



**CENTRO DE INVESTIGACIONES Y  
ESTUDIOS SUPERIORES EN  
ANTROPOLOGÍA SOCIAL**

---

---

**LA DISPUTA POR LOS JÓVENES:  
INTERACCIONES ENTRE LA CULTURA ROCK Y EL  
CATOLICISMO. GUADALAJARA, 1950-2020.**

**T E S I S**

QUE PARA OPTAR AL GRADO DE

**DOCTOR EN CIENCIAS SOCIALES**

P R E S E N T A

**DAVID MORENO GAONA**

CODIRECTORES DE TESIS:  
DR. ANDRÉS ANTONIO FÁBREGAS PUIG  
DRA. ÁNGELA RENÉE DE LA TORRE CASTELLANOS

GUADALAJARA, JALISCO, FEBRERO DE 2025

## AGRADECIMIENTOS

Esta tesis fue realizada durante el periodo 2020-2024, dentro del programa del Doctorado en Ciencias Sociales, del CIESAS Occidente, y contó con el apoyo de una beca nacional otorgada por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt). A los coordinadores, profesores y administrativos del Doctorado y al Conacyt va un sincero agradecimiento. Pero en especial, deseo agradecer a Guillermo de la Peña, Agustín Escobar, Magdalena Villarreal, Cindy McCulligh, Gabriel Torres, Héctor Medina, Teresa Fernández, Miguel Isais, Julia Preciado, Jorge Aveces, Susan Street, Cristina Gutiérrez, Rogelio Marcial Vázquez (+), Daniel Murillo, Cuqui y Elo. Mención y agradecimiento aparte merecen Andrés Fábregas y Renée de la Torre, por su apoyo académico y humano como directores de tesis.

Agradezco también a mis compañeros de generación por las lecturas, las discusiones, los coloquios y las reuniones: Luis Gómez, Marce Castiblanco, Melisa Chablé, Karina Rodríguez, Laura Candelaria, Ziyra Rivera, Eduardo Villalpando, Rachel Barber y Yessenia Álvarez. Va un agradecimiento para los rocanroleros, rockeros, punketos y metaleros tapatíos, por su valiosa colaboración en esta investigación. A mis padres y mis hermanos: Raúl, Rosa, Beto y Rulas. Y con enorme cariño y amor, a mi hija Regina, mi luz en este sendero.

## RESUMEN

La disputa por los jóvenes: interacciones entre la cultura rock y el catolicismo.  
Guadalajara, 1950-2020.

David Moreno Gaona

Licenciado en Historia por la Universidad de Guadalajara

Maestro en Historia de México por la Universidad de Guadalajara

Este trabajo constituye una investigación de corte historiográfico, cuyo objetivo es el análisis de las complejas interacciones entre la cultura rock y el catolicismo. Parte de la premisa de que el rock formó parte de los procesos de cambio religioso en la ciudad de Guadalajara, durante la segunda mitad del siglo XX, en tanto que fuerza secularizadora mass-mediada. El rock como hilo conductor en esa trama, permite comprender y analizar intersecciones y divergencias entre ambas culturas, las cuales se manifestaron en dinámicas de secularización, contrasecularización, hibridación, sincretismos y anticlericalismos.

Por medio de múltiples fuentes, recabadas tanto en archivos institucionales como dentro del propio campo rockero, se muestra cómo la cultura rock trastocó las relaciones entre la juventud y la Iglesia católica. En esta investigación, la tesis central consiste en la demostración del hecho de que el rock constituyó uno de los grandes dispositivos de sentido de la modernidad religiosa. La irrupción de culturas juveniles nucleadas en torno a diversos estilos de rock en el cotidiano tapatío, abrió un proceso de disputa entre el catolicismo hegemónico y la cultura rockera por la religiosidad de los jóvenes. Los capítulos muestran la multidireccionalidad de esos procesos complejos, pues el rock y las manifestaciones juveniles modernas no sólo afectaron el plano identitario juvenil, sino también el sacerdocio, la ritualidad y la pastoral católicas, específicamente después del Concilio Vaticano II (1962-1965).

# ÍNDICE

|   |            |
|---|------------|
| AGRADECIMIENTOS .....   | ii         |
| RESUMEN.....  | iii        |
| <br>  |            |
| <b>INTRODUCCIÓN .....</b>   | <b>1</b>   |
| <b>El rock como epifenómeno de la modernidad religiosa.....</b>                                     | <b>1</b>   |
| <i>¿Un problema de fluidez y religión metafórica? .....</i>   | <i>4</i>   |
| <i>Rock, catolicismo y poder: la disputa por los jóvenes.....</i>                                   | <i>7</i>   |
| <b>Marco teórico-metodológico: hacia un enfoque interseccional.....</b>                             | <b>16</b>  |
| <i>Intersecciones y divergencias entre campo católico y campo rockero.....</i>                      | <i>18</i>  |
| <br>  |            |
| <b>Capítulo 1. “Buen rock esta noche”. Cultura de masas, esparcimiento y moral sexual católica.</b> | <b>30</b>  |
| <b>1. 1. Un ritmo loco que enciende el alma y arrebató el cuerpo .....</b>                          | <b>31</b>  |
| 1. 1. 1. <i>Elvis en la mira: inmoralidad y delincuencia juvenil .....</i>                          | <i>36</i>  |
| 1. 1. 2. <i>Los católicos frente a la cultura de masas .....</i>                                    | <i>38</i>  |
| <b>1. 2. La cultura rocanrolera y el orden familiar católico .....</b>                              | <b>42</b>  |
| 1. 2. 1. <i>Esparcimiento con sentido cristiano .....</i>   | <i>46</i>  |
| 1. 2. 2. <i>La castidad en peligro: los bailes y el flirteo.....</i>                                | <i>50</i>  |
| 1. 2. 3. <i>La “Beatlemania” y la transgresión a la decencia masculina .....</i>                    | <i>59</i>  |
| 1. 2. 4. <i>Hippismo, psicodelia e inmoralidad.....</i>   | <i>70</i>  |
| <b>Conclusiones.....</b>  | <b>75</b>  |
| <br>  |            |
| <b>Capítulo 2. La senda hippie hacia la Nueva Era. Rock, contracultura y religión autonómica..</b>  | <b>77</b>  |
| <b>2. 1. 1968: psicodelia, revolución y misticismo oriental.....</b>                                | <b>79</b>  |
| 2. 1. 1. <i>Orientalismo pop: el rock y la nebulosa místico-esotérica .....</i>                     | <i>84</i>  |
| 2. 1. 2. <i>Búsquedas espirituales: incursiones orientalistas .....</i>                             | <i>89</i>  |
| <b>2. 2. Polisemia del significante Dios en la contracultura rockera .....</b>                      | <b>96</b>  |
| 2. 2. 1. <i>“Cantando los nombres del Señor”: lo divino-trascendental en el rock tapatío.....</i>   | <i>98</i>  |
| 2. 2. 2. <i>Superstar: la reinención de Jesucristo como héroe contracultural .....</i>              | <i>108</i> |
| <b>Conclusiones.....</b>  | <b>116</b> |

|   |            |
|---|------------|
| <b>Capítulo 3. Misas de juventud. Hibridación y conflicto en torno a la liturgia católica posconciliar.....</b> | <b>118</b> |
| <b>3. 1. Los progresistas católicos, la música popular y los jóvenes .....</b>                                  | <b>119</b> |
| 3. 1. 1. <i>La transición hacia el posconcilio: fronteras en tensión.....</i>                                   | <i>122</i> |
| 3. 1. 2. <i>La actitud progresista hacia la juventud y la música .....</i>                                      | <i>128</i> |
| 3. 1. 3. <i>Las “misas de juventud” y la música popular.....</i>  | <i>133</i> |
| <b>3. 2. Las reacciones tradicionalistas .....</b>  | <b>136</b> |
| 3. 2. 1. <i>“Sacerdotes en onda” y “misas a go-gó” .....</i>  | <i>138</i> |
| 3. 2. 2. <i>La tríada progresismo, comunismo, hippismo .....</i>  | <i>141</i> |
| <b>Conclusiones.....</b>  | <b>144</b> |
| <br>  |            |
| <b>Capítulo 4. El “rock satánico”. Escatología neo-intransigente y campañas anti-rock. ....</b>                 | <b>146</b> |
| <b>4. 1. La “teoría del rock satánico” y la literatura anti-rock .....</b>                                      | <b>148</b> |
| <b>4. 2. Capturar los cuerpos: efectos neurofisiológicos y transfiguración.....</b>                             | <b>150</b> |
| <b>4. 3. Cautivar las mentes: la condenación eterna del alma .....</b>  | <b>158</b> |
| <b>Conclusiones.....</b>  | <b>163</b> |
| <br>  |            |
| <b>Capítulo 5 “No necesitamos de tu dios”. Variaciones en torno al tópico anticlerical. ....</b>                | <b>165</b> |
| <b>5. 1. Punks: anticlericales y ateos.....</b>   | <b>166</b> |
| 5. 1. 1. <i>El Papa desacralizado .....</i>   | <i>170</i> |
| 5. 1. 2. <i>V Centenario: revisionismo de la evangelización .....</i>   | <i>177</i> |
| <b>5. 2. Satíricos: <i>chacoteo</i> anticlerical.....</b>   | <b>181</b> |
| 5. 2. 1. <i>Breve genealogía del chiste religioso .....</i>   | <i>182</i> |
| 5. 2. 2. <i>La sutil sátira a los moralizadores.....</i>  | <i>188</i> |
| 5. 2. 3. <i>Juan Pirulero, San Juan de Dios y Juan Pablo II.....</i>  | <i>197</i> |
| <b>5. 3. Un ateísta nietzscheano .....</b>  | <b>201</b> |
| 5. 3. 1. <i>Contra los moralizadores y la confusión espiritual.....</i>   | <i>202</i> |
| 5. 3. 2. <i>“Hay que despertar al animal”.....</i>  | <i>205</i> |
| <b>Conclusiones.....</b>  | <b>210</b> |
| <br>  |            |
| <b>Capítulo 6. Catolicismo y rock. Innovaciones al repertorio musical católico. ....</b>                        | <b>212</b> |
| <b>6. 1. Rockeros de Cristo: usos sagrados del rock.....</b>  | <b>213</b> |
| 6. 1. 1. <i>“Rock cristiano” en la Sejuve ‘86.....</i>  | <i>219</i> |
| 6. 1. 2. <i>“¡Hey! ¡Escucha! ¡El metal hecho alabanza!” .....</i>   | <i>223</i> |

|   |     |
|---|-----|
| 6. 1. 3. <i>Evangelización rockera: el circuito parroquial del “rock cristiano”</i> ..... | 235 |
| <b>6. 2. El repertorio sacro en clave rockera: usos profanos de la música sacra</b> ..... | 239 |
| 6. 2. 1. <i>Katarsis: la vanguardia progresiva y lo sacro (no tan sacro)</i> .....        | 240 |
| 6. 2. 2. <i>Un Requiem rockero-progresivo</i> .....                                       | 248 |
| 6. 2. 3. <i>La Trilogía Sacra y la mística zananatina</i> .....                           | 256 |
| <b>Conclusiones</b> .....   | 264 |
| <br>  |     |
| <b>CONCLUSIONES GENERALES</b> .....   | 265 |
| <b>FUENTES</b> .....  | 275 |

## INTRODUCCIÓN

Desde hace veinticinco siglos el saber occidental intenta ver el mundo. Todavía no ha comprendido que el mundo no se mira, se oye. No se lee, se escucha. Nuestra ciencia siempre ha querido supervisar, contar, abstraer y castrar los sentidos, olvidando que la vida es ruidosa y que sólo la muerte es silencio: ruidos del trabajo, ruidos de los hombres y ruidos de las bestias. Ruidos comprados, vendidos o prohibidos. No ocurre nada esencial en donde el ruido no esté presente [...] hay que aprender a juzgar una sociedad por sus ruidos, por su arte y por sus fiestas más que por sus estadísticas [...] La música está ahí para hacer comprender las mutaciones.

Jacques Attali, *Ruidos*

[...] la música es la forma cultural más apta para cruzar fronteras [y] definir lugares [...] el sonido atraviesa cercos, murallas y océanos, clases, razas y naciones.

Simon Frith, “Música e identidad”

### **El rock como epifenómeno de la modernidad religiosa**

La presente tesis es un estudio de corte historiográfico, cuyo objetivo central es el análisis de las complejas interacciones de dos culturas que, aparentemente, tienen poco o nada en común: la cultura rockera y la cultura católica. En efecto, tanto en el imaginario colectivo como en la literatura de ciencias sociales, el mundo del rock y el mundo católico se han pensado como opuestos, principalmente por la asociación de la cultura rockera con la rebeldía, y de la cultura católica con el conservadurismo. Esas dos grandes categorizaciones constituyen obstáculos epistémicos y, por tanto, sesgos interpretativos que se inclinan hacia el rechazo de los rockeros frente al catolicismo, o bien, a la censura del rock por parte de los católicos. El resultado, hasta el momento, ha sido un conocimiento parcial de las relaciones sociohistóricas entre la Iglesia católica, los jóvenes y el rock.

En esta investigación, mi interés consiste en mostrar una dinámica distinta a la planteada por los enfoques maniqueos de rebeldía *vs* represión, de rechazo *vs* censura. En su lugar, mi apuesta es poner énfasis en las complejas interacciones producidas tanto por intersecciones como por divergencias entre la cultura rock y el catolicismo. Desde luego, dichas interacciones contemplaron tensiones y conflictos, pero también, al observar a profundidad los múltiples datos

empíricos, es posible analizar una serie de intercambios, reapropiaciones y negociaciones, entre ambas culturas aparentemente antagónicas.

El descubrimiento de esas relaciones ocurrió paulatinamente, y se remonta al año 2014, cuando realizaba mi tesis de licenciatura sobre la cultura rocanrolera tapatía. En una sesión de entrevista con Efrén Ángel de León —bajista fundador de Los Blue Boys—, me comentó acerca de las kermeses organizadas a beneficio de parroquias, en las que ellos participaron junto con otros conjuntos de rocanrol —incluso me compartió los volantes digitalizados de esos eventos—, y me habló también sobre el padre Humberto Mejía Ruvalcaba, quien organizó un retiro para jóvenes en la parroquia de Nuestra Señora de la Luz en la semana santa de 1962, amenizada en la clausura por la música en vivo de Los Blue Boys.<sup>1</sup> Sin embargo, esos datos fueron un tanto marginales y excepcionales en los resultados de mi tesis de licenciatura, pues en aquel momento me enfoqué en la construcción de identidades y espacios por parte de los jóvenes rocanroleros tapatíos, y las implicaciones de ello en las políticas culturales, influido por los estudios subculturales y la historiografía del rock inaugurada por Eric Zolov.<sup>2</sup>

Mi acercamiento con el mundo católico ocurrió durante el periodo 2018-2020, cuando cursaba la Maestría en Historia de México en la Universidad de Guadalajara. En un inicio, el proyecto de investigación que presenté para dicho posgrado, tenía como objetivo profundizar acerca de las políticas culturales y su relación con la contracultura rockera, privilegiando la dimensión política y los procesos de construcción de la juventud. En los primeros meses del 2018, mi plan de trabajo de archivo contemplaba únicamente el Archivo Histórico Municipal de Guadalajara, el Archivo Histórico de Jalisco, y la hemeroteca de la Biblioteca Pública del Estado de Jalisco. Además, tenía una lista de rockeros para realizar entrevistas, así como unas cuantas publicaciones contraculturales y algunos discos. Pero el proyecto comenzó a cambiar en su totalidad, a partir de mi decisión de consultar prensa católica en el Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara, pues no era posible comprender las políticas culturales sin la participación decisiva de la Iglesia católica y sus campañas moralizadoras.

La inquietud que me surgió fue determinar si empíricamente era posible observar y reconstituir una relación entre el catolicismo y la cultura rockera tapatía. La prensa católica y

---

<sup>1</sup> Efrén Ángel de León, comunicación personal con el autor, julio 10, 2014. En su libro sobre la colonia González Gallo, Efrén narra la relación del padre Mejía Ruvalcaba con los jóvenes de la parroquia de La Luz. Véase Efrén Ángel de León, *La colonia de la habitación popular No 1 o colonia J. de Jesús González Gallo* (Amate, 2001).

<sup>2</sup> Véase David Moreno Gaona, “Rockeros en tierra de mariachis: subculturas juveniles, espacios rocanroleros y vida musical en Guadalajara, 1957-1971” (Tesis de Licenciatura, Universidad de Guadalajara, 2017).

otros documentos eclesiásticos como cartas pastorales y encíclicas, me permitieron realizar una delimitación temporal de 1950 a 1968, es decir, del inicio de las campañas moralizadoras en el marco global de la celebración del Jubileo o Año Santo de 1950, hasta la coyuntura del 68. Lo que observé en ese periodo fueron el consenso moral entre la Iglesia católica, el Estado y el sector comercial-empresarial, las implicaciones de ese consenso en la construcción de una juventud ideal, y las tensiones producidas por la cultura rockera con respecto a los procesos de moralización de los jóvenes. El marco interpretativo que construí para el análisis de esas relaciones complejas, se nutrió de la historia de la juventud y la sociología de las religiones. Definí al rock como un epifenómeno de la modernidad religiosa, por constituir una fuerza secularizadora mass-mediada, que trastocó las relaciones Iglesia-juventud desde el plano de la moral familiar sexual.<sup>3</sup>

Los resultados obtenidos durante ese periodo de investigación del 2018 al 2020, me generaron más interrogantes y me llevaron a redefinir el problema de investigación. Era clara la relación conflictiva entre la Iglesia católica —en consenso con el Estado y la burguesía local— y la nueva cultura juvenil, entendida dentro del marco de los procesos de moralización. Pero al mismo tiempo, observando las producciones culturales del campo rockero, me preguntaba si las implicaciones del rock en el cambio religioso se agotaban allí. Hipotéticamente, y como parte de las conclusiones a mi tesis de maestría, planteé que después del 68 la contracultura llevaría a sectores de jóvenes hacia una suerte de despertar espiritual. Si bien, los rocanroleros del periodo 1957-1968 habían sido partícipes de un proceso de relativización de la moral, de descentramiento del ocio con respecto del orden familiar-católico, y al cuestionamiento —y el rechazo— de imperativos morales como la castidad, ello no implicó una desaparición del catolicismo dentro de los límites de la cultura rockera, sino que reapareció como objeto de complejos despliegues y recomposiciones.<sup>4</sup>

Por medio de múltiples datos empíricos, observé que la coyuntura del 68 fue importante tanto para la cultura católica como para la cultura rockera tapatía. Por un lado, la II CELAM celebrada en Medellín en ese año aceleró la puesta en práctica de las reformas emanadas del Concilio Vaticano II (1962-1965), poniendo énfasis en la opción preferencial por los jóvenes y

---

<sup>3</sup> Véase David Moreno Gaona, “Entre el rocanrol y el Evangelio. Juventud y modernidad religiosa en Guadalajara, 1950-1968” (Tesis de Maestría, Universidad de Guadalajara, 2020).

<sup>4</sup> Las primeras reflexiones teórico-metodológicas sobre estas cuestiones, las desarrollé parcialmente en David Moreno Gaona, “Juventud e historiografía: apuntes teórico-metodológicos sobre cómo estudiar a los jóvenes del pasado”, en Leticia Ruano Ruano, Oscar Ramón López Carrillo y Claudia Gamiño Estrada (coords.), *Metodología e investigación. De enfoques y construcciones empíricas*, coords. Leticia Ruano Ruano, Oscar Ramón López Carrillo y Claudia Gamiño Estrada (Universidad de Guadalajara, 2019), 549-556.

por los pobres. En Guadalajara, esta coyuntura impulsó el progresismo católico que implementó innovaciones litúrgicas y pastorales, empleando elementos del rock y la cultura juvenil, lo cual, a su vez, desató la reacción tradicionalista de neo-intransigencia no sólo en contra de los sacerdotes progresistas, sino también del comunismo y la cultura rockera. Por otro lado, el viraje del rock a la contracultura *hippie* a partir de 1968, hizo que la cultura del rock tapatío comenzara a manifestar nuevas actitudes frente al catolicismo, desde la óptica contracultural de un orientalismo pop que mixturó elementos del catolicismo y la espiritualidad oriental. Los setenta fueron una década de mutuas apropiaciones entre el rock y el catolicismo, con excepción de las campañas contra el rock desplegadas por la corriente tradicionalista. Posteriormente, la irrupción de vanguardias radicales durante los ochenta y noventa —como el punk y el metal—, enarbolaron discursos de oposición a la Iglesia. El problema se hacía más complejo a la luz de los datos empíricos, lo cual me llevó a replantear hipótesis y afinar aspectos de la estrategia teórico-metodológica.

#### *¿Un problema de fluidez y religión metafórica?*

En el proyecto que presenté para el Doctorado en Ciencias Sociales en CIESAS Occidente, a mediados de 2020, el objetivo era poner a prueba conceptos de la sociología de la religión como “diseminación” y “disolución” de lo religioso, “religión metafórica”, “recomposición religiosa”, etcétera. Esas nociones me orientarían en la interpretación de las apropiaciones de la imaginaria católica por parte de jóvenes rockeros, pues en las producciones culturales del campo rockero como revistas, canciones, imágenes y portadas, observaba la presencia de símbolos como Cristo, aunque con significaciones particulares. La cuestión era, ¿cómo interpretar teóricamente esos datos empíricos?, ¿de qué procesos sociohistóricos más amplios formaban parte esas apropiaciones?

Esos datos me llevaron a replantear el problema y la hipótesis, pues comencé a observar que a partir de 1968 la cultura rockera no rechazaba al catolicismo del todo, sino por el contrario se apropiaba de sus símbolos. En un primer momento planteé que el problema subyacente a los datos observados era el de una religión difusa, de acuerdo con los enfoques inclusivistas que estudian el fenómeno religioso moderno. En la modernidad, los “sistemas tradicionales del creer” son deconstruidos por diversas fuerzas sociales, pero esto no implica un vaciamiento de las creencias y las prácticas, sino más bien recomposiciones complejas de lo religioso. El creer moderno aparece en espacios y en formas inesperados, con una tendencia a ser cada vez más individualizado, subjetivo y disperso. En las sociedades modernas, los individuos resuelven la

dispersión de las creencias “a través de las múltiples combinaciones y disposiciones de significados [...] que elaboran de manera cada vez más independiente del control de las instituciones del creer”.<sup>5</sup>

De acuerdo con esta premisa teórica, planteaba que en la medida en que el rock se consolidaba como un campo de producción cultural a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, éste adquiriría una cualidad de “religión secular” o “religión metafórica” y emergía como un dispositivo de sentidos religioso-espirituales, desde el cual los jóvenes llevarían a cabo procesos de recomposición de lo religioso. En el entendido metafórico y funcional, la cultura rockera deviene una esfera autónoma que compite, tensiona y negocia con el catolicismo — históricamente hegemónico en la ciudad de Guadalajara—, por ofrecer a sus “miembros” una serie de funciones similares a las religiosas institucionalizadas. Entre esas funciones podemos mencionar las siguientes: 1) identidad y comunitarismo; 2) ídolos del *star-system* que fungen como modelos de estilos de vida, algunos investidos de un aura espiritual; 3) mitos y utopías; 4) trascendencias diversas y conexiones con lo místico y sobrenatural; 5) ritualizaciones en espacios pequeños o masivos, como los conciertos.<sup>6</sup>

El problema sociológico de la diseminación de lo religioso y, consecuentemente, de su localización y recomposición en ámbitos socioculturales inesperados, se ha convertido en un tema central dentro de los recientes estudios sobre religión, jóvenes y música popular. En el mundo anglosajón, sociólogos y antropólogos adscritos a la línea de *Religion and Popular Music*, comenzaron a realizar etnografías desde el año 2000 con diversas músicas populares y culturas juveniles, como el rock, la electrónica, el heavy metal, el gótico, el punk, el hip-hop, etcétera.<sup>7</sup> En Latinoamérica no se ha conformado un campo especializado para este tipo de investigaciones, pero la cuestión del rol desempeñado por los jóvenes y la música popular en los procesos de pluralización y cambio religioso, ha sido abordada también desde el año 2000 a la actualidad

---

<sup>5</sup> Danièle Hervieu-Léger, *La religión, hilo de memoria* (Herder, 2005), 126.

<sup>6</sup> Cfr. Hervieu-Léger, *La religión*, 171 y 251-256; Georgina Gregory y Mike Dines (eds.), *Exploring the Spiritual in Popular Music. Beatified Beats* (Londres, Bloomsbury, 2021), 1-7.

<sup>7</sup> Cfr. David Chidester, “The Church of Baseball, The Fetish of Coca-Cola, and The Potlatch of Rock ‘n’ Roll,” en *Religion and Popular Culture in America*, coords. Bruce David Forbes y Jeffrey H. Mahan (University of California Press, 2000); Michael J. Gilmour, *Call Me the Seeker. Listening to Religion in Popular Music* (Continuum, 2005); Rupert Till, *Pop Cult: Religion and Popular Music* (Continuum, 2010); Thomas Bossius, Andreas Häger y Keith Kahn-Harris, *Religion and Popular Music in Europe. New Expressions of Sacred and Secular Identity* (I. B. Tauris, 2011); Christopher Partridge y Marcus Moberg (eds.), *The Bloomsbury Handbook of Religion and Popular Music* (Bloomsbury, 2017); Owen Coggins, *Mysticism, Ritual and Religion in Drone Metal* (Bloomsbury Publishing, 2018); Andreas Häger (ed.), *Religion and Popular Music. Artists, Fans, and Cultures* (Bloomsbury, 2018); Georgina Gregory y Mike Dines (eds.), *Exploring the Spiritual in Popular Music. Beatified Beats* (Bloomsbury, 2021).

desde diversos contextos y puntos de vista.<sup>8</sup> La interrogante común en este tipo de investigaciones es, ¿qué papel desempeñan la música popular y los jóvenes en los procesos de cambio religioso? Dicha pregunta ha arrojado diversos resultados, teniendo en cuenta las realidades concretas observadas y las variables analizadas, pues además de la variable de la edad han emergido otras como la etnia y el cuerpo.

No obstante, a pesar de esas diferencias de enfoque, lo que ha predominado tanto en las etnografías anglosajonas como en las latinoamericanas es el interés por el llamado mundo evangélico. Eso, por una parte, desde los ámbitos religiosos institucionalizados. Por otra parte, el desplazamiento etnográfico hacia múltiples microcosmos juveniles, en los cuales, fuera de los marcos institucionales de las iglesias, los jóvenes elaboran “espiritualidades alternativas” dentro de la lógica de los estilos sub-culturales.<sup>9</sup> En el mundo anglosajón, los *Religion and Popular Music* se nutren de la tradición sociológica inaugurada por el Grupo de Subculturas de Birmingham en 1975<sup>10</sup>, la sociología de la música popular y la sociología de la religión. En el mundo latinoamericano, el elemento musical no ha sido analizado desde esos marcos, pero sí con un mayor énfasis en la sociología de la religión y sus nociones de pluralismo, cambio, diversidad, religiosidad popular, etcétera. Los resultados específicos y parciales de las etnografías, muestran diferentes facetas del fenómeno religioso moderno en su cualidad de fluidez. Tanto la presencia de la música popular y los jóvenes en ámbitos religiosos institucionales —hasta el momento analizados desde el mundo evangélico—, como la localización de lo religioso en múltiples microcosmos juveniles, forman parte de procesos complejos de secularización.

---

<sup>8</sup> Cfr. Carlos Garma Navarro, “Del himnario a la industria de la alabanza. Un estudio sobre la transformación de la música religiosa”, *Religión y Ciencias Sociales* 2, no. 2 (2000): 63-85; Alberto Hernández, “Jóvenes, música y religión en Tijuana”, en *Nuevos caminos de la fe: prácticas y creencias al margen institucional*, coord. Alberto Hernández (COLEF/Universidad Autónoma de Nuevo León/COLMICH, 2011), pp. 31-61; Alan Roberto Llanos Velázquez, “Entre lo sacro y lo mundano. Música, creencias y vivencias de jóvenes indígenas cristianos en San Cristóbal de las Casas” (Tesis de Maestría, CIESAS, 2014); Ariel Corpus, “Cuerpos del rock, del metal y de Cristo. Etnografía de la ritualidad, estética y corporalidad de los jóvenes cristianos”, en *Cuerpo y protestantismo: perspectivas heterodoxas en América Latina*, coords. Carlos Olivier Toledo, Lourdes Jacobo Albarrán y Carlos Mondragón González (UNAM, 2015), pp. 91-114; Víctor Manuel Guerra García, “Devoción y rock ‘n’ roll desde la periferia. Peregrinación de guitarristas del asfalto, músicos del rock mexicano y familia rocanrolera a la Basílica de Guadalupe”, en *Caminando en los espacios de la memoria*, coords. María Ana Portal Ariosa, Rocío Martínez Guzmán y Mario Camarena Ocampo (UAM-I, 2021), 255-292. Para Argentina véase Pablo Semán y Guadalupe Gallo, “Superficies de placer: sexo, religión y música electrónica en los pliegues de la transición 1990-2010”, *Cuestiones de sociología: revista de estudios sociales*, no. 5-6, (2009): 123-142; Pablo Semán y Guadalupe Gallo, “Rescate y sus consecuencias. Sincretismo, cultura y religión”, en Alberto Hernández (coord.), *Nuevos caminos*, 63-86.

<sup>9</sup> Véase Gordon Lynch, “The Role of Popular Music in the Construction of Alternative Spiritual Identities and Ideologies”, *Journal for the Scientific Study of Religion* 45, no. 4 (2006): 481-488.

<sup>10</sup> Véase Stuart Hall y Tony Jefferson (eds.), *Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra* (Traficantes de Sueños, 2014).

Estos estudios permiten entender procesos fluidos entre la religión y los diversos estilos de música popular juvenil, desde una perspectiva que pone énfasis en aspectos importantes de la diseminación de lo religioso, tales como el “juego dinámico de intercambios entre las religiones históricas y las religiones seculares”. En esa dinámica fluida, “las religiones históricas sirven de referente a las religiones seculares, que las sustituyen al reinterpretar simbólicamente sus contenidos”. Y al mismo tiempo, “las religiones seculares se convierten [...] en un referente de las religiones históricas, que se recomponen, de manera diversa, alineándose en el mismo régimen simbólico que las primeras”.<sup>11</sup> Esta premisa teórica me llevó a pensar las relaciones entre cultura católica y cultura rock desde una perspectiva inclusivista de fluidez, la cual me permitiría dar cuenta de procesos que implicaron mutuas apropiaciones. Pero conforme avancé en el trabajo de campo y de archivo, observé que la naturaleza de la realidad empírica encarnaba un problema más complejo que el de la fluidez y las apropiaciones. Después de 1968, y hasta la primera década del nuevo milenio, rockeros y católicos protagonizaron diversas dinámicas de secularización. En algunos casos, las actitudes entre sí fueron de flexibilidad, de apertura y de intercambio, mientras que, en otros, predominaron los conflictos, la rigidez, la hostilidad y el rechazo radical. Las relaciones entre la cultura rock y el catolicismo no constituyeron solamente un problema de fluidez; más allá de eso, en el ir y venir de lo sagrado y lo profano, las relaciones establecidas entre ambas culturas configuraron dinámicas de intersección y divergencia, como parte de una serie de disputas por la fe, o bien, la libertad de conciencia de los jóvenes.

*Rock, catolicismo y poder: la disputa por los jóvenes*

En esta tesis, el catolicismo constituye el referente central de los procesos de fluidez religiosa, con el cual las culturas juveniles establecieron diversos vínculos de identificación y alteridad. Y como parte de ese mismo proceso, el catolicismo estableció relaciones específicas con la cultura rock, tanto de intransigencia como de apropiación. Mi objetivo central no es sólo ver cómo el rock produjo “espiritualidades alternativas”<sup>12</sup>, o cómo la Iglesia católica institucionalizó el rock, sino qué disputas produjeron ambas culturas dentro de la lógica del campo religioso.

En el “mundo latino” conformado por Europa Latina y América Latina, el catolicismo históricamente hegemónico ha enfrentado un proceso de “desregulación institucional” desde 1950, en el entendido de que la Iglesia católica “ya no logra imponer las prácticas religiosas

---

<sup>11</sup> Hervieu-Léger, *La religión*, 126-127.

<sup>12</sup> Cfr. Lynch, “The Role of Popular Music”.

legítimas como lo había hecho en los últimos cinco siglos”.<sup>13</sup> La afectación del monopolio católico es entendido no sólo por las tensiones con los liberalismos del siglo XIX y XX, sino también —y en mayor medida— por el pluralismo en la oferta religiosa, acentuado a partir de la década del cincuenta. El pluralismo constituye un proceso complejo y multicausal, en el que se interconectan tres elementos: 1) las características particulares de cada religión; 2) el contexto histórico regional en que se desenvuelven; 3) el tipo de población creyente que lo practica, se lo apropia y lo transforma en religiosidad popular.<sup>14</sup> En las décadas de 1970 y 1980, se llevaron a cabo estudios pioneros sobre “minorías religiosas” no-católicas en las fronteras norte y sur de México, y hacia los noventa se consolidan las investigaciones sobre los evangélicos.<sup>15</sup> Dentro de ese campo de estudios, el interés por los jóvenes y la música popular —exclusivamente en el mundo evangélico— comenzó apenas en el año 2000, como señalé líneas arriba.

El estudio de las interacciones catolicismo-rock-jóvenes forma parte de ese campo de investigaciones sobre pluralismo y cambio religioso. El rock constituye un objeto de estudio privilegiado, puesto que emergió como una cultura en tensión con el catolicismo a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. A diferencia de otros estilos de música popular como el bolero, el mariachi, la ranchera, el mambo, el cha-cha-chá, etcétera, el rock permite observar otras dinámicas del proceso de desregulación institucional que afectaron al catolicismo hegemónico desde 1950. En efecto, la segunda mitad del siglo XX constituye el momento histórico en que el catolicismo se enfrenta al pluralismo, no sólo en términos de competencia con otras ofertas religiosas, sino también con una cultura de masas juvenilizada.

Las tensiones entre catolicismo y cultura de masas, se remontan hacia fines del siglo XIX e inicios del XX, con la popularización del cinematógrafo y el espectáculo carpero.<sup>16</sup> La Iglesia católica desplegó diversas estrategias intransigentes frente a dichos espectáculos, con miras a censurar sus contenidos y persuadir a los fieles de no asistir. Pero el conflicto con los medios de comunicación se acentuó a partir de la década del cincuenta, debido a la angustia producida por la innovación del televisor y por la paulatina juvenilización de la cultura de masas. Para la Iglesia

---

<sup>13</sup> Jean-Pierre Bastian, “La recomposición religiosa de América Latina en la modernidad tardía”, en *La modernidad religiosa: Europa latina y América Latina en perspectiva comparada*, coord. Jean-Pierre Bastian (FCE, 2004), p. 155.

<sup>14</sup> Véase Renée de la Torre y Cristina Gutiérrez Zúñiga (coords.), *Atlas de la diversidad religiosa en México* (El Colegio de Jalisco/El Colegio de la Frontera Norte/CIESAS/El Colegio de Michoacán/Universidad de Quintana Roo/Secretaría de Gobernación, 2007), p. 9.

<sup>15</sup> Renée de la Torre y Cristina Gutiérrez Zúñiga (coords.), *Atlas de la diversidad religiosa*, 9-10.

<sup>16</sup> Véase Renée de la Torre, “Religión y cultura de masas: la lucha por el monopolio de la religiosidad contemporánea”, *Comunicación y Sociedad*, no. 27 (1996): 169-172; Romina Martínez, “¡Corre...! ¡Va a comenzar la tanda...! Un acercamiento a la diversión carpera en Guadalajara, 1920-1940”, *Takwá*, no. 9 (2006).

de posguerra, los medios masivos cuyos contenidos comenzaron a ser dirigidos a la juventud, constituyeron una fuerza secularizadora que, junto con el comunismo, era causante de la alarmante “crisis espiritual” que el papa Pío XII advirtió en su Mensaje Pontificio de Navidad en la Apertura del Año Santo (*Iubilaeum Maximum*) de 1950.<sup>17</sup>

El catolicismo integral-intransigente del periodo 1950-1965 —antes de la finalización del Concilio Vaticano II—, se caracterizó por su unanimidad frente a la cultura de masas, la cual fue categorizada en términos generales como un peligro para la moral católica. Pero en un contexto en que la moral se hallaba en crisis debido a un “relativismo dogmático”, el clero también hizo uso de los avances tecnológicos. Entre 1939 y 1958, el papa Pío XII utilizó la prensa, el cine, la radio y la televisión “al servicio de sus prédicas”.<sup>18</sup> En el marco del Congreso Nacional de Cultura Católica, celebrado en Guadalajara en 1953, los intelectuales católicos —entre los que figuraba Efraín González Luna— abordaron una serie de temáticas sociales que afectaban el orden católico. Entre las fuerzas que amenazaban el orden moral, destacaban la educación laica-socialista, el psicoanálisis y los medios de comunicación.

En su ponencia, Manuel López Díaz habló sobre los efectos del radio, el cine y la televisión, los cuales lejos de orientar a los individuos en la vida cristiana y moral, los desorientaban, pues ofrecían “un pasatiempo fácil [que degeneraba] en vicios y tonterías”. No obstante, el ponente informaba que los empresarios dirigentes de las industrias culturales, así como los publicistas, editores, directores, artistas, músicos, empleados y usuarios, eran católicos casi en su totalidad, y por ende, “animados de la mejor buena voluntad para cumplir con los preceptos de nuestra religión”, procuraban “no transmitir noticias o mensajes cuyos textos sean contrarios a las buenas costumbres”.<sup>19</sup> El problema con “la maquinaria de divulgación” era que constituía un peligro para la moral católica —tema abordado posteriormente por Pío XII en su encíclica *Miranda Prorsus* de 1957—, debido a que en las producciones se promovían intereses no sólo comerciales sino de otra clase y “encubiertos con el señuelo de la diversión”.<sup>20</sup> En esos años, el debate moralista sobre la cultura de masas estuvo focalizado en la vigilancia y la censura de las producciones que se ofrecían al público, manteniendo una postura de oposición frente a todas aquellas “divulgaciones que directa o indirectamente [atacaran] a la integridad del hogar, al

---

<sup>17</sup> Pío XII, “Mensaje pontificio de navidad en la apertura del Año Santo”, *Boletín eclesiástico de Guadalajara y de la Baja California*, enero, 1950, Época V, año XXI, no. 1, 2 y ss.

<sup>18</sup> Véase Laura Camila Ramírez Bonilla, “Moralización y catolicismo al arribo de la televisión. Ciudad de México y Bogotá, 1950-1965” (Tesis de Doctorado, El Colegio de México, 2017), 4 y 54-62.

<sup>19</sup> Manuel López Díaz, “Influjo del Radio, del Cine y de la Televisión”, en *Memorias. Primer Congreso Nacional de Cultura Católica. Del 18 al 23 de enero, 1953* (Ediciones Corporación, 1953), 245-248.

<sup>20</sup> Manuel López Díaz, “Influjo del Radio”, 251.

lenguaje correcto, a las buenas costumbres, a la música y a la literatura del más elemental buen gusto”.<sup>21</sup>

No obstante, no se pensaba a los medios como fuerzas peligrosas para la moral de los jóvenes, sino de la población en general. El debate en torno a los contenidos dirigidos a la juventud *per se*, tuvo lugar hacia el año de 1957, tras la popularización del rock and roll por medio del cine, la radio y posteriormente la televisión local. El giro de la industria cultural a un mercado juvenil, contribuyó al estallido de pánicos morales que se manifestaron en una serie de discursos sobre la “crisis moral” de la juventud, el “rebeldismo” y la “delincuencia” juveniles. Esto fue un fenómeno global<sup>22</sup>, que para el caso de Guadalajara debe entenderse dentro del marco de las campañas moralizadoras, que creó un consenso moral entre la Iglesia, el Estado y el sector de comerciantes y empresarios tapatíos, que desplegaron estrategias de moralización desde las organizaciones de laicos como la ACM, organismos cívico-religiosos como la Junta de Mejoramiento Moral, Cívico y Material, y políticas culturales como los festivales de música popular, los conciertos de música clásica, y la Casa de la Juventud.<sup>23</sup>

Sin embargo, la integral-intransigencia católica frente a la cultura de masas durante el periodo 1950-1965, constituyó tan sólo el síntoma inicial de un proceso mucho más amplio y complejo de *mediatización* de la sociedad en general, y del catolicismo en particular. Los procesos de mediatización implican el desarrollo de los medios de comunicación “como una institución independiente en la sociedad” y, consecuentemente, la conversión de las demás instituciones en “dependientes de los medios, acomodando la lógica [de éstos] con el fin de comunicarse con otras instituciones y con la sociedad como un todo”.<sup>24</sup> La mediatización de la religión —en este caso del catolicismo—, produce a su vez procesos de secularización y de cambio religioso, al

---

<sup>21</sup> Manuel López Días, “Influjo del Radio”, 248.

<sup>22</sup> Véase Eric Zolov, *Rebeldes con causa. La contracultura mexicana y la crisis del Estado patriarcal* (Norma, 2002), 81-93; Uta G. Poiger, *Jazz, Rock and Rebels. Cold War Politics and American Culture in a Divided Germany* (University of California Press, 2000); Christopher Dunn, *Brutality Garden. Tropicália and The Emergence of Brazilian Counterculture* (University of North Carolina Press, 2001); Patrick Barr-Melej, *Psychedelic Chile. Youth, Counterculture, and Politics on the Road to Socialism and Dictatorship* (University of North Carolina Press, 2017); Valeria Manzano, *La era de la juventud en Argentina. Cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla* (FCE, 2017); Humberto Manduley López, *Hierba mala. Una historia del rock en Cuba* (Ediciones La Luz, 2015); Stanley Cohen, *Folk Devils and Moral Panics. The Creation of the Mods and Rockers* (Routledge Classics, 2011); Jock Young, “El pánico moral. Sus orígenes en la resistencia, el *ressentiment* y la traducción de la fantasía en realidad”, *Delito y Sociedad. Revista de Ciencias Sociales*, no. 31 (2011): 7-21.

<sup>23</sup> Véase David Moreno Gaona, “Entre el rocanrol y el Evangelio”; David Moreno Gaona, “Significados, usos y funciones de la música clásica en Guadalajara, 1947-1960. Un análisis a partir de la historia social de la música”, *Intersticios Sociales* 7, no. 14 (2017): 283-315.

<sup>24</sup> Stig Hjarvard, “The Mediatization of Religion: A Theory of the Media as Agents of Religious Change”, *Northern Lights*, no. 6 (2008): 3-4.

difuminar las fronteras tradicionales entre lo sagrado y lo profano. En el contexto de la posguerra, marcado por la mercantilización, la mediatización y el consumo, la cultura de masas —por medio de la televisión, los periódicos, la radio, el cine, la novela popular, las historietas, etcétera— puso los bienes culturales a disposición de todos, e hizo “amable y liviana la absorción de nociones y la recepción de información”, lo cual implicó la “ampliación del campo cultural”, es decir, la circulación extensiva “de un arte y una cultura ‘popular’”, “la adecuación del gusto, y del lenguaje, a la capacidad receptiva media”.<sup>25</sup>

La mediatización de la sociedad y de la religión ha propiciado procesos paralelos de *sacralización* y *secularización*, que pueden observarse tanto en las intersecciones como en las divergencias entre catolicismo y rock. Por un lado, la sacralización institucional frente a la secularización, el pluralismo y la mediatización, al incorporar géneros y artistas legitimados como portadores y propagadores de mensajes religiosos. Por otro lado, los artistas que producen música rock fuera del ámbito institucional, pero que se apropian de material católico para sus composiciones.<sup>26</sup> Los efectos profundos de la mediatización en el mundo católico, pueden observarse a partir del Concilio Vaticano II (1962-1965), específicamente en la constitución *Sacrosanctum Concilium* sobre la sagrada liturgia, promulgada el 4 de diciembre de 1963 y puesta en vigor el 16 de febrero de 1964.<sup>27</sup> Por medio de las reformas posconciliares, la Iglesia buscó adaptar la doctrina, la liturgia y el Evangelio a las necesidades, capacidades y exigencias de un nuevo público, una gran masa de creyentes inmersa en la lógica de la mediatización. En el proceso de adaptación del catolicismo a la cultura de masas, las variables de la música popular y los jóvenes fueron especialmente determinantes.

En la amplia literatura de ciencias sociales sobre la cuestión juvenil, la juventud es vista como una *invención* de las sociedades industrializadas de posguerra. No quiere decir que la juventud y los jóvenes no existieran antes de ese periodo, sino que fue hacia los años cincuenta que *lo juvenil* se convirtió en un tema central, relacionado con los procesos de modernización y cambio en todos los ámbitos sociales. Las primeras décadas del siglo XX, atestiguaron la irrupción de los jóvenes como actores políticos de gran importancia, quienes impulsaron

---

<sup>25</sup> Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados* (Editorial Lumen, 1984), 12-17.

<sup>26</sup> Esta premisa la retomo de Häger, aunque él la plantea desde el contexto anglosajón y con referencia al mundo evangélico. Véase Andreas Häger, *Religion and Popular Music*, 5.

<sup>27</sup> Cfr. *Sacrosanctum Concilium*, en *Concilio Vaticano II. Constituciones. Decretos. Declaraciones. Legislación posconciliar* (Biblioteca de Autores Cristianos, 1970), 185-244; Luigi Garbini, *Breve historia de la música sacra* (Alianza Editorial, 2009), 381-422.

reformas educativas desde movimientos político estudiantiles.<sup>28</sup> En esos años, la Iglesia católica creó las ramas juveniles de la Acción Católica Mexicana, adelantándose incluso a la implementación de “políticas educativas para los jóvenes” por parte del gobierno mexicano.<sup>29</sup>

Sin embargo, la emergencia de los jóvenes como actores protagonistas de dinámicas de modernización y cambio en distintas esferas sociales, ocurrió con mayor fuerza a partir de los años cincuenta. Los especialistas en juventud, han señalado una serie de factores sociales que propiciaron la capacidad de agencia de los jóvenes: 1) una reorganización económica en términos de industria y ciencia, que implicó ajustes en la estructura productiva de la sociedad; 2) la expansión educativa, que propició el retraso de la inserción de los jóvenes en el ámbito laboral; 3) el discurso jurídico, que reconoció a los niños y los jóvenes como “sujetos de derecho”; 4) el consumo cultural y el ocio, que brindó la posibilidad de construcción de nuevas identidades juveniles.<sup>30</sup>

Esos factores posibilitaron la diferenciación de la juventud con respecto de otros sectores etarios. La emergencia de una cultura juvenil global, trajo consigo la producción de un abismo generacional. El historiador Eric Hobsbawm señala que los jóvenes se convirtieron en “la matriz de la revolución cultural”, en protagonistas de una revolución no sólo social, sino “en el comportamiento y las costumbres, en el modo de disponer del ocio y en las artes comerciales, [lo cual reconfiguró] cada vez más el ambiente que respiraban los hombres y mujeres urbanos”.<sup>31</sup> El conflicto generacional afectó la relación entre los adultos y los jóvenes, fenómeno visible en la crisis de las instituciones permanentes y de continuidad como la Iglesia, la familia, los sistemas educativos y los Estados-nación.

También, en los años cincuenta se acentuó “la insistencia en el tema de la inadaptación [juvenil], como resultado de la angustia de la utopía representada por los jóvenes y de la degeneración del mal social que hay en ellos”.<sup>32</sup> El nacimiento del *teenager* en ese contexto, propiciado por la expansión educativa (prolongación de la escolarización), la conformación de

---

<sup>28</sup> Rossana Reguillo, *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto* (Grupo Editorial Norma, 2000), 21.

<sup>29</sup> Rogelio Marcial, “Políticas públicas de juventud en México: discursos, acciones e instituciones”, *Ixaya. Revista Universitaria de Desarrollo Social*, no. 3 (2012): 12.

<sup>30</sup> Cfr. Rossana Reguillo, *Emergencia*, 21-22; Carles Feixa, *De jóvenes, bandas y tribus. Antropología de la juventud* (Ariel, 1999), 53.

<sup>31</sup> Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX* (Crítica, 1998), 331.

<sup>32</sup> Laura Passerini, “La juventud, metáfora del cambio social (dos debates sobre los jóvenes en la Italia fascista y en los Estados Unidos durante los años cincuenta)”, en *Historia de los jóvenes. De la Antigüedad a la Edad Moderna*, dirs. Giovanni Levi y Jean-Claude Schmitt (Taurus, 1996) 418-419.

un mercado juvenil (poder adquisitivo de los jóvenes), la música rock y las *teenpics* como *Rebelde sin causa* (1955), dio origen a un debate sobre los contenidos y las implicaciones de la juventud.<sup>33</sup>

Fue en la juventud, en tanto que categoría liminal, donde múltiples actores sociales proyectaron las esperanzas y las angustias de su tiempo. Entre esos actores pueden encontrarse psicólogos, educadores, políticos, ligas de padres, publicistas, productores musicales, jerarcas y laicos católicos, así como los propios jóvenes, cuyas experiencias se vieron atravesadas por las variables de género, raza, clase y, por supuesto, religión.<sup>34</sup> Precisamente, la Iglesia católica posconciliar constituyó uno de esos contextos institucionales dinámicos en los que la categoría “juventud” encontró un correlato. En la historia del catolicismo, la coyuntura de 1965 marcó el inicio de un proceso de modernización (*aggiornamento*), pues las reformas posconciliares impulsaron la renovación católica en términos eclesiales, teológicos, sacerdotales, litúrgicos y pastorales, haciendo un llamado especial a trabajar con los jóvenes.<sup>35</sup>

La ciudad de Guadalajara, en su proceso de apertura a la modernidad de posguerra, fue partícipe de ese proceso complejo de modernización de la Iglesia. Las interacciones entre la cultura rock y la cultura católica, se vivieron de forma particular en nuestra ciudad. Ciertamente es que la cultura rockera se propagó con mayor agilidad que las reformas posconciliares, pero hubo momentos a lo largo de la segunda mitad del siglo XX en que entraron en contacto o chocaron con gran intensidad. Las condiciones para la propagación y apropiación del rock por parte de los jóvenes tapatíos, eran más que propicias desde los años cincuenta: 1) la infraestructura de las industrias culturales se vio potenciada por la llegada de la televisión y las transmisiones de las primeras concesiones televisivas, desde inicios de los años sesenta; antes de ello, el cine, la radio, las disqueras —RCA, CBS, Peerles, Musart, Orfeón, VIK, etcétera—, y las rocolas de las neverías, impulsaron la popularización del rock and roll;<sup>36</sup> 2) para la década de 1960, Guadalajara experimentó un “rejuvenecimiento poblacional”, pues más del 60% eran jóvenes menores de 25

---

<sup>33</sup> Cfr. Laura Passerini, “La juventud”, 420; Carles Feixa, *De jóvenes*, 36-53; Eric Zolov, *Rebeldes*, 13-107.

<sup>34</sup> Valeria Manzano, *La era de la juventud*, p. 17.

<sup>35</sup> En el Mensaje del Concilio Vaticano II a los Jóvenes, del 7 de diciembre de 1965, el papa Paulo VI comunicó a la juventud de todo el mundo su compromiso de trabajar “para rejuvenecer su rostro [de la Iglesia]”, con la finalidad de “responder mejor a los designios de su fundador, el gran viviente Cristo, eternamente joven”. A partir de ese momento, la Iglesia postconciliar comenzó a mostrar una imagen juvenilizada de Jesucristo, presentándolo ante la juventud del mundo como un “héroe verdadero, humilde y sabio [...] Profeta de la verdad y del amor [...] compañero y amigo de los jóvenes”. La juvenilización del Cristo constituyó un signo de rejuvenecimiento eclesial, pero también un símbolo combativo y liberacionista frente a aquellas fuerzas secularizadoras como “las filosofías del egoísmo o del placer [...] de la desesperanza y de la nada [y] del ateísmo”. Véase Paulo VI, “Mensaje del Concilio Vaticano II a los Jóvenes”, diciembre 7, 1965, Vatican, [https://www.vatican.va/gmg/documents/gmg-2002\\_ii-vat-council\\_message-youth\\_19651207\\_sp.html](https://www.vatican.va/gmg/documents/gmg-2002_ii-vat-council_message-youth_19651207_sp.html)

<sup>36</sup> Véase David Moreno Gaona, *Rockeros*, 53-138.

años;<sup>37</sup> 3) el contacto con la cultura estadounidense por medio del turismo —convencional y contracultural—, y el flujo migratorio por parte de las familias acomodadas y los aventureros que viajaban hacia Tijuana y los Estados Unidos en tren, autobús o auto.<sup>38</sup>

En efecto, la cuestión del rock como un epifenómeno de la modernidad religiosa fue eminentemente urbano, lo que dentro del sistema clasificatorio católico se denomina como “parroquias urbanas”. En una ciudad con desigualdades sociales profundamente marcadas y, además, territorializadas en sectores específicos —la histórica división oriente-poniente por la Calzada Independencia—, la variable de la marginalidad acentuada tras el estallido urbano de pandillas en los barrios populares, produjo interacciones particulares entre el catolicismo y el rock en las décadas de 1980 y 1990, específicamente en parroquias como el Divino Preso y Mater Nostra, en los barrios populares.<sup>39</sup> Previo a ello, la década del setenta constituyó un periodo de mutuas apropiaciones por parte de la cultura rock y la cultura católica, aunque con menor intensidad. Los documentos del AHAG —Pastoral Juvenil, Boletín eclesiástico, Folletería, Movimientos Tradicionalistas, Sectas, Movimiento de Renovación Carismática Católica y Parroquias— permiten observar el proceso de implementación paulatina de las reformas posconciliares en materia de liturgia, evangelización y pastoral de jóvenes. En ese proceso, el Equipo Diocesano de Pastoral Juvenil experimentó desde la parroquia de Nuestra Señora de la Luz con las misas de juventud —con música moderna a cargo de jóvenes—, y esbozó un sinnúmero de proyectos de pastoral juvenil, con múltiples eventos y estrategias, en los que la música popular desempeñó un rol importante.

Las acciones del progresismo católico generaron reacciones de neo-intransigencia por parte de movimientos tradicionalistas encabezados por los Tecos<sup>40</sup>, a lo largo de la segunda mitad

---

<sup>37</sup> Patricia Valles, *Construcciones religiosas en Guadalajara, 1960-1986. La expansión de una creencia* (Universidad de Guadalajara, 2004) 19.

<sup>38</sup> Cfr. David Moreno Gaona, *Rockeros*, 111-113; Rafael Valenzuela Cardona (coord.), *El rock tapatío. La historia por contar* (FEU-Universidad de Guadalajara, 2004) 34; Óscar Humberto Rojas Gutiérrez (comp.), *Raíces del rock tapatío, 1959-1972* (ae Ediciones, 2019).

<sup>39</sup> Cfr. Mercedes González de la Rocha, *Los recursos de la pobreza. Familias de bajos ingresos de Guadalajara* (Colegio de Jalisco-CIESAS, 1986); Rossana Reguillo Cruz, *En la calle otra vez. Las bandas: identidad urbana y usos de la comunicación* (ITESO, 1991); Rogelio Marcial, *Desde la esquina se domina. Grupos juveniles: identidad cultural y entorno urbano en la sociedad moderna* (El Colegio de Jalisco, 1996); Renée de la Torre, “Dos alternativas para ser católicos: Comunidades Eclesiales de Base y Barrios Unidos en Cristo”, *Estudios Jaliscienses*, no. 39 (2000): 57-71; Jesús Zamora García y Rodolfo Gamiño Muñoz, *Los Vikingos. Una historia de lucha política social* (Centro de Estudios Históricos del Colectivo Rodolfo Reyes Crespo, 2012); Jesús Zamora García, *La calle y sus espíritus. Análisis histórico de dos comunidades juveniles en la Guadalajara de los setenta y ochenta: los Tonchos y los Soleros* (El Colegio de Jalisco, 2018).

<sup>40</sup> Véase Mario Virgilio Santiago Jiménez, “El secreto: desdoblamiento y fracturas. Militancia católica reservada, investigación periodística y vigilancia eclesiástica y gubernamental en México, 1915-1970, en *Militancias católicas en el México contemporáneo. Clandestinidad, secrecía y partidismo*, coord. Fernando M.

del siglo XX. En su discurso anticomunista —característico por su tono escatológico-apocalíptico—, el rock fue categorizado como una fuerza secularizadora al servicio del Mal, es decir, de la conspiración comunista, judeo-masónica. La beligerancia intransigente puede observarse con mayor intensidad en la parroquia de Nuestra Señora de la Luz, entre los años 1971-1974, cuando los jóvenes del Seminario Laico Juvenil —ideologizados por los Tecos— desplegaron una serie de acciones contra el cura Ramón Godínez y su equipo de sacerdotes progresistas. Después de ese periodo, las estrategias desplegadas por los Tecos fueron sobre todo discursivas y propagandísticas, a través de revistas, folletos y libros, por medio de los cuales buscaron propagar la teoría del rock satánico y los mensajes subliminales, proveniente de católicos y evangélicos estadounidenses, canadienses e italianos.<sup>41</sup>

En el campo rockero de los años setenta, es posible observar procesos de apropiación de símbolos católicos, bajo la óptica de la contracultura *hippie*. Las imágenes de Dios y Cristo aparecieron revestidas de nuevos significados en las canciones —la cultura rockera tapatía no produjo álbumes conceptuales con temática bíblica como en otras latitudes— y en las imágenes que circularon en revistas, arte de discos, publicidad de eventos y escenografías de tocadas. En esa década puede observarse una continuidad de tensiones con la moral sexual católica, aunado a un redescubrimiento del catolicismo, en el sentido de una revaloración de sus símbolos y sus valores, imbricados con una libertad de espíritu que amalgamó elementos de las religiones y las filosofías orientales. Para los años ochenta y noventa, el campo rockero tapatío experimentó una diversificación impresionante, pues en su interior se conformaron subcampos como el hard-core punk y el heavy metal. En esos subcampos —que por lo regular compartían espacios en tocadas

---

González, Mario Ramírez Rancaño, Yves Bernardo Roger Solís Nicot (UNAM-Instituto de Investigaciones Sociales, 2022), 293-317; Austreberto Martínez Villegas, “Identidad y acción de jóvenes católicos tradicionalistas en los años setenta en Guadalajara: el caso del Seminario Laico Juvenil y la revista *Adalid*”, en *La condición juvenil en Latinoamérica: identidades, culturas y movimientos estudiantiles*, coord. Ivonne Meza Huacuja y Sergio Moreno Juárez (UNAM-Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación, 2019), 355-384; Mónica Naymich López Macedonio, “Los Tecos de la Universidad Autónoma de Guadalajara y el gobierno de Chiang Kai-Shek a principios de los años setenta. Historia de una colaboración anticomunista transnacional”, *Contemporánea*, no. 1 (2010): 133-158; Almendra Cristal Orozco Barranco, “Representaciones de juventud: jipiteca, drogadicto, peligroso y comunista. Anticomunismo en México a través de la revista *Réplica* (noviembre 1967-enero 1972)” (Tesis de Licenciatura, Universidad de Guadalajara, 2018).

<sup>41</sup> Sobre la “teoría del rock satánico” o el “pánico satánico” véase Massimo Introvigne, *Satanism: A Social History* (Leiden, 2016); John Brackett, “Satan, Subliminals, and Suicide: The Formation and Development of an Antirock Discourse in the United States during the 1980s”, *American Music*, no. 36 (2018): 271-302.

*underground*— emergieron estéticas radicales de carácter anticlerical y ateísta, las cuales establecieron relaciones de alteridad con el catolicismo hegemónico.<sup>42</sup>

La complejidad del problema, observada a partir de estos múltiples datos empíricos, me llevó a replantear la hipótesis. Las interacciones rock-catolicismo-jóvenes no sólo constituyeron epifenómenos de la modernidad religiosa, en el sentido de fluidez. La premisa central de la tesis es que la irrupción de culturas juveniles nucleadas en torno a los diversos estilos de música rock —rocanrol, rock psicodélico, hard-core punk y heavy metal—, en el espacio público de la ciudad de Guadalajara a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, produjo una problemática de disputa por los jóvenes entre el catolicismo hegemónico y la cultura rockera. De esta hipótesis se deriva la pregunta rectora que busca responder a cuál fue el papel que jugó el rock, en tanto que fuerza secularizadora mass-mediada, en los procesos de cambio religioso dentro del campo católico, es decir, en las dinámicas de desinstitucionalización y de recomposición que transformaron las relaciones de poder establecidas históricamente entre la Iglesia católica y la juventud.

### **Marco teórico-metodológico: hacia un enfoque interseccional**

Entender el cambio religioso, específicamente las transformaciones que el catolicismo ha venido experimentando desde la década del cincuenta, implica atender aquellos procesos complejos de secularización que transversalizan a la institución. Los fenómenos religiosos posmodernos, característicos por su fluidez, exigen modelos teórico-metodológicos de orden interseccional, que permitan a los especialistas establecer conexiones analíticas entre tipos de enfoque exclusivistas e inclusivistas de la religión. Las teorías sociológicas exclusivistas o sustantivistas de *la religión*, son aquellas que constriñen el análisis al núcleo duro de las religiones históricas e institucionalizadas, a partir de la noción de *campo religioso*; mientras que las teorías inclusivistas o funcionalistas de *la religiosidad*, ponen énfasis en los procesos de desinstitucionalización e individuación de las creencias, ampliando el concepto de campo religioso a partir de nociones como diseminación y fluidez.<sup>43</sup>

Para hacer confluir ambos enfoques es preciso construir categorías intermedias, las cuales permitan estudiar creencias y prácticas religiosas enmarcadas en *espacios umbrales*. Renée de la

---

<sup>42</sup> Sobre la diversificación del campo rockero véase Rafael Valenzuela Cardona (coord.), *El rock tapatío*; David Moreno Gaona, *Rockeros en tierra de mariachis. Ocho ensayos sobre historia del rock tapatío, 1957-1994* (Coral, 2022).

<sup>43</sup> Cfr. Hervieu-Léger, *La religión*, 62-67; Renée de la Torre, “La religiosidad popular: encrucijada de las nuevas formas de la religiosidad contemporánea y la tradición (el caso de México)”, *Ponto Urbe* (2013): p. 1.

Torre ha esbozado la noción de *religiosidad popular* como categoría intermedia, con miras a proveer “una mirada basada en la concepción del entremedio la institución y la religiosidad individualizadas”, y en la que destaca su valor heurístico para “estudiar los cambios mediante su interacción con las tradiciones practicadas en el espacio de la religiosidad popular”.<sup>44</sup> En su libro *La Ecclesia Nostra*, de la Torre analizó las relaciones entre catolicismo y sociedad secular tomando a los laicos como agentes clave, debido a su posición estratégica ubicada en el entremedio de lo religioso y lo cívico.<sup>45</sup> En el presente estudio, las culturas juveniles —los jóvenes adeptos al rocanrol, rock, punk y metal— constituyen actores importantes que, debido a su posición en el espacio umbral entre la cultura de masas —y los sub-campos rockeros— y el catolicismo, posibilitan el análisis de procesos de secularización producidos tanto en las intersecciones como en las divergencias entre la institución católica y los microcosmos juveniles.

Las mutuas apropiaciones, así como los mutuos rechazos, entre el campo rockero y el campo católico, implicó la construcción de una estrategia teórico-metodológica interseccional, lo cual desde un inicio conlleva a discutir las nociones de *campo*. La noción de *campo religioso* desarrollada por Pierre Bourdieu es problemática en este sentido, pues como lo ha señalado Hervieu-Léger, ésta es débil al momento de analizar “la producción y la circulación de los bienes simbólico-religiosos” fuera del control de regulación de las religiones históricas e institucionalizadas. Por ello, la noción inclusivista de campo insiste en la no reducción de lo religioso a su espacio social autónomo y especializado. El propósito consistiría no tanto en “delimitar o redelimitar el lugar de lo religioso en la modernidad como en escapar a la tendencia natural que consiste en pensar dicho lugar a partir del *núcleo duro* de las religiones históricas, que se supone constituyen el centro”.<sup>46</sup> El mismo problema presenta la noción de *campo rockero*, pues el interés se centra en su “aparición y desarrollo” prestando atención en el “momento en el que el campo consigue independizarse”.<sup>47</sup>

Frente a ese afán de entender los campos como impermeables, debido a su autonomía y especialización, es preciso repensar la noción de campo desde un enfoque interseccional y dinámico, que permita entender la porosidad de sus fronteras. El modelo bourdieuano de campo religioso, plantea grandes retos epistémicos, teóricos y metodológicos. Algunas investigaciones recientes, la noción de campo religioso ha sido replanteada a partir de la observación y el análisis

---

<sup>44</sup> Renée de la Torre, “La religiosidad popular”, p. 1.

<sup>45</sup> Renée de la Torre, *La Ecclesia*, 34-36.

<sup>46</sup> Danièle Hervieu-Léger, *La religión*, 182-183.

<sup>47</sup> Fernán del Val Ripollés, *Rockeros insurgentes*, p. 76.

empíricos, por medio de casos en los que las interacciones y las posiciones de entremedio develan procesos complejos entre campos aparentemente autónomos entre sí —tales como la religión y la política, la religión y los medios de comunicación. Las críticas al modelo bourdieuano señalan el hecho de que “no permite pensar los varios catolicismos, las prácticas de religiosidad popular o ‘el papel de los movimientos religiosos en la transformación de las relaciones de poder’, pues se centra en la disputa entre laicos y especialistas religiosos, así como en sus respectivas estrategias, que opera dentro de ciertos límites, so pena de exclusión”.<sup>48</sup>

El problema que presenta dicho modelo de campo religioso es que “está pensado en un modelo de monopolio perfecto”. Frente a tal limitante, estudios recientes han cuestionado esa supuesta cualidad monopólica, poniendo énfasis en “las formas en que se disputa la producción de capitales reconocidos por el campo, su acumulación y distribución entre el clero”. Ello ha permitido entender transformaciones y disputas dentro del campo religioso, atendiendo no el “monopolio perfecto”, sino “la lógica propia a partir de la que funciona la institución católica y las formas en que se adapta, negocia, disputa, genera y se mueve dentro de su campo relativamente autónomo, pero imbuido en la modernidad”.<sup>49</sup>

#### *Intersecciones y divergencias entre campo católico y campo rockero*

Entiendo aquí la teoría de los campos sociales como una metodología, la cual construí empíricamente por medio de una combinatoria de trabajo de archivo y trabajo de campo. El diseño metodológico para esta investigación de carácter historiográfico, que me permitiera comprender no sólo las relaciones de los sujetos rockeros tapatíos con lo religioso, sino también del catolicismo con la cultura rockera a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, implicó recurrir a múltiples fuentes producidas por ambas culturas. En este sentido, fue importante combinar el trabajo de archivo en múltiples niveles —institucionales y privados personales— con entrevistas etnográficas, así como documentos propios de la cultura rockera —revistas, canciones, discos, fanzines, fotografías, etcétera— que no se encuentran resguardados en los archivos oficiales.

De acuerdo con el *giro archivístico*, consideré importante tener en claro los procedimientos no sólo de recopilación de fuentes, sino de *producción* de éstas y su *revalorización* por parte del

---

<sup>48</sup> Celia Ardisia Delgado Molina, “El campo religioso y sus interacciones con el campo político en Morelos: propuestas y retos para su construcción”, en *Pierre Bourdieu en la sociología latinoamericana: el uso de campo y habitus en la investigación*, coord. Roberto Castro y Hugo José Suárez (UNAM, 2018) 192.

<sup>49</sup> Celia Ardisia Delgado Molina, “El campo religioso”, 193. Para este tipo de enfoques interseccionales, véase el trabajo pionero de Renée de la Torre, *La Ecclesia Nostra*.

investigador. En efecto, el *giro archivístico* ha insistido en un desplazamiento de la práctica extractiva de los investigadores, a una etnografía institucional de los archivos. Éstos son entendidos como procesos, transparencias en las que se inscriben relaciones de poder y, por lo tanto, constituyen tecnologías de gobierno. Influidos por la teoría de Foucault sobre la política del conocimiento, diversos autores como Laura Stoler, Frida Gorbach y Mario Rufer, trabajan los archivos como “la ley de lo que puede ser dicho [...] el sistema que rige lo que puede ser enunciado”.<sup>50</sup> Los archivos son materialidad e imaginario, puesto que nos dicen qué reivindicaciones de verdad yacen en los documentos que resguardan. Por ello fue importante realizar *etnografías de archivo*, lo cual implicó prestar atención a los andamiajes, entender su funcionamiento, su lógica de remembranza, su consistencia de la desinformación, omisiones y errores, sus comisiones u organismos —*agentes*— productores de *tipos y categorías* sociales, marcos conceptuales y prácticas.<sup>51</sup>

En la presente investigación, la búsqueda y recopilación de documentos eclesiásticos la realicé en el Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara (AHAG). El criterio de búsqueda y selección de casos, respondió a la necesidad de identificar agentes católicos que desde sus posiciones específicas, produjeron tanto intersecciones como divergencias con respecto de la cultura juvenil rockera. Las categorías que emergieron en el trabajo de archivo, corresponden a procesos propios de la Iglesia católica en su apertura a la modernidad. En el periodo preconiliar que va de 1950-1965, la cultura de masas constituyó para el catolicismo una esfera en tensión y, hacia el año de 1957, la popularización del rocanrol y la emergencia de una cultura juvenil con rasgos identitarios bastante marcados, hicieron que la juventud, el ocio y la sexualidad ocuparan una preocupación central en las campañas moralizadoras. En ese contexto, diversos documentos como cartas pastorales, prensa católica, sermones, etcétera, me permitieron analizar estrategias desplegadas por jerarcas y laicos con miras a frenar el avance de la cultura rocanrolera, o bien, integrarla dentro de la lógica del esparcimiento con sentido cristiano.

Pero después del Concilio Vaticano II (1962-1965), las actitudes hacia el rock —y hacia la cultura de masa juvenilizada en general— oscilaron entre la aceptación y el rechazo por parte de jerarcas y laicos. Hacer del archivo un campo, en el sentido de Gorbach y Rufer, implicó en este estudio la búsqueda en los documentos eclesiales de los agentes que llevaron a cabo tanto procesos de intersección como de divergencia con la cultura rockera. La institución católica fue

---

<sup>50</sup> Ann Laura Stoler, “Archivos coloniales y el arte de gobernar”, *Revista Colombiana de Antropología*, no. 2 (2010), 472.

<sup>51</sup> Ann Laura Stoler, “Archivos coloniales”, 467, 472 y 486.

compleja en ese sentido, pues en el proceso de *aggiornamento* las dos grandes corrientes teológicas del progresismo y el tradicionalismo católicos, afrontaron de diversas maneras la cuestión del rock y de la cultura juvenil moderna. Por tal razón, no sólo me interesé en los conflictos entre el catolicismo y la cultura rockera, sino también en cómo determinados grupos de jerarcas y laicos produjeron intersecciones con respecto de las nuevas formas de expresión juveniles. Busqué en los documentos de Pastoral Juvenil, parroquias, folletería y prensa católica, aquellos agentes, espacios y prácticas de intersección —por ejemplo, el equipo de progresistas liderado por Ramón Godínez Flores en la parroquia de Nuestra Señora de la Luz. Y, en el caso contrario, busqué las estrategias de divergencia y rechazo hostil hacia el rock por parte de los grupos católicos neo-intransigentes, en documentos resguardados en las cajas de Movimientos Tradicionalistas y Sectas, así como en folletería y revistas de contenido anti-rock, anti-comunista y anti-progresista.

El *giro archivístico* ha planteado también la importancia de recuperar las memorias subalternas excluidas de los archivos institucionales. Stoler habla de las narrativas coloniales, recuperadas por medio de la historia oral, y que permiten comprender la experiencia y subjetividad de las personas que vivieron eventos y procesos relativos a la colonialidad y la pos-colonialidad. Pero también señala la importancia de otros documentos producidos por estos sujetos, tales como fotografías, grabados, arte, etc.<sup>52</sup> La pregunta que surgió en el proceso de investigación fue de carácter interaccional: ¿de qué manera se enfrentan o relacionan los documentos institucionales de archivo con las memorias y las producciones documentales de sujetos subalternos? En el proceso de investigación esto implicó transitar entre la historia y la antropología, ir y venir del trabajo en los archivos al trabajo de campo. Los oficios de historiador y antropólogo se entrecruzaron para convertir el archivo en *campo* —etnografía institucional—, y a su vez el *campo etnográfico* es transformado en un *archivo*.<sup>53</sup>

Recuperar la historia de la cultura rockera, específicamente aquellos datos o evidencias sobre sus elaboraciones religioso-espirituales, implicó realizar *inmersiones* en los microcosmos de las culturas rockeras, punks y metaleras. Debido a que estas culturas no cuentan con un espacio común con las características de un archivo histórico institucional, fue necesario ubicar a los sujetos y los lugares que resguardan documentos importantes para reconstituir la historia del rock y de las culturas juveniles tapatías durante la segunda mitad del siglo XX, específicamente en sus interacciones y divergencias con respecto de la cultura católica. La *memoria rockera* —por

---

<sup>52</sup> Ann Laura Stoler, “Archivos coloniales,” 469.

<sup>53</sup> Frida Gorbach y Mario Rufer, (*In*) *disciplinar la investigación. Archivo, trabajo de campo y escritura*, (Universidad Autónoma Metropolitana/Siglo XXI, 2016), 17.

llamarla de algún modo—, se encuentra desperdigada por la ciudad, pero es posible recuperarla por medio de archivos personales privados o semi-privados, historia oral, tiendas y vendedores de discos, revistas de rock que circulan en el mercado o que son resguardadas por coleccionistas.

En investigaciones previas durante el periodo 2014-2020, había observado diversas actitudes de la cultura rockera hacia el catolicismo, algunas bastante explícitas y otras discretas. El punto de partida empírico de esta investigación, y que a su vez constituye el hilo conductor de toda la tesis, fue una lista de canciones cuya temática es la cuestión religiosa —en este caso el catolicismo—, tanto de carácter espiritual, confesional o anticlerical. Las categoricé de acuerdo con sus narrativas características, el periodo en que fueron compuestas, y su *articulación* con determinadas culturas juveniles. Entiendo aquí a la música, al rock y estilos derivados como una poderosa herramienta articuladora de identidades (culturas) juveniles, la cual potencia procesos identitarios en los que la cuestión no es cómo la música popular refleja a los sujetos, sino cómo los construye.<sup>54</sup> El sociólogo Simon Frith desarrolló la noción de *articulación*, en contraposición a la de *homología*, con el fin de dotar a la música popular de un potencial heurístico que trasciende las fronteras de clase, los límites entre la alta cultura y la cultura vulgar, y otros opuestos como mente-cuerpo, razón-sensualidad.<sup>55</sup> Esto resulta del impacto de la posmodernidad, pues el vasto universo de la música popular se caracteriza por la combinatoria de elementos estéticos disímbolos, los cuales son ensamblados en una suerte de “yuxtaposición auditiva” y bajo nuevos significados.<sup>56</sup>

El enfoque propuesto por Frith va más allá de la economía política de la música y de la musicología clásica, es decir, no se interesa tanto por el valor de la música popular en los términos de volúmenes de ventas o juicios estéticos elaborados desde la alta cultura, sino más bien en los múltiples usos y funciones en los procesos de construcción de identidades.<sup>57</sup> Para Frith, la cualidad que permite a la música popular articular identidades es la potencialidad y la centralidad que adquieren las narrativas. Los recursos narrativos empleados por los artistas del vasto ámbito de la música popular, son tanto líricos como musicales, performativos y visuales, los cuales

---

<sup>54</sup> Para revisar a fondo las críticas a la noción de *homología* véase Simon Frith, “Música e identidad”, en *Cuestiones de identidad cultural*, comps. Stuart Hall y Paul du Gay (Agora, 2003) 184 y ss.; Richard Middleton, *Studying Popular Music* (Open University Press, 1990) 55-166; Fernán del Val Ripollés, *Rockeros insurgentes*, pp. 62-68.

<sup>55</sup> Simon Frith, “Música e identidad”, 193-194.

<sup>56</sup> Simon Frith, “Música e identidad”, 194-195.

<sup>57</sup> Sobre economía política de la música véase Jacques Attali, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música* (Siglo XXI, 2011) 130-197. Para una crítica a la musicología clásica ver Richard Middleton, *Studying*, 103-126; Tia DeNora, *Music in Everyday Life* (Cambridge University Press, 2000), 1-7.

afectan en conjunto “la manera en que oímos una determinada voz”.<sup>58</sup> El análisis de las canciones como *narrativas*, permite comprender por qué determinados géneros —rock, country, reggae, etc.— “construyen personalidades distintas para sus ídolos, sitúan a sus respectivos públicos y ponen en juego modelos propios de identidad y oposición”.<sup>59</sup> Esa cualidad es la que hace posible que los músicos retomen narrativas de inspiración política y religiosa, y las articulen bajo múltiples formas estético-musicales.

Frith no se detuvo en la cuestión de lo religioso, pero recientemente los investigadores adscritos a los *Religion and Popular Music* han realizado etnografías y desarrollado algunas ideas. En esta corriente de investigaciones, los especialistas entienden el ámbito diverso de la música popular como un espacio privilegiado para analizar “el significado de la religión en la cultura moderna”, pues al igual que la música religioso-espiritual, aquella —de carácter secular— tiene la capacidad “de conectarnos con aquello que concebimos como divino”.<sup>60</sup> La música popular constituye un medio a través del cual los músicos transmiten sus ideas acerca de lo religioso, sean o no practicantes de alguna religión en particular, y esto interpela a las audiencias creando comunidades de fans por medio de complejos procesos de identidad juvenil.<sup>61</sup> Sin embargo, en este tipo de estudios no queda clara la distinción entre los sentidos religioso-espirituales explícitos en canciones, álbumes conceptuales y performances, y las funciones trascendentales desempeñadas por la música popular, similares a las de la religión en el sentido estricto. Fuera de las instituciones religiosas, el gusto compartido por un género musical o por un artista, los conciertos masivos de rock, las *raves*, etc., ofrecen experiencias *cuasi* religiosas. En esos ámbitos se producen “nuevas formas de espiritualidad”, y la música popular “puede asemejarse a una religión debido a las oportunidades comunales que ofrece: devoción expresada hacia el artista, algunos de los cuales pueden tomar el lugar de líderes espirituales, y por la intensidad de sentimientos prohibidos en la vida cotidiana”.<sup>62</sup> Esto puede entenderse mejor desde las nociones de *religión metafórica* y *fraternidades electivas*, que no sólo son aplicables al rock sino a otras formas de entretenimiento y pertenencia de carácter masivo como el fútbol.<sup>63</sup>

---

<sup>58</sup> Simon Frith, “Hacia una estética de la música popular”, en *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, ed. Francisco Cruces (Editorial Trotta, 2001), 413-437/429.

<sup>59</sup> Simon Frith, “Hacia una estética de la música popular”, 429.

<sup>60</sup> Mike Dines y Georgina Gregory, *Exploring the Spiritual*, 3.

<sup>61</sup> Cfr. Mike Dines y Georgina Gregory, *Exploring the Spiritual*, 1; Marcus Moberg y Christopher Partridge, *The Bloomsbury Handbook*, 1-5; Andreas Häger, *Religion and Popular Music*, 1.

<sup>62</sup> Mike Dines y Georgina Gregory, *Exploring the Spiritual*, 1.

<sup>63</sup> Véase Danièle Hervieu-Léger, *La religión*, 111-121, 170-177, y 245-257.

Es importante diferenciar entre los enfoques funcionalistas que se interesan por las músicas populares como sustitutos funcionales de las religiones, y aquellos que ponen mayor atención en las reapropiaciones explícitas de la imagería religioso-espiritual, pues si bien constituyen dos tendencias imbricadas del fenómeno religioso moderno, en términos teórico-metodológicos dirigen la interpretación hacia caminos distintos. Mi propuesta interseccional para el presente estudio de las relaciones catolicismo-rock-jóvenes, no consiste en encontrar los equivalentes funcionales de las religiones en el rock y las culturas juveniles, sino más bien dar cuenta de los procesos complejos de articulación de sentidos religioso-espirituales mediados por la música popular, elaborados tanto por jóvenes adeptos a la cultura rockera como por jerarcas y laicos pertenecientes a la cultura católica. De acuerdo con Simon Frith, la música no refleja a los individuos, los *construye*. Es la forma cultural más apta para *cruzar fronteras*, pues responde a cuestiones de identidad que van mucho más allá de las barreras de clase, raza, género y religión. Es posible documentar y analizar empíricamente cómo el elemento musical “consigue dotar [de distintos modos] a la gente de una identidad, [y] situarla en diferentes grupos sociales”.<sup>64</sup> Por medio de diversas narrativas, la música popular *gestiona* “la relación entre nuestra vida emocional pública y privada”, ayudando a las personas a darle “forma y voz a las emociones, que de otra manera no podrían expresarse sin resultar incómodas o incoherentes”.<sup>65</sup> Desde luego, esto es válido para la cuestión religioso-espiritual en el sentido estricto. Por ejemplo, permite entender por qué y cómo George Harrison se convirtió en un ídolo espiritual para la contracultura global, debido a su capacidad estética de dar sentido y forma a las inquietudes místico-espirituales de miles de jóvenes setenteros.<sup>66</sup>

Los elementos *ideológicos* articulados por los músicos en sus productos culturales, por medio de los cuales transmiten valores y actitudes con respecto a la religión, permiten ir más allá de los enfoques funcionalistas de las religiones metafóricas. Mi interés se centró en analizar los procesos creativos de los músicos de rock, punk y heavy metal, en los que articularon elementos de la imagería católica desde diversas posturas ideológicas. Existe una relación entre determinados estilos musicales y ciertas ideologías, cuya definición escapa a las categorías establecidas por la industria discográfica bajo la lógica del *marketing*. De acuerdo con Frith, desde el punto de vista sociológico y cultural, “un modo igualmente interesante de aproximarnos a la

---

<sup>64</sup> Simon Frith, “Hacia una estética”, 423.

<sup>65</sup> Simon Frith, “Hacia una estética”, 423-424.

<sup>66</sup> Véase Davin Seay y Mary Neely, *Stairway to Heaven. The Spiritual Roots of Rock 'n' Roll. From the King and Little Richard to Prince and Amy Grant* (Ballantine Books, 1986), 146.

cuestión de los géneros es clasificarlos según sus propuestas ideológicas, [es decir] según la manera en que ellos mismos se venden como arte, comunidad o emoción”.<sup>67</sup> Se trata aquí de clasificar y analizar los géneros musicales —y sus respectivas culturas juveniles— “en función del efecto que éstos pretenden conseguir en el oyente”, pues por medio de diversos elementos la música busca conducir las audiencias hacia “un determinado tipo e realidad [...] de persuadirlos de que las cosas son realmente como nos las presentan”.<sup>68</sup> De ahí la importancia de las narrativas elaboradas en cada género, y el interés en el análisis de cómo la música opera en la construcción de un tipo de *verdad* y, por ende, de un tipo de identidad —de *identificación religiosa*, en el sentido de Roland Campiche.

Los procesos de interacción rock-catolicismo-jóvenes, que tuvieron lugar en la ciudad de Guadalajara durante la segunda mitad del siglo XX, permiten analizar diversas formas de identificación religiosa mediadas por la música, tanto desde los microcosmos de las culturas juveniles como de la institución católica a nivel parroquial. Metodológicamente, elaboré una serie de tipologías de acuerdo con los siguientes criterios: 1) la clasificación de los estilos no sólo por la categoría musical, sino por sus componentes estético-ideológicos que definieron actitudes específicas hacia el catolicismo: el rocanrol y el relativismo moral, el rock y las búsquedas espirituales alternativas, el hard-core punk y el anticlericalismo, el rock y el heavy metal católicos, el rock progresivo y la reapropiación del repertorio sacro; 2) la delimitación espacio-temporal de *campos* de investigación empírica, tanto etnográfica como de archivo. La combinatoria de trabajo de campo y de archivo, enmarcados dentro de un enfoque de historia cultural, brinda una perspectiva diacrónica de mediana duración, la cual permite comprender los cambios en las relaciones rock-catolicismo-jóvenes, teniendo en cuenta los hechos sincrónicos que hicieron posible detallar las dinámicas de secularización, que comprenden procesos complejos de hibridación, eclecticismo, anticlericalismo y (neo) intransigencias. Aquí es importante señalar que el esquema capitular responde a esta lógica, los capítulos están organizados cronológicamente y, a su vez, la cronología se corresponde con determinadas tipologías.

*Rocanrol y relativismo moral*: durante el periodo 1957-1968, la emergencia de una cultura juvenil rocanrolera, conformada por adolescentes de ambos sexos, produjo tensiones con el catolicismo desde el plano de la moral sexual familiar-matrimonial. La irrupción del rocanrol en la esfera pública —fiestas, festivales, radio, televisión, cine, escuelas, parroquias, etc.—, detonó

---

<sup>67</sup> Simon Frith, “Hacia una estética”, 431.

<sup>68</sup> Simon Frith, “Hacia una estética”, 431.

un debate sobre las implicaciones de la nueva música en fenómenos modernos como la sexualidad, la delincuencia, el relativismo moral, la crisis de autoridad, el rebeldismo, lo que llevó al despliegue de estrategias por parte de jerarcas y laicos con miras a frenar el avance de la cultura secular. La cultura rocanrolera contribuyó al descentramiento del ocio con respecto de la moral católica, y a la libertad de expresión por medio de nuevos códigos de vestimenta y nuevas prácticas, libres de las buenas costumbres. En esa etapa preconciliar, los jerarcas y laicos católicos no buscaron tanto la erradicación de la cultura rocanrolera, sino su *moralización* al intentar circunscribirla dentro del sano esparcimiento con sentido cristiano —siguiendo la lógica de la integral-intransigencia y las campañas moralizadoras.

Para este periodo, los informantes clave fueron Efrén Ángel de León y Antonio Salcido Ramos, de los Blue Boys, conjunto rocanrolero que se presentó en todo tipo de eventos seculares y algunos eclesiales. Los Blue Boys permiten observar las dinámicas de secularización, pues no sólo se presentaron en festivales organizados por el Ayuntamiento, programas de radio y televisión, caravanas, clubes y casinos, sino también en kermeses organizadas por colegios católicos y por parroquias con fines de beneficencia. También, constituyen un conjunto clave debido a su participación en un retiro espiritual juvenil organizado por el padre Humberto Mejía en la semana santa de 1962, en la parroquia de Nuestra Señora de la Luz. Desde el Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara (AHAG), publicaciones seriadas como el *Boletín eclesiástico*, *Juventud*, *Orientación* y *La Época*, permitieron observar los debates católicos sobre los jóvenes, la cultura de masas, los bailes, la sexualidad y el rocanrol, así como las estrategias desplegadas con miras a frenar sus efectos. En esos años fueron importantes los documentos producidos por la jerarquía, como la Carta pastoral colectiva del Episcopado Mexicano sobre la moralidad (1952), la encíclica *Miranda Prorsus* (1957) sobre los medios de comunicación, y los sermones del cardenal José Garibi Rivera sobre el noviazgo, el matrimonio, la familia y los *bailes y festines mundanos* de la juventud moderna.

*Rock, contracultura y espiritualidad alternativa*: el periodo 1968-1980 se caracterizó por la transición del rocanrol como entretenimiento al rock como vanguardia contracultural, aunado a un cambio de actitud por parte de los jóvenes rockeros hacia la Iglesia. Los músicos de rock compusieron canciones originales y, al igual que sus homólogos anglosajones, articularon nuevos valores estéticos e ideológicos. Entre ellos, la idea de una religiosidad-espiritualidad libre, influida por la cosmogonía *hippie*. El aspecto religioso-espiritual fue disperso dentro del movimiento rockero tapatío, no tan intenso como en el mundo anglosajón, pero es posible analizarlo desde producciones culturales específicas. En primer lugar, algunas canciones del periodo compuestas

entre 1970-1980, en las que símbolos católicos como Dios, el Señor y Cristo y el Diablo, fueron resignificados. Los informantes clave aquí son Enrique Sánchez Ruiz, vocalista de 39.4 y compositor de “Faith”, Óscar Rojas, vocalista de La Revolución de Emiliano Zapata, compositor de “At The Foot of the Mountain”, y Manuel Martínez, vocalista de Hongo y compositor de “Otra Oportunidad”. Fueron ellos quienes en sus canciones articularon sentidos religioso-espirituales, desde la óptica del movimiento contracultural. En entrevistas, no sólo les pregunté sobre los procesos de composición y el sentido de las letras, sino de sus consumos culturales más allá de la música, como revistas de rock de la época —*México Canta, Dimensión, Pop*—, libros con temática religiosa y de libre pensamiento como *Siddartha, Así habló Zarathustra, Cristo de carne y hueso*, y *Duda*. Otro informante clave fue Alfredo Sánchez, no como compositor —aunque en ese entonces ya era músico— sino como joven rockero que, movido por consumos contraculturales, emprendió búsquedas espirituales fuera de la Iglesia católica.

*Catolicismo y rock*: el tercer gran campo abarca el periodo 1970-1991, de los primeros proyectos de pastoral juvenil a las pastorales rockeras con grupos como Vox Dei y León de Judá. Durante ese periodo de dos décadas, la figura del cura Ramón Godínez Flores es central, pues aparece en los documentos eclesíásticos como un impulsor de pastoral de jóvenes. El primer periodo que va de 1970 a 1975, aproximadamente, constituye un lapso de experimentaciones para poner en marcha la pastoral juvenil en la parroquia de Nuestra Señora de la Luz, con un grupo musical de jóvenes a cargo de las misas de juventud. Varios documentos de la serie Pastoral Juvenil, parroquia de La Luz, Movimientos Tradicionalistas y revistas como *Adalid* y *Réplica*, permiten reconstituir los conflictos que la implementación de las reformas postconciliares en materia de liturgia y pastoral de jóvenes, generó entre los miembros del Seminario Laico Juvenil —ideologizado por los Tecos.

El segundo periodo que va de 1986 a 1991, se caracteriza por la consolidación y la diversificación de la pastoral juvenil. El Plan Trienal de la Comisión Episcopal de Juventud, 1986-1988, contempló como principales problemáticas juveniles el pandillerismo, las drogas, el alcoholismo, la violencia, la marginalidad, los medios de comunicación, etcétera, y fue a partir de ellos que se conformaron pastorales enfocadas a resolver ese tipo de cuestiones. En ellas, el elemento musical del rock y el heavy-metal fue de gran relevancia, como fueron los casos de Vox Dei, Mai Rico y León de Judá, quienes operaron en las parroquias de San Bernardo y Jesús Divino Preso, respectivamente. Los informantes clave fueron Enrique Candelas, guitarrista de Judá, quien en entrevista refirió acerca de su papel como músico inserto en pastorales lideradas por Barrios Unidos en Cristo (BUC). Por otra parte, el caso de Vox Dei es distinto, pues no fue

una agrupación enfocada a la evangelización de jóvenes inmersos en contextos de pandillerismo y marginalidad, sino todo lo contrario. Fernando García, tecladista de Vox Dei, constituyó el informante clave sobre su papel como joven laico al servicio de la liturgia y otros eventos eclesíásticos.

En ese contexto de la emergencia de agrupaciones de rock y heavy-metal de orientación católica, el caso *sui generis* de Ricardo Rodríguez “Zanate”, permite entender otros procesos de reactualización del catolicismo, específicamente de su repertorio de música sacra. Los proyectos liderados por él, Katarsis y Zanate y Asociados, en los que destaca la fusión de piezas del rico repertorio sacro con la vanguardia del rock progresivo, constituyen ejemplos de modernización del catolicismo en un sentido opuesto al de la institucionalización del rock y del heavy-metal. El caso articular de Zanate, permite entender procesos de desinstitucionalización de la música sacra, al ser reapropiada por medio de la fusión con el progresivo, y puesta en circulación no en los espacios eclesíásticos sino en todo tipo de foros de la cultura rockera.

*Anticlericalismos:* en el *underground* de la Guadalajara de los ochenta y noventa, emergieron vanguardias radicales de estética hard-core punk que enarbolaron actitudes anticlericales. Pero al mismo tiempo, otras agrupaciones que resulta difícil clasificar en términos estilísticos —como El Personal y Duda Mata—, también expresaron su anticlericalismo. Para el análisis de estas formas de expresión, los informantes clave fueron Paco Lomelí, vocalista de Diluidos en el Sistema, Johan Wazoflaz y Jobito Panteras de Los Garigoles. Para los casos de El Personal, Duda Mata, Cuca y Forseps, la reconstitución del anticlericalismo y del ateísmo la realicé por medio de las letras de las canciones y de entrevistas a los músicos recuperadas de revistas de rock de la época, así como fuentes bibliográficas. Lo importante en estos casos fue analizar el por qué de las composiciones de postura anticlerical y ateísta, no sólo a través de las letras sino también por medio de las experiencias propias de los músicos expresadas en entrevistas.

Los casos analizados me permitieron analizar interacciones diversas entre la cultura rock y la cultura católica, tanto en términos de intersección como de divergencia. En términos de las intersecciones, los estudios recientes que han enriquecido el modelo de campo religioso de Pierre Bourdieu, han puesto énfasis en aquellos casos empíricos que producen convergencias entre el catolicismo y otros campos como la política. Las intersecciones son los “momentos o espacios en los que se encuentran o interceptan intereses o luchas de ambos campos”, lo cual, en algunos casos, “puede llevar a una convergencia en la que las trayectorias o intereses de los campos se

encuentran para formar una trayectoria común”.<sup>69</sup> En la trama de las interacciones catolicismo y rock, hubo algunos casos que produjeron intersecciones, pero también divergencias radicales.

En la realidad, los agentes tanto del campo rockero como del campo católico, también procuraron establecer límites. Esto me llevó de nuevo a la cuestión de la delimitación de las fronteras entre los campos. “En el trabajo empírico —señala Bourdieu—, es una y la misma cosa determinar qué es un campo, dónde están sus límites y qué especies de capital están activas en él, dentro de qué límites”.<sup>70</sup> La emergencia de la cultura de masas y de culturas juveniles en torno al rock, en tanto que esferas autónomas, generó luchas de poder dentro del campo católico en las que lo que se puso en juego fue la religiosidad de los jóvenes, pues éstos constituyen eslabones importantes en el *continuum* de la tradición católica. Bourdieu señala que “es el estado de las relaciones de fuerza entre los jugadores lo que define la estructura del campo”, y en este sentido, en las interacciones rock-catolicismo-jóvenes los sacerdotes y laicos —tanto progresistas como tradicionalistas—, y los rockeros —punketos, metaleros, etcétera—, participaron del juego del cambio religioso desde posiciones objetivas y con respectivos volúmenes de capital.

En ese “espacio de juego” es importante observar y analizar empíricamente aquellos movimientos que hacen los agentes, “arriesgados o cautos, subversivos o conservadores”, es decir, las estrategias —o *tácticas*, en el sentido de Michel de Certeau— desplegadas por los *jugadores*.<sup>71</sup> Desde el catolicismo, los progresistas ingresan al juego para cambiar sus reglas, para transformar el catolicismo acorde con los tiempos modernos de una cultura juvenilizada y mediatizada. El progresismo valora y se apropia del capital cultural de la cultura de masas, de los diversos estilos de la música popular juvenil, y los jóvenes son incorporados dentro de ese juego que busca reformar la Iglesia. Los jóvenes aportan elementos estéticos, lingüísticos y gestuales a la liturgia y a la evangelización. La contraparte de ese juego, los competidores, son los tradicionalistas que buscan conservar las viejas formas del catolicismo. Se oponen al progresismo, al rock, al comunismo, buscan incorporar a los jóvenes desde las corrientes teológicas del tradicionalismo, y categorizan como herético y blasfemo todo movimiento de renovación. Y desde el rock, los jóvenes adeptos a diversos estilos y culturas juveniles, participan del juego de diversas maneras que van desde la identificación con el catolicismo hasta la alteridad, revalorando o subvirtiendo sus símbolos, prácticas y creencias.

---

<sup>69</sup> Cecilia Arolisa Delgado Molina, *¿Y qué podemos hacer? Habitus e intersecciones entre campo religioso y política frente a la violencia en Morelos* (UNAM, 2020) 53.

<sup>70</sup> Pierre Bourdieu y Loïc Wacquant, *Una invitación a la sociología reflexiva* (Siglo XXI, 2005), 152.

<sup>71</sup> Pierre Bourdieu y Loïc Wacquant, *Una invitación*, 152.

¿Cómo determinar las fronteras entre ambos campos? El punto clave es lo que Pierre Bourdieu denomina *efecto de campo*. Es importante tener en cuenta que las entradas a los campos están “demarcadas por ‘barreras de ingreso’ más o menos institucionalizadas”, y es dentro de los campos que “se ejerce un efecto de campo”. Esto quiere decir que: “todo aquello que le ocurre a cualquier objeto que lo atraviesa, no puede ser explicado únicamente mediante las propiedades intrínsecas del objeto en cuestión”.<sup>72</sup> En efecto, la incorporación de la música popular al campo católico implica una transfiguración, no tanto de forma sino de sentido y significado, debido a los nuevos usos y funciones que comienza a desempeñar, y los valores con los cuales se reviste. Incluso ocurre entre los sacerdotes que, aunque no se inmiscuyen directamente en los campos rockeros, se transforman a sí mismos en su vestimenta, lenguaje, gestualidad y actitud, de carácter juvenil, como fue el caso de Ramón Godínez Flores y su equipo de sacerdotes progresistas que impulsaron la pastoral juvenil. Por otra parte, es posible observar ese *efecto de campo* cuando los símbolos católicos son reapropiados por rockeros: la relativización de valores en la cultura rocanrolera, la reinención de Cristo en el rock psicodélico contracultural, la escatología secular en el heavy metal y el dark, el anticlericalismo en el punk y la profanación blasfemo-satanista en el death metal. Todos ellos constituyen efectos de campo, y muestran cómo los límites entre el campo católico y el campo rockero pueden definirse. Es cierto que hay fluidez de símbolos católicos y rockeros en ambas direcciones, pero también hay límites precisos que los propios agentes buscan establecer. Esta frase de Bourdieu lo sintetiza perfectamente: “Los límites del campo están donde los efectos del campo cesan”.<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> Pierre Bourdieu y Loïc Wacquant, *Una invitación*, 154.

<sup>73</sup> Pierre Bourdieu y Loïc Wacquant, *Una invitación*, 154.

## Capítulo 1. “Buen rock esta noche”. Cultura de masas, esparcimiento y moral sexual católica.

Tengo una novia, se llama Sue,  
y le dicen “Du-Dú”.  
Se da la vuelta y se mueve así,  
¡qué lindas piernas las que le vi!

“Tutti Frutti”, Los Gibson Boys

Ante todo deben procurar los jóvenes, que deseen o pretendan contraer matrimonio, que sus relaciones vayan acompañadas de aquella limpieza y santidad, que prepare una unión sana y feliz; como consecuencia, es de lamentarse que esas relaciones se fomenten a base de bailes y festines mundanos, de paseos imprudentes en que con frecuencia peligra la virtud de ambos y siembran gérmenes de desorganización del matrimonio y encaminan a grandes fracasos. Deben los jóvenes evitar toda ocasión de pecado.

Cardenal José Garibi Rivera, “Carta Pastoral [para la] Santa Cuaresma de 1960”

En el año de 1957, jerarcas y laicos católicos de la Diócesis de Guadalajara, se enfrentaron a fuerzas de laicización-secularización en diversos ámbitos socioculturales. El 9 de mayo de ese año, un enfrentamiento violento entre la Federación de Estudiantes de Guadalajara (FEG) y la Federación de Estudiantes de Jalisco (FEJ), reabrió añejos conflictos ideológicos entre ambas organizaciones estudiantiles: “El motivo aparente —señalaba *El Informador*— de este nuevo encuentro entre estudiantes socialistas de la Universidad de Guadalajara y los de la Universidad Autónoma [de Guadalajara], fue una peregrinación de carácter religioso que se dirigía hacia el Santuario Guadalupano desde la Facultad de Medicina de la [UAG]”. La “peregrinación Guadalupana” había sido disuelta por “brigadas de choque capitaneadas por el líder estudiantil José Guadalupe Zuno [Arce]”, utilizando piedras, ladrillos, cadenas, manoplas y “otras armas, incluyendo pistolas”. En la crónica, Zuno Arce era señalado como líder de un contingente estudiantil “socialista”, conformado por “pandilleros”.<sup>74</sup>

---

<sup>74</sup> “Graves y escandalosos fueron los choques estudiantiles de ayer”, *El Informador*, mayo 10, 1957, 1.

Aunado a ello, desde inicios de 1957 las industrias culturales locales comenzaron a difundir masivamente el rock and roll. El 26 de enero de dicho año, el casino Arlequín —ubicado en el centro de Tlaquepaque— presentaba una *variedad* en la que se incluía a los Loharry Brothers “bailarines excéntricos de rock and roll”.<sup>75</sup> El nuevo ritmo proveniente de los Estados Unidos, popularizado aceleradamente por medio de clubes nocturnos, salas de cine, discos, rocolas, programas de radio y televisión, reactualizó el debate sobre los efectos secularizadores de la cultura de masas. En este sentido, mi objetivo en el presente capítulo consiste en reinterpretar la emergencia de la cultura de masas como “una esfera de tensión y competencia con las religiones históricas”.<sup>76</sup> Específicamente, me centro en el análisis del choque cultural producido por el avance de una cultura juvenil secularizadora que, por medio del hedonismo rocanrolero, relativizó la moral sexual católica y puso en crisis el imperativo de la castidad.

Por otra parte, analizo las estrategias contrasecularizadoras desplegadas por jerarcas y laicos católicos, con miras a reinstaurar la moral en la esfera de la cultura de masas. En el marco de las campañas moralizadoras, iniciadas en 1951 por el Episcopado Mexicano a nivel nacional, José Garibi Rivera encabezó y promovió una fuerte campaña en pro de la renovación del matrimonio y la familia cristianos, poniendo especial énfasis en el fortalecimiento de la castidad —especialmente entre los jóvenes— en tanto que virtud angular del orden familiar y social por extensión. La cruzada en pro de la familia implicó movilizaciones por parte de los laicos católicos, militantes de diversas organizaciones como la Acción Católica Mexicana en sus diversas ramas, la Unión Nacional de Padres de Familia y la Junta de Mejoramiento Moral, Cívico y Material, quienes buscaron frenar el avance de la cultura secular promovida por la cultura de masas y el rock and roll, ejerciendo una vigilancia estricta en los bailes, las fiestas, las películas, las canciones, la vestimenta y el noviazgo. No obstante, a pesar de la circunscripción de la nueva cultura juvenil dentro de los marcos del entretenimiento familiar y del esparcimiento con sentido cristiano, la militancia católica no logró frenar el avance de la secularización rocanrolera por mucho tiempo.

### **1. 1. Un ritmo loco que enciende el alma y arrebató el cuerpo**

El rock and roll se comercializó en nuestra ciudad por medio de discos, programas de radio, películas y clubes nocturnos, donde las orquestas interpretaban múltiples ritmos para un público

---

<sup>75</sup> “Arlequín”, *El Informador*, enero 26, 1957, 8.

<sup>76</sup> René de la Torre, “Religión y cultura de masas”, 163.

adulto que disfrutaba de los espectáculos de variedades.<sup>77</sup> Desde inicios de 1957, tanto los clubes nocturnos como las salas de cine promovieron el rock and roll como un ritmo moderno, alegre, enérgico, sensual y hedónico. Los publicistas emplearon hábilmente una retórica humorística en la que se exaltaba la excentricidad y la locura del nuevo ritmo, dirigida en especial a los apasionados bailarines tapatíos que, acostumbrados a la constante irrupción de ritmos de moda, incorporaron el rock and roll al amplio repertorio de bailes populares que crecía cada vez más desde la década de los treinta.<sup>78</sup>

En un inicio, la opinión pública categorizó al rock and roll como un ritmo de poco mérito estético, asociado con los desórdenes sociales. Para los críticos tradicionalista, el rock and roll constituyó “una epidemia” que se propagaba con rapidez. Tanto en París como en Roma y en Londres —se leía en un artículo periodístico—, allí donde se organizaban festejos a base de rock and roll se hacía del baile “una manifestación de *histerismo colectivo*”, y “la fuerza pública [tenía] que acordonar la manzana”, pues no quedaba “un cristal sano en todo el barrio”, los jovencitos acababan “arrojando los muebles del ‘living room’ por las ventanas al compás de la música [...] estrepitosa y desafinada”, los bailarines hacían “toda clase de *posturas extravagantes* tales como mover muy de prisa los hombros, ponerse en cuclillas y agitarse como si estuvieran comidos de pulgas”.<sup>79</sup>

En otra columna de tono similar publicada en *El Informador*, titulada “Tema muy inmoral” y firmada con el pseudónimo de P. Lussa, el columnista narraba las tribulaciones del cuerpo de una señora de clase acomodada, quien despierta la preocupación de sus sirvientas cuando éstas se percatan de que a pesar de la hora no se ha levantado de la cama. Cuando las sirvientas deciden entrar a la habitación de la señora, la encuentran “como muerta”: “Sus ochenta y tantos kilos yacen inmóviles entre sábanas y cobijas”. El ruido hace que la señora se despierte quejándose y les dice a las sirvientas: “¡Ay muchachas! Estoy como apaleada... ¡como si me hubiera pasado un camión por encima!” La quejumbrosa señora les explica que su malestar no se debe a una enfermedad, sino al “baile de anoche”. Luego de la revelación sorpresiva, el columnista ponía

---

<sup>77</sup> David Moreno Gaona, *Rockeros en tierra de mariachis*, 33-49.

<sup>78</sup> Desde los años treinta, por lo menos, existía una cultura importante formada en los llamados “bailes populares”. Las parejas asistían a los salones, clubes o casinos con la finalidad de “satisfacer su deseo de entregarse al baile de la música que en esos momentos sonaba en casi todo el país; música llegada desde Cuba o Estados Unidos con ritmos como el danzón y el charleston [...] mambo, chachachá, rock and roll, swing, rumba, paso doble, guaracha y hasta tango”. Véase César Delgado Martínez, “Bailes populares, salones y academias”, en *Música y danzas urbanas*, Antonio García Medina et. al. (Secretaría de Cultura-Gobierno del Estado de Jalisco, 2005) 195-196.

<sup>79</sup> “El Rock and Roll, la epidemia que gana virulencia al propagarse”, *El Informador*, enero 6, 1957, 7.

fin a su breve relato con una sentencia humorística y aleccionadora: “La señora, con sus ochenta y tantos kilos en el cuerpo, y tres o cuatro jaiboles en la barriga, se puso a bailar cha-cha-chá y ‘rock and roll’, y... ahí tienen los resultados”.<sup>80</sup>

La narración giraba en torno a la relación entre el cuerpo adulto y las convenciones sociales, poniendo en evidencia los límites de las capacidades corporales impuestas no sólo por la edad, la complexión —el peso y la talla—, sino también por las formas adecuadas para el baile condicionadas por la mirada ajena al exhibirse frente a la comunidad. Las señoras que se entregaban a la fiesta de esa manera —bailando y bebiendo a altas horas de la noche y la madrugada—, que asistían a “un baile [e] ingurgitaban cualquier clase de saltapatraces”, que se sentían “en sus gloriosos 15 o dulces 18 y le [movían] al ‘bote’ como en aquellos tiempos”, constituían un ejemplo de inmoralidad. Principalmente las señoras, pero también los señores, que osaban bailar “esa negación de música” eran ridiculizados por los sectores sociales moralistas, quienes se mofaban del “papelito que [andaban] haciendo”. Bailar, beber y desvelarse, constituían prácticas inaceptables para las señoras de edad avanzada, pues la osadía de someter el cuerpo a excesos “cuando el sólo andar [costaba] trabajo”, rayaba en el espectáculo de las “payasadas”. Ese degaste de energías que implicaba bailar rock and roll —un ritmo que hacía “sacar la lengua de lo cansado” a los adultos bailarines—, era aceptable “para las muchachas y los muchachos jóvenes”, mas no para las señoras y las damas “ya en la edad del té y la canasta”.<sup>81</sup>

Por otra parte, más allá de los bailes escenificados por adultos en los clubes nocturnos, las películas estadounidenses y nacionales constituyeron un canal importante para la difusión del rock and roll, pero al mismo tiempo los anuncios publicitarios alimentaron la polémica generada por la incertidumbre sobre el impacto sociocultural del nuevo ritmo. La primera película proyectada en los cines de Guadalajara, cuya trama giraba en torno al rock and roll, fue *Al compás del reloj* (*Rock Around The Clock*, 1956). La cartelera publicitaria aparecida en *El Informador* el 14 de febrero de 1957, la anunció como una producción llena de “alegría y diversión”: “¡Goce escuchando la historia completa de este *ritmo loco* que divierte a la vista y deleita al oído! ¡La primera gran película sobre la nueva música que ha tomado por asalto al mundo entero! [...] ¡Soberbia demostración del más *alocado* y *alegre* de los ritmos modernos, el “ROCK AND ROLL”! ¡Un arreglo musical que *enciende el alma* y *arrebata el cuerpo!*”.<sup>82</sup>

---

<sup>80</sup> P. Lussa, “Tema muy inmoral”, *El Informador*, enero 6, 1957, 4.

<sup>81</sup> P. Lussa, “Tema muy inmoral”, *El Informador*, enero 6, 1957, 4.

<sup>82</sup> “Al compás del reloj”, *El Informador*, febrero 14, 1957, 4.

El texto iba acompañado de una imagen con mucho movimiento que mostraba a Bill Haley en primer plano, y alrededor de él aparecían músicos y bailarines desplegando pasos de baile acrobáticos (ver ilustración 1). Los empresarios del cine y los publicistas manejaron una retórica humorística como estrategia para atraer al público, pero también para aminorar la indignación de los sectores católicos, moralistas por antonomasia. Por ejemplo, la retórica publicitaria que promovió el filme *Locos peligrosos* (1957), con Tin-Tan y Luis Aguilar en el reparto, se refería a ésta como una “Controversia musical de Clásicos vs. Modernistas”, y buscaba llamar la atención del público con una pregunta provocativa que jugaba con la polémica del enfrentamiento entre valores tradicionales y modernos: “¿Beethoven o Presley? ¿Usted de quién es partidario? Músicos clásicos contra modernistas desatados será el argumento de esta súper-comedia musical”.<sup>83</sup>

Según una reseña, *Locos peligrosos* prometía ser “la más *desquiciante* película llena de ritmos modernos y compases de ensueño de la música clásica”, pues estaba “causado mucho revuelo” entre el público que asistía al cine Chapultepec de la ciudad de México, donde “día a día [ocasionaba] tumultos [de un público ávido] de presenciar el más sensacional duelo de orquestas”. En tono chusco, aseguraba que el público no se decidía a qué estilo musical conceder su voto, “si a la música clásica de Beethoven o Chopin o a la de Elvis Presley o [Enrique] Jorrín”, y señalaba además que la proyección de *Locos peligrosos* en Guadalajara era una iniciativa de “La Empresa del Cine Variedades [...] Producciones Sotomayor, S. A. y el *manicomio*”, cuyo único fin era “complacer a su público y tenerlo siempre al corriente con el mejor espectáculo cinematográfico”.<sup>84</sup>

Es preciso enfatizar dos cosas con respecto a la manera en que los propietarios de clubes nocturnos y salas de cine presentaron al rock and roll ante el público tapatío. En primer lugar, el estilo musical era asociado con la locura —en un sentido lúdico— por medio del empleo de términos como *ritmo loco*, *alegre*, *alocado* y *desquiciante*. En segundo lugar, el énfasis en que se trataba de un ritmo sensual destinado al *goce*, a la *diversión* y el *deleite* de *la vista* y *del oído*, que *encendía el alma* y *arrebatava el cuerpo*, desencadenando la locura en los bailarines. Esos aspectos, la excentricidad y el sensualismo, entraron en conflicto directo con las concepciones sobre el cuerpo, el baile y la sexualidad propias del catolicismo. Si el rock and roll promovía una apertura del cuerpo y del alma al goce, por el contrario, jerarcas y laicos católicos defendían una moral cristiana que exigía

---

<sup>83</sup> “Controversia musical de Clásicos vs. Modernistas”, *El Informador*, noviembre 2, 1957, 4.

<sup>84</sup> “Habrá en el Variedades sensacional duelo de estilos: Beethoven Vs. Elvis Presley”, *El Informador*, agosto 28, 1957, s/p.

la renunciación al sensualismo, a los deseos de la carne y a las “ocasiones” propicias al pecado. En este sentido, la propagación del rock and roll reactualizó el debate sobre los efectos secularizadores de la cultura de masas<sup>85</sup>, considerada por jerarcas y laicos católicos como uno de los elementos de la “materialización” de la sociedad, causante de la emancipación de la juventud con respecto de la normatividad moral de la familia y la Iglesia.



Ilustración 1. Publicidad de la película *Al compás del reloj*. Fuente: *El Informador*, febrero 14, 1957, p. 4.

<sup>85</sup> De acuerdo con Renée de la Torre, desde la década de 1930 la Iglesia católica se ha enfrentado a la cultura de masas, en tanto que esfera amenazante de la moralidad y las costumbres. En la Diócesis de Guadalajara, los medios de comunicación masiva han disputado al catolicismo “los valores morales [...] haciendo competir la moda con el recato, la humildad con el éxito material, la diversión con la piedad, el placer con el sacrificio, la razón con el misterio”. En este sentido, la cultura de masas ha constituido un gran competidor de la Iglesia en los siguientes aspectos: a) produce “nuevas identidades colectivas”; b) produce y expresa imágenes idealizadas que funcionan como “coordenadas desterritorializadas y atemporales donde se sitúan los usuarios o consumidores en una realidad concreta”; c) produce “trascendencias”, es decir, “realidades que se ofertan como fines a alcanzar” —autorrealización, sacralización del consumo, adquisición de bienestar y placer, etcétera; d) relativiza la moral y seculariza las costumbres tradicionales; e) desarticula el “uso del tiempo libre destinado a prácticas vinculadas con la religiosidad”. Véase Renée de la Torre, “Religión y cultura de masas”, 166-169.

### 1. 1. 1. *Elvis en la mira: inmoralidad y delincuencia juvenil*

Elvis Presley fue blanco de fuertes críticas a nivel nacional por parte de grupos y organismos católicos como la Liga Mexicana de la Decencia (LMD). En el Distrito Federal organizaron un boicot en su contra, cuyo motivo fue la publicación de una entrevista escrita por Federico de León en febrero de 1957, en la que supuestamente el cantante norteamericano había expresado su desprecio hacia la mujer mexicana. La noticia corrió por todo el país, generando presiones por parte de la LMD para que se prohibieran las películas y discos de Elvis.<sup>86</sup> En parte, fue a raíz de eso que la opinión pública comenzó a asociar al rock and roll con la inmoralidad y el desorden social. Pero a mediados de 1958, en pleno debate sobre la delincuencia juvenil, un articulista que escribió para *El Informador* ironizaba y ridiculizaba a la policía local, y al mismo tiempo vinculaba de manera abierta a Elvis con el pandillerismo y la rebeldía juvenil: “El éxito de las pandillas juveniles —señalaba—, de los rebeldes sin causa, es cada día mayor, acentuado por los patrulleros, que se llevan a los chamacos que juegan canicas en la calle; pero admiran y respetan a los Elvis Presley y capitancitos de barrio que hacen de las suyas de día y de noche”.<sup>87</sup>

Esa vinculación de Elvis con el fenómeno de la delincuencia juvenil, se debía a su actuación en la película *Prisionero del rock ‘n’ roll* (*Jailhouse rock*, 1957) proyectada en el cine Avenida de Guadalajara en el año de 1958.<sup>88</sup> Previamente a su proyección, una columna de espectáculos de un diario local informaba que el argumento de la nueva película de Elvis giraría “en torno a un delincuente juvenil que se reforma, y está inspirada en una historia original por Fred Bernier”.<sup>89</sup> En efecto, el filme mostraba a Elvis interpretando el papel de joven pendenciero, inmoral y materialista —obsesionado con el rock and roll, la fama, el dinero y las mujeres—, proveniente de la clase trabajadora. Para enojo de los grupos moralistas, la cartelera publicitaria exaltaba esas cualidades inmorales de Elvis y su personaje rebelde: “¡Elvis Presley más sensacional que nunca! ¡Canta! ¡Riñe! ¡Baila! ¡Enamora!”<sup>90</sup> De hecho, las carteleras de cine y las columnas de espectáculos

---

<sup>86</sup> En una nota publicada en *El Informador* se hacía un llamado de “solidaridad de todos los mexicanos”, pronunciado por el Comité Nacional Pro Dignidad de la Mujer Mexicana, “cuyo primer apéndice estatal funciona ya en Tijuana, inició hoy su primera batalla contra el cantante norteamericano Elvis Presley, que tuvo la ligereza de insultar a las mujeres de nuestro país”. Véase “Insultó a la mujer mexicana”, *El Informador*, marzo 2, 1957, primera plana. Sobre el caso Elvis en el D. F. véase Eric Zolov, *Rebeldes con causa*, 31-47; Federico Arana, *Guaraches de ante azul. Historia del rock mexicano* (Posada, 1985, T. 1), 72-112.

<sup>87</sup> “Hablando de todo”, *El Informador*, agosto 17, 1958, 4.

<sup>88</sup> “Prisionero del Rock ‘n’ Roll”, *El Informador*, noviembre 26, 1958, 6.

<sup>89</sup> “Secretos desde Hollywood”, *El Informador*, abril 28, 1957, 8.

<sup>90</sup> “Prisionero del Rock ‘n’ Roll”, *El Informador*, noviembre 26, 1958, 6.

no asociaban a Elvis con la delincuencia y la inmoralidad, sino más bien se le representaba como el nuevo ídolo juvenil carismático y poseedor de cualidades masculinas seductoras.<sup>91</sup>

Para inicios de octubre de 1959, el cine Metropolitan publicitaba la película *La mujer que yo adoro* (*Loving You*, 1957), mostrando dos imágenes que establecían un vínculo entre el rock and roll y la masculinidad erotizada: en una, Elvis Presley besaba a Elizabeth Scott, mientras que en la otra aparecía sonriente y rasgando su guitarra. Las imágenes iban acompañadas de la leyenda “¡Música... canciones... drama... alegría...! ¡Elvis Presley canta y actúa como nunca, luchando por su dama!”<sup>92</sup> La exaltación de la bravuconería, el flirteo, el materialismo, la rebeldía, por un lado, y la galantería, la dulzura y la fragilidad sentimental, por el otro, constituían un despliegue de códigos comunicativos de una nueva masculinidad transgresora del orden moral, pero al mismo tiempo sujeta a convencionalidades emocionales.

Las múltiples representaciones de Elvis dan cuenta de las contradicciones del periodo, donde la opinión pública se vio trabada en un debate sobre el impacto del rock and roll y la emergencia de una nueva cultura juvenil de conducta desviada. En la sociedad tapatía, Elvis Presley constituyó el chivo expiatorio de los grupos conservadores, quienes lo ligaban discursivamente con el desorden, la rebeldía y la delincuencia juvenil. Pero en las columnas de espectáculos y en las carteleras cinematográficas más bien lo representaban como un joven amigable, admirado e incluso respetuoso de instituciones como el servicio militar.<sup>93</sup> En una columna titulada “Chismes de Hollywood” que aparecía en *El Informador*, los periodistas del espectáculo dieron seguimiento a la carrera artística de Elvis. Lo que se decía de él en ese espacio contrastaba con los discursos conservadores. Las columnas de espectáculos hablaban a sus lectores sobre un Elvis rodeado de admiradores que esperaban impacientes a las afueras de los hoteles al “nuevo astro de la pantalla”, mientras escuchaban en tocadiscos “los más [populares] cantos del ‘rey del rock ‘n’ roll”.<sup>94</sup> Incluso se hablaba acerca del interés de Elvis en grabar la música para sus películas con el compositor mexicano Gonzalo Curiel.<sup>95</sup> Pero a pesar de todo ello, la opinión pública moralista consideró a Elvis Presley y al rock and roll como causa de la

---

<sup>91</sup> Sobre la construcción de la masculinidad y la sexualidad de ídolos rocanroleros véase Simon Frith y Angela McRobbie, “Rock and Sexuality”, en *On Record. Rock, Pop and The Written Word*, eds. Simon Frith y Andrew Goodwin (Routledge, 1990), 317-332; Sue Wise, “Sexing Elvis”, en *On Record. Rock, Pop and The Written Word*, eds. Simon Frith y Andrew Goodwin (Routledge, 1990), 333-340.

<sup>92</sup> “La mujer que yo adoro”, *El Informador*, octubre 2, 1959, 11.

<sup>93</sup> Véase “Hollywood rumora”, *El Informador*, marzo 30, 1958, 7.

<sup>94</sup> “Chismes de Hollywood”, *El Informador*, abril 14, 1957, 10.

<sup>95</sup> “Panorama del cine latino”, *El Informador*, abril 27, 1958, 8.

rebeldía juvenil, algo sumamente peligroso en medio de un “ambiente de inmoralidad” que asechaba a los jóvenes.

### 1. 1. 2. *Los católicos frente a la cultura de masas*

La inminente popularidad del rock and roll en la ciudad, reactualizó el debate sobre los efectos secularizantes de la cultura de masas. En medio del debate público sobre el fenómeno de la delincuencia juvenil y como respuesta al “ambiente de inmoralidad”, las militantes de ACM llevaron a cabo una Sesión Internacional de Estudios a inicios de 1958, en la que participaron miembros de la Federación Mundial de las Juventudes Femeninas Católicas (FMJFC). La sesión de la FMJFC fungió como un espacio de reunión para jóvenes católicas de América Latina, Estados Unidos y Alemania. Allí se llevaron a cabo estudios y discusiones sobre “las necesidades actuales y urgentes de la Iglesia”. Para dar inicio a la sesión, la presidenta de la FMJFC leyó ante las asistentes un “Mensaje” que el papa Pío XII había escrito especialmente para ellas. En un tono similar al sermón de 1952, donde advertía sobre los peligros de la “nueva moral”, el papa señalaba que lo primordial en “el trabajo con la juventud” era procurar su formación, pues ésta se hallaba “sujeta a tantos y tan graves peligros” y por ende tenía “necesidad de una vigilancia cada vez más asidua y profunda”.<sup>96</sup>

La formación de la juventud, según afirmaba Pío XII, debía ser “completa” y abarcar tanto una “sana educación física” como “todos los valores morales” e inculcar “en sus almas un sincero culto a la justicia y a la caridad”. Debía extenderse al ámbito cívico con la finalidad de “mejor ejercer sus derechos en el futuro” —léase defensa del orden cristiano—, pero siempre teniendo como base “una sólida educación religiosa”. Enfatizaba que las jóvenes en específico vivían en un ambiente que no les era “nada favorable”, pues por todas partes existían invitaciones a “la despreocupación, a la facilidad y frecuentemente, incluso, al pecado”. En su “lucha sin descanso por conseguir el don de la vida interior”, la “joven cristiana” debía preservar y defender la institución de la familia, tanto en el ámbito privado como en el público pues se enfatizaba que fueran ejemplo en espacios externos al ámbito familiar, como el trabajo y la escuela. En este sentido, la educación de las jóvenes debía enfocarse a su preparación para el matrimonio, la

---

<sup>96</sup> “Mensaje de S. S. Papa Pío XII a la Sesión Internacional de Estudio de la Federación Mundial de las Juventudes Femeninas Católicas”, *Juventud*, febrero 1, 1958, No. 182, Vol. XXVII, 6.

procreación de la vida y especialmente la formación del espíritu cristiano y de las virtudes sobrenaturales “en las almas de sus hijos”.<sup>97</sup>

En la revista *Juventud*, el órgano de difusión oficial de la Juventud Católica Femenina Mexicana (JCFM), se publicó una crónica de la sesión de la FMJFC donde se informaba a la comunidad católica que los temas como el trabajo femenino, la familia, el matrimonio, la escuela y el esparcimiento, constituían los más preocupantes debido a la amenaza que representaba la “materialización” de la sociedad, producto del proceso de modernización, que traía consigo consecuencias graves en términos de un alejamiento de la juventud con respecto a la religión. En la crónica, una suerte de especialista analizaba “el fenómeno de la tecnificación mundial” y “sus efectos en la juventud y en la familia en América Latina”. El analista empleaba cierto lenguaje sociológico, con miras a comprobar la “descristianización” de la sociedad y de los jóvenes. El argumento fue elaborado a partir del siguiente silogismo: los “descubrimientos científicos insospechados llevaban a un inmenso progreso técnico”, éste a su vez tenía “como consecuencia la Industrialización” y ésta causaba profundas “transformaciones sociológicas” y acarrearba “la materialización de la vida y el ateísmo”.<sup>98</sup>

Esas transformaciones afectaban a la familia en diversos aspectos: principalmente, en la formación religioso-moral deficiente y en el aumento de divorcios. Señalaba que “la ignorancia de la moral familiar” era inmensa, incluso entre los “católicos participantes”, y hacía recaer gran parte de la culpa en los padres de familia que no educaban a sus hijos para la vida cristiana. Desde su perspectiva, encuadrable dentro del macro-discurso católico que afloró paralelamente a la delincuencia juvenil y la cultura de masas, los problemas morales de la sociedad eran producto de un “alejamiento muy serio entre la generación adulta y los jóvenes de hoy”. Ese distanciamiento propiciaba un vacío, un intersticio por el cual cuestiones de suma importancia estaban siendo vulneradas, tales como la “educación e iniciación sexual” y el principio de autoridad.<sup>99</sup>

El discurso —con cierto tono apocalíptico— evidenciaba que lo que estaba en el centro de la preocupación de los católicos era la emancipación de la juventud. Salirse del campo religioso —de la familia y de los principios morales de la vida cristiana— traía consigo efectos desastrosos para los jóvenes y, por ende, para el resto de la sociedad concebida desde la perspectiva del orden natural cristiano. Aquellos que se emancipaban de la autoridad, de la familia y de toda

---

<sup>97</sup> “Mensaje de S. S. Papa Pío XII”, 6-7.

<sup>98</sup> “Crónica de la Sesión Internacional de la FMJFC”, *Juventud*, febrero 1, 1958, no. 182, Vol. XXVII, 12-13.

<sup>99</sup> “Crónica de la Sesión”, 13-14.

normatividad moral, sufrían las consecuencias de “una maduración precipitada y artificial” que engendraba “fracasos”, enfermedades “de tipo psíquico” y “escepticismos esencialmente destructores de una bien equilibrada personalidad”.<sup>100</sup> Según la interpretación del cronista de la sesión, en ello tenía mucho que ver la cultura de masas. Bajo el término de “técnicas de difusión masiva” agrupaba y señalaba al cine, la radio, los pasquines, etcétera, como las principales fuerzas que cooperaban con “la disgregación de la familia”, puesto que exaltaban de diversas maneras “el egoísmo, el amor libre, el divorcio, la irresponsabilidad paterna, los derechos de la carne, el materialismo en general”.<sup>101</sup>

Esa idea esencialista-funcionalista de que la cultura de masas constituía una fuerza secularizadora, fue reforzada por la encíclica *Miranda Prorsus* (1957) del Papa Pío XII, la cual se publicó en marzo de 1958 en el *Boletín eclesiástico* de Guadalajara con el título *Sobre la cinematografía, la radio y la televisión*. En dicha encíclica, Pío XII señalaba que el cine, la radio y la televisión interesaban a la Iglesia por constituir “medios técnicos” que miraban “más de cerca a la vida del espíritu” y, por ende, servían “directamente o mediante una expresión artística, a la difusión de ideas” y ofrecían “a millones de personas, en manera fácilmente asimilable, imágenes, noticias, enseñanzas, como alimento diario de la mente, aún en las horas de distracción y de descanso”.<sup>102</sup>

Ante el alcance masivo de los medios y el “poderoso influjo” que éstos ejercían “sobre el modo de pensar y de obrar de los individuos y de la comunidad”, la Iglesia reafirmaba su papel social en tanto que institución transmisora de “un mensaje universal de salvación” de las almas. El cine, la radio y la televisión representaban fuerzas secularizadoras, pues eran percibidos como problemas de gravedad para “la [vida y la] conciencia cristiana”. El uso de los medios de comunicación masiva era valorado por Pío XII desde una perspectiva maniquea con miras a advertir sobre las “grandes ventajas” y los “tremendos peligros”, pues constituían “medios técnicos” al alcance de todos que ejercían “un extraordinario poder sobre el hombre ya porque lo pueden iluminar, ennoblecer y embellecer, ya porque lo pueden arrastrar a las tinieblas, llevar a la depravación o dejarlo a merced de instintos desordenados, según que el espectáculo ponga delante de los sentidos cosas buenas o malas”.<sup>103</sup>

En esa visión católica del mundo, la difusión del bien correspondía a Dios, pues era él quien difundía sus dones y concedía al hombre beneficios materiales y espirituales. En este

---

<sup>100</sup> “Crónica de la Sesión”, 14.

<sup>101</sup> “Crónica de la Sesión”, 14.

<sup>102</sup> Pío XII, “Sobre la cinematografía, la radio y la televisión”, *Boletín eclesiástico de Guadalajara y de la Baja California*, no. 3, Época V, año XXIX, marzo, 1958, 138.

<sup>103</sup> Pío XII, “Sobre la cinematografía”, 141-143.

sentido, aquellos que desobedecían ese mandato divino incurrían gravemente en la difusión del “mal moral”, el cual provenía del abuso del hombre, pues al ser “dotado de libertad” se ponía “de parte del príncipe de las tinieblas [convirtiéndose automáticamente] en enemigo de Dios”.<sup>104</sup> Desde esta perspectiva, el uso de los medios masivos de comunicación no debía servir a finalidades contrarias a la doctrina cristiana, cuya finalidad era la propagación de “la virtud y la verdad”, la santificación y la salvación de las almas. Por ello, toda actitud de uso político —específicamente comunista—, propagandístico y económico, constituía una contravención a “los fines nobles” del catolicismo. Pío XII establecía una serie de obligaciones morales a otros agentes fuera del campo religioso: así, la autoridad civil estaba obligada a “vigilar los medios de difusión”, más allá de la defensa de sus intereses políticos, procurando cumplir con “el grave deber de salvaguardar la moralidad pública”. La cuestión de la moralidad pública era de suma importancia para la Iglesia, pues al fundamentarse en las “normas de la ley natural [escrita] en todos los corazones [según] los Sagrados Libros”, tenía como finalidad la supresión “en origen [de] aquellos males que se oponen al orden moral”.<sup>105</sup>

La encíclica tenía el objetivo de establecer un consenso moral, para que los medios masivos llegasen a ser verdaderos transmisores de valores morales y espirituales. Más allá de la recreación y del entretenimiento, debía fraguarse “un interés solidario y positivo por los medios técnicos de difusión y por su recto uso, así de parte de la Iglesia como del Estado y de los profesionales [es decir, de los] representantes del mundo industrial y artístico [así como de] numerosos grupos de espectadores católicos”.<sup>106</sup> La base ideológica de dicho acuerdo era el compromiso por parte de cada uno de los agentes de contribuir al “perfeccionamiento moral del hombre”. Pero en particular, el contenido de las películas y de los programas debía contribuir a ello en tres sentidos: 1) por medio de *información* de carácter moral, es decir, noticias para “tratar de comprender y hacer comprender los fracasos y los errores cometidos”, sugiriendo “el remedio” y haciendo “obra positiva y constructiva”; 2) una *enseñanza* en acuerdo “con los imprescriptibles derechos de la Iglesia y de la familia en el campo de la educación de la juventud”, lo que implicaba que tanto el Estado como la iniciativa privada, los maestros y los educadores, emplearan los medios para educar con base en los mandamientos divinos; 3) el *espectáculo* con

---

<sup>104</sup> Pío XII, “Sobre la cinematografía”, 143-144.

<sup>105</sup> Pío XII, “Sobre la cinematografía”, 146.

<sup>106</sup> Pío XII, “Sobre la cinematografía”, 146-147 y 140.

función educativa, en el que intervendrían adultos y jóvenes con preparación católica, con el fin de valorar “mejor los lados positivos y negativos del espectáculo”.<sup>107</sup>

Sobre todo, preocupaban los espectáculos dirigidos a la juventud, los cuales debían ser proporcionados conforme “al grado de desarrollo intelectual, emotivo y moral de cada una de las edades”. Pío XII enfatizaba que el problema de los espectáculos juveniles era “particularmente urgente”, pues con la expansión de la radio, del cine y específicamente de la televisión, “el espectáculo [había] penetrado en el mismo hogar familiar, minando los diques saludables con que la sana educación protege la tierna edad de los hijos, para que puedan adquirir la virtud necesaria antes de afrontar las tempestades del siglo”.<sup>108</sup> Frente al relajamiento moral producido por los medios masivos, Pío XII exhortaba a los jóvenes a ejercitarse “en la prudencia y temperancia cristiana”, lo cual implicaba el dominio por sí mismos de su “innata curiosidad de ver y de oír” y, por ende, la renunciación de la “asistencia a los espectáculos que pudieran oscurecer su candor” para así “conservar libre su corazón de los desmesurados placeres terrenos [y] elevarlo a las alegrías del espíritu”.<sup>109</sup>

La encíclica *Miranda Prorsus* fue determinante en los debates sobre los peligros de la cultura de masas en términos de la moralización de la juventud, que los grupos católicos llevaron a cabo a lo largo de los años sesenta. Lo que estaba en juego era la moralidad pública y privada, ambas esferas amenazadas por los valores seculares difundidos por los medios de comunicación masiva. Los laicos católicos desempeñaron un papel importante en la batalla contra la secularización, pues constituyeron agentes con capacidad de actuar tanto en el plano cívico-público como en el familiar-privado, vigilando los contenidos transmitidos por las industrias culturales locales, presionando a las autoridades a ejercer control sobre éstos y, a su vez, socializando los valores católicos al interior de las familias para reforzar y edificar hogares santos y puros. Por supuesto, los debates moralistas y las estrategias desplegadas en contra de la secularización, tuvieron un efecto de contención en la cultura rocanrolera.

## 1. 2. La cultura rocanrolera y el orden familiar católico

Los primeros rocanroleros tapatíos se desarrollaron en ambientes altamente moralizados, en los que el entretenimiento familiar —a menudo entendido como un tipo de esparcimiento con

---

<sup>107</sup> Pío XII, “Sobre la cinematografía”, 150.

<sup>108</sup> Pío XII, “Sobre la cinematografía”, 151.

<sup>109</sup> Pío XII, “Sobre la cinematografía”, 152.

sentido cristiano— circunscribía el consumo de rock and roll a los límites de la moral sexual católica. No obstante, a pesar del clima moralista, los jóvenes tapatíos exploraron con relativa libertad los sonidos, las imágenes y los ritmos provenientes de los Estados Unidos. El cine, la radio y poco después la televisión local, produjeron una paulatina pero inminente juvenalización del ocio. La popularización del rock and roll en Guadalajara coincidió con un fenómeno de rejuvenecimiento poblacional, pues debido a la explosión demográfica más del 60% de la población total de la zona conurbada presentaba menos de 25 años.<sup>110</sup> Antonio Salcido Ramos —baterista fundador de Los Blue Boys— recordó en una entrevista que durante la segunda mitad de los años cincuenta experimentó “un corte” con respecto al gusto de la música cubana —Pérez Prado, Beny Moré, Bienvenido Granda y Enrique Jorrín—, debido al impacto que la música estadounidense generó en la juventud:

Guadalajara era una ciudad muy cosmopolita [...] Había tres o cuatro estaciones [de radio], pero unas fueron de mucha influencia en los jóvenes que íbamos a entrar a secundaria: Radio Juventud, [donde] pasaban cada ocho días [en] fin de semana un programa que se llamaba “El ‘Hit Parade’ de los Estados Unidos”, y [además] pasaban música de Italia, de Brasil, de Francia, de Estados Unidos, de Inglaterra. Era cosmopolita [...] Y con [el cine y las películas llegó] la influencia de los artistas norteamericanos, empezando con Bill Haley y sus Cometas, [y] nosotros ya quisimos empezar a vernos y a oírnos como ellos. ¡La moda! Estados Unidos mandó todo lo que tenía. Pepsi y Coca-Cola ya estaban aquí, pero luego empezaron a mandar un *chingo* de cosas de consumo, y empezaron a hacer que nosotros quisiéramos imitarlos a ellos.<sup>111</sup>

En efecto, la influencia de Bill Haley fue evidente en dos conjuntos pioneros del rock and roll en Guadalajara: el Conjunto Universitario —que después se convertiría en Los Gibson Boys— y Mike Laure y sus Cometas. En un relato autobiográfico, Bernardo Colunga —guitarrista del Conjunto Universitario y de Los Gibson Boys— relata que fue por medio de las rocolas puestas a disposición de los jóvenes por las neverías de la ciudad, que él y su grupo de amigos escucharon por primera vez canciones de Gene Vincent, Chuck Berry, Bill Haley, entre otros. Posteriormente formaron el Conjunto Universitario, y se presentaron en un programa de la radiodifusora XEHL conducido por Gregorio González Cabral y Humberto Dávalos. En ese programa, haciendo uso de precarios instrumentos, interpretaron “See You Later Alligator” dejando sorprendidos a los locutores. Hacia fines de 1957, después de reiteradas presentaciones en la XEHL, el Conjunto Universitario se presentó por primera vez frente a un público en “un baile” celebrado en una amplia casa ubicada en la colonia Independencia, el cual se desarrolló

---

<sup>110</sup> Patricia Valles, *Construcciones religiosas*, 19.

<sup>111</sup> Efrén Ángel de León y Antonio Salcido Ramos, comunicación personal con el autor, febrero 12, 2019.

en un ambiente familiar.<sup>112</sup> En un relato autobiográfico, Bernardo Colunga describe la reacción de los asistentes al escuchar sus interpretaciones del nuevo ritmo: cuando empezaron a tocar la primera pieza de rock and roll —en ese tiempo su repertorio estaba conformado por temas de Bill Haley—, el público los miraba con expresión de sorpresa, atónitos, como si el conjunto estuviese formado por “seres de otro planeta”. Nadie bailaba. Pero ante la insistencia de los músicos por medio de los micrófonos, poco a poco “los asistentes se empezaron a mover como a cada quien le era posible, con movimientos parecidos al swing, que era un ritmo más familiar para ellos”.<sup>113</sup>

Posteriormente, el 14 de diciembre de 1957, el Conjunto Universitario se presentó en un evento denominado “El Baile de la Rosa”, organizado por y para beneficio de la Universidad Autónoma de Guadalajara (UAG), donde alternaron con la Orquesta de Solistas de Agustín Lara. La cartelera publicitaria anunció el evento como un homenaje al “genial músico poeta Agustín Lara” —quien estuvo presente. El baile fue “organizado como evocación a su hermosa canción Rosa”, a cargo del Comité de Damas de la UAG y “a beneficio de la construcción de la ciudad universitaria”.<sup>114</sup> En su relato autobiográfico, Bernardo Colunga cuenta que el Conjunto Universitario tuvo éxito al interpretar rock and roll en el marco de la celebración de “El Baile de la Rosa”. La recepción positiva del público fue sorpresiva para el conjunto: “esta vivencia fue inesperada para nosotros y los asistentes, quienes en todo momento manifestaron expresiones gratas y de recepción positiva en todos aspectos”.<sup>115</sup> Esa reacción positiva no resulta sorprendente, pues el propio Agustín Lara había bailado al compás de la música moderna en su actuación para la película *Los chiflados del rock and roll* (1957), junto con Luis Aguilar, Pedro Vargas, Piporro, Lina Salomé, Delia Magaña y Rosita Arenas.

Los datos acerca de los primeros bailes en los que el rock and roll estuvo presente, permiten observar el hecho de que el nuevo ritmo fue aceptado por los adultos —incluso aquellos pertenecientes a comunidades católicas— como parte de las ocasiones festivas celebradas dentro de los límites del entretenimiento en familia. De modo que los primeros bailes de rock and roll se desarrollaron en ambientes familiares, donde el acercamiento entre los jóvenes estaba condicionado por los códigos morales de la decencia. En un texto de corte

---

<sup>112</sup> Véase Bernardo Colunga, “Los Gibson Boys”, en *Raíces del rock tapatío, 1959-1972*, en comp. Óscar Humberto Rojas Gutiérrez (ae Ediciones, 2019), 58-60. También Miguel S. Torres Zermeño, *Guadalajara y el rock (50's-70's)* (Edición Independiente, 2002) 4.

<sup>113</sup> Bernardo Colunga, “Los Gibson Boys”, 60.

<sup>114</sup> “ROSA”, *El Informador*, diciembre 14, 1957, 5.

<sup>115</sup> Bernardo Colunga, “Los Gibson Boys”, 58-59.

autobiográfico, Óscar Rojas —vocalista de Los Frenéticos y de La Revolución de Emiliano Zapata— describe cómo “en los bailes las mamás adiestraban a sus hijas en el arte de aplicar el ‘candado’, esto es, alargar el brazo derecho poniendo la mano sobre la clavícula del acompañante para hacer imposible el acercamiento”<sup>116</sup>. Sin embargo, es preciso señalar que esas coacciones morales sobre los bailes juveniles eran más bien un rasgo distintivo de las clases medias y altas, de la llamada “gente conocida”<sup>117</sup>, a cuyo grupo social pertenecían las familias de comerciantes, empresarios y funcionarios. Esos códigos corporales eran transmitidos principalmente a las jovencitas, no sólo dentro del ámbito familiar sino también en las escuelas. Genoveva Gutiérrez, una joven de clase acomodada que formó parte del club de admiradoras de Los Blue Boys, recordó en una sesión de entrevista que la directora de su escuela —dependiente de la Universidad Autónoma de Guadalajara— organizaba bailes denominados “té cantante”, donde más allá del baile y la música se les enseñaban modales sobre “cómo sentarse, cómo cruzar la pierna”<sup>118</sup>.

No obstante, esos códigos morales inscritos en el baile, y que constituían signos de distinción de las clases acomodadas, comenzaron a ser blanco de críticas y burlas por parte de jóvenes pertenecientes a los sectores medios y bajos; específicamente de los estudiantes que integraban la Federación de Estudiantes de Guadalajara (FEG), la agrupación político-estudiantil de tradición liberal y anticlerical que había rivalizado violentamente con los estudiantes de escuelas y universidades católicas y privadas como la UAG. Por medio de su publicación *La Lengua*, los miembros de la FEG lanzaban críticas a la moral burguesa-católica y se reivindicaban a sí mismos como defensores del pueblo y transgresores de las buenas costumbres. En el número del 23 de mayo de 1957, invitaban a las muchachas a asistir al baile del estudiante empleando una retórica humorística:

La “paloma” estudiantil [...] los “viejos” más querendones y apapachadores [...] los que no tienen pelos en la lengua ni las manos amarradas p’al acaricie; invitamos para celebrar nuestro mono (día del estudiante), a todas las chamacas que les guste la orgía y el desenfreno, queremos puras chicas sinceras que les agrade desde el amor platónico hasta el amor apache quebrantahuesos, por eso invitamos a las honorables chicas del chicle para que dejen la tortiada a las horas

---

<sup>116</sup> Óscar Humberto Rojas Gutiérrez (comp.), *Raíces del rock tapatío*, 37.

<sup>117</sup> Bogar Armando Escobar define a la *gente conocida* de Guadalajara como “una élite heterogénea compuesta por individuos con un valimiento apoyado sobre todo en recursos políticos y/o económicos”, el cual se distinguía por prácticas culturales y signos de reconocimiento tales como la asistencia asidua “a los mismos clubes [...] casarse en la iglesia de la Paz, observar la etiqueta en el hablar y el comer, cumplir puntualmente las visitas rituales consistentes, es decir, devolver la visita a las familias de las cuales previamente se había sido visitado, asistir —en el caso de las mujeres— a los juegos de canasta uruguayana o a los clubes de costura para confeccionar prendas para los pobres de la ciudad”. Véase Bogar Armando Escobar Hernández, *Los nodos del poder. Ideología y cambio social en Guadalajara* (Universidad de Guadalajara, 2004), 115-116.

<sup>118</sup> Genoveva Gutiérrez Sánchez Pillot, comunicación personal con el autor, agosto 29, 2015.

hábil p'al desorden, a las gatianas ú fámulas que tengan patronas de empuje, a que les den salidas varias veces a la semana, a todas las apretadas de la casa de Loyola, para que se den cuenta de lo que es querer a Dios en tierra de indios y abrazar sus rorros en tierra santa; porque no es lo mismo: “La tertulia” y el “The canasta” que, “The encanasto” en “La tertulia”, porque apostamos que sus amiguitos los apretados no las hacen estremecer como nosotros al influjo abrasador de nuestros besos de “juego”.<sup>119</sup>

En efecto, la retórica humorística de la invitación —que jugaba con el doble sentido— era una crítica a los códigos corporales impuestos por la moral cristiana, por medio de los cuales se establecían límites al acercamiento entre los sexos durante el baile. El lenguaje transgredía abiertamente la decencia y el decoro —llamaban *apretadas* a las estudiantes de los colegios jesuitas—, y criticaba frontalmente la gazmoñería burguesa. En medio de ese conflicto entre estudiantes pertenecientes a la FEG y estudiantes de colegios católicos, en específico los tecos de la UAG, y al calor del debate sobre las implicaciones inmorales de la cultura de masas, el rock and roll ganaba espacios sociales dentro de la vida musical a un ritmo acelerado, desde los festejos privados hasta los bailes estudiantiles, no sólo entre los sectores populares sino también entre los grupos sociales acomodados. El conjunto de Mike Laure y sus Cometas comenzó a presentarse con regularidad en clubes nocturnos y casinos desde 1958. En la prensa local los anunciaban como un conjunto de rock and roll, quienes amenizaban diversos eventos; para mayo de 1958, el Club Deportivo Guadalajara invitaba a través de *El Informador* a su “¡Gran Tertulia! Amenizada con Mike Laure y sus Cometas, Magos del Rock and Roll, El Conjunto de Moda en Guadalajara.”<sup>120</sup>

### 1. 2. 1. *Esparcimiento con sentido cristiano*

Durante el periodo 1958-1960, ante la creciente popularidad del rock and roll entre las familias tapatías, jerarcas y laicos católicos advirtieron desde diversos ámbitos sobre los peligros de los “bailes modernos” para la vida cristiana. En el marco de la Sesión Internacional de Estudios celebrada en Guadalajara a inicios de 1958 (*vid. supra*), las militantes de la Acción Católica Mexicana señalaron al trabajo femenino, la deficiencia en una “sólida educación familiar”, la educación laica y el esparcimiento fuera de la familia, como los peligros modernos más urgentes

---

<sup>119</sup> Véase Alfredo Mendoza Cornejo, *Organizaciones y movimiento estudiantiles en Jalisco de 1954 a 1963* (Universidad de Guadalajara, 1993), 50.

<sup>120</sup> “¡Gran Tertulia!”, *El Informador*, mayo 11, 1958, 5; Sobre otros eventos de Mike Laure en ese mismo año véase “¡Gran Tertulia Anual!”, *El Informador*, noviembre 6, 1958, 5; “Gran Lunada”, *El Informador*, diciembre 13, 1958, 5.

de atención, pues amenazaban con disgregar a la familia y corromper a la juventud. En un apartado titulado “Esparcimiento y Familia” incluido en las conclusiones de la sesión, las jóvenes militantes de ACM consideraron que “la mayoría de las diversiones modernas” no eran “favorables a la vida de familia”, ni contribuían “a la formación de la juventud para su futuro hogar”. Sin embargo, señalaban que “las recreaciones” podían llegar a ser “un medio magnífico para la formación y educación de la joven”, pero para ello era necesario que los padres de familia se preocuparan por “vigilar y controlar las diversiones de sus hijos”.<sup>121</sup>

Las militantes católicas propusieron la búsqueda de un equilibrio entre el entretenimiento y la vida familiar, por medio de la organización y la oferta de “servicios de esparcimiento”, tales como “colonias o campamentos de vacaciones, excursiones y jiras culturales, conciertos, representaciones teatrales, bailes regionales, bibliotecas y biblioforos, reuniones y clubes de familia (*sic*)”. Pero sobre todo, debían dar a sus miembros “una seria formación cinematográfica” para “contrarrestar la mala influencia del cine”. Buscaban además presionar en el ámbito público con intención de “conseguir leyes y reglamentos que defiendan la moralidad de los espectáculos, como censura de películas y libros”.<sup>122</sup>

Lo que preocupó a los grupos moralistas fue la emergencia de una nueva cultura juvenil considerada rebelde e inmoral, cuyos bailes modernos constituían un peligro para las jóvenes. En el marco del emprendimiento de una *cruzada* encaminada a sanear la institución de la familia, José Garibi Rivera —recientemente nombrado cardenal— lamentaba en una Carta Pastoral con motivo de la Santa Cuaresma de 1960, el hecho de que las relaciones de noviazgo entre la juventud se fomentaran “a base de bailes y festines mundanos”, así como “paseos imprudentes en que con frecuencia [peligraba] la virtud de ambos y [sembraban] gérmenes de desorganización del matrimonio y [encaminaban] a grandes fracasos”. Por ello, Garibi Rivera pedía a los jóvenes tapatíos “evitar toda ocasión de pecado”, y hacía recaer sobre sus papás la “obligación estricta de ayudar a sus hijos e hijas a que celebren un buen matrimonio”. En esa misión, los padres de familia tenían el deber de aconsejar a los jóvenes “con los informes que puedan recabar sobre la pretensa o el pretendiente, a fin de evitarles dar un paso precipitado o sin la debida consideración, que traería para ellos la aflicción durante toda su vida”. Pero también debían “vigilarlos prudentemente y evitar familiaridades que [podían] ser funestas”, de modo que aquellos papás

---

<sup>121</sup> “Conclusiones oficiales”, *Juventud*, febrero 1, 1958, no. 182, Vol. XXVII, 23.

<sup>122</sup> “Conclusiones oficiales”, 23.

que dejaban a sus hijas emprender “paseos a solas con los pretendientes” eran considerados como imprudentes.<sup>123</sup>

En efecto, el cardenal Garibi hablaba veladamente de los bailes organizados en torno al rock and roll —denominados por él como *bailes y festines mundanos*—, para señalarlos como prácticas y espacios peligrosos para la virginidad, considerada como la mayor virtud de las jóvenes y la base principal sobre la que debían erigirse hogares santos y puros. En enero de 1960, Garibi Rivera había hablado a los papás sobre la importancia de vincular “física y moralmente” a la familia —base de la vida cristiana—, a imagen y semejanza de la Familia de Nazaret. En este sentido, por medio de “la imitación de María y José”, los padres de familia debían preocuparse más por la educación de sus hijos, y así “desde el centro de los hogares cristianos” irradiar al resto de la sociedad “la moralidad en las costumbres, el temor de Dios, la armonía y transparencia de un vivir cristiano”.<sup>124</sup>

Los padres de familia temían que la virtud de sus hijas quedara en manos de jóvenes rocanroleros tipo Elvis Presley. En una columna dirigida a los lectores adultos, Salvador Navarro Aceves —colaborador de *El Informador* que escribió varias columnas moralistas— advertía sobre el peligro a que se exponían “las niñas” al asistir a los bailes de rock and roll. En su texto titulado “Música y baile modernos: rocanrol”, Navarro Aceves hablaba de una evidente brecha generacional en la que el baile constituía el elemento central: “¿Ha concurrido Usted recientemente a los bailes juveniles? ¡Pa’ preguntita! Bueno, se la hago porque para los papás y las mamás es sumamente difícil conseguir una invitación: los más que les permiten es asegurarse de que el acompañante de la niña es decente, no toma y además es respetuoso: porque si no se va con pareja, el tiempo es perdido”.<sup>125</sup> El problema radicaba en que los bailes transcurrían “no a toda ni media luz, sino a cuarto u octavo [y] apenas si se [distinguían] las caras, untadas unas con otras”. El rock and roll era considerado por Navarro Aceves como un ritmo que conllevaba a los jóvenes al histerismo colectivo, pues “aquella masa de danzantes” respondía a un estilo de música estrepitosa que desataba “el Aquelarre”.

Desde su punto de vista, el asunto era grave porque “la música y los bailes siempre han reflejado el alma de la sociedad, el estado espiritual de la época”. De modo que el rock and roll, en tanto que “música sin ritmo ni melodía [y] sin profundidad sentimental” expresaba

---

<sup>123</sup> “Lección Documental Diocesana. Carta Pastoral Santa Cuaresma de 1960”, *Boletín eclesiástico de Guadalajara y de la Baja California*, marzo, 1960, 134-138.

<sup>124</sup> “En la vinculación física y moral de la familia está la base de la vida cristiana”, *La Época*, enero 9, 1960, 1.

<sup>125</sup> Salvador Navarro Aceves, “Música y Baile Modernos: Rocanrol”, *El Informador*, diciembre 10, 1961, 4.

“desorientación [e] inseguridad”. Bailar rock and roll era leído por Navarro Aceves como una forma de romper con el orden social: al comenzar “la locura de [Terpsícore]”, el mensaje de los jóvenes a los adultos era “no me importa lo que pase mañana, mientras hoy puedo despedazarme en el baile”. Pero no sólo el baile era interpretado como un acto rupturista con respecto de la noción de comunidad y la decencia, sino también el *estilo* de los jóvenes de ambos sexos que asistían a los bailes: por un lado, el “atuendo clásico del rocanrolero” estaba compuesto por “el copetón [...] los pantalones ajustados, embarrados al máximo sobre la anatomía y [...] el suéter, encolorinado y de amplia holguera para dar la impresión de fuerte tórax y masculinidad a veces inexistentes (*sic*)”; por otro lado, el atuendo de las muchachas se componía de “la faldita corta y pegada a las caderas, la blusa de buen escote y media manga, [la] peinada y la despeinada y los respectivos afeites faciales”.<sup>126</sup>

En realidad, esa imagen representada por Navarro Aceves era un tanto exagerada. Lo que pretendía con su descripción era estigmatizar el “vestir desordenado” de aquellos jóvenes rocanroleros que lucían “sus pocos años por las calles y en los bailes”. En un contexto en que la categoría de “delincuencia juvenil” hacía referencia a cualquier manifestación de desafío a la autoridad —desde aquéllos jóvenes que hacían alboroto en las calles, hasta los rocanroleros que vestían a su estilo y bailaban rock and roll, pasando por los estudiantes que reñían con sus adversarios—, los bailes modernos constituían una metáfora del desorden social, la inmoralidad y el hedonismo. El rock and roll —debido a su estilo “superficial y desafinado”— hacía sentir a los sectores moralistas una profunda brecha generacional marcada por la sensación de crisis de autoridad, pues como señalaba Navarro Aceves con tono de nostalgia, el nuevo ritmo “parecía haberse apoderado del mundo, y el mundo es de la juventud”.<sup>127</sup>

Efrén Ángel de León y Antonio Salcido Ramos —bajista y baterista de Los Blue Boys, respectivamente— recordaron en una entrevista que la Iglesia católica condenó abiertamente el rock and roll, y persuadió a los padres de familia para que prohibieran a sus hijos asistir a los bailes. En sus narrativas, Efrén y Antonio establecen un paralelismo entre la *satанизación* del mambo y del rock and roll. La insistencia de jerarcas católicos de advertir a los fieles sobre la presencia de Satanás en los bailes, como lo hacía el arzobispo José Garibi Rivera en sus sermones con motivo de la Santa Cuaresma (*vid. supra*), reforzó en los parroquianos la creencia en el

---

<sup>126</sup> Salvador Navarro Aceves, “Música y Baile”, 4.

<sup>127</sup> Salvador Navarro Aceves, “Música y Baile”, 4.

demonio y estimuló la imaginación de los padres de familia, quienes elaboraron una serie de mitos en torno a la relación baile-diablo-pecado.

[Entre] la juventud se empezó a dar mucho el baile, bailar. ¿Y qué se bailaba?, pues esa música, el mambo. Y como vino a pasar con el rock and roll, pasaba con el mambo. ¡Los padres de uno le prohibían bailar el mambo!, ¡que era un baile del diablo! Y empezaron a correr historias de que el diablo se les aparecía a muchachos y muchachas que andaban bailando el mambo, que se abría la tierra y que se los comían [...] La Iglesia llegó a tal extremo que criticaba mucho: al baile, el ver a las muchachas, [que eso era] lujuria [...] Llegó un momento en que empezó a criticar [al rock and roll], que era un baile del diablo, satánico, que todos los que bailaban eso estaban condenados; incluso hasta mencionó alguna vez que estaban excomulgados todos los que bailaban.<sup>128</sup>

Efrén y Antonio recordaron que esos sermones circulaban tanto “en las misas” como en “las pláticas entre los papás”, quienes los “obligaban” a respetar y obedecer “los mandamientos de la Iglesia”. Sin embargo, las prohibiciones moralistas no lograron frenar el deseo de los jóvenes por explorar nuevos ritmos y bailes, pues a pesar de que “muchos jóvenes sí se tranquilizaron”, otros tantos empezaron a tocar y bailar el rock and roll.<sup>129</sup> De hecho, para el año de 1960 Mike Laure y Los Gibson Boys grabaron *refritos* —versiones en castellano de temas rocanroleros que habían sido exitosos en los Estados Unidos— en las disqueras VIK y Musart. En las primeras canciones grabadas por esos conjuntos tapatíos, los músicos reclamaban al rock and roll como suyo, reivindicaban su derecho al baile, expresaban sus inquietudes sentimentales y eróticas.

### 1. 2. 2. *La castidad en peligro: los bailes y el flirteo*

En agosto de 1960, la tienda de música Casa Lemus invitaba al público a la presentación en vivo de los primeros sencillos rocanroleros de “Mike Laure y sus Cometas, amos del rock and roll; artistas exclusivos de discos VIK, presentando su primera grabación: ‘El rebelde’ y ‘Rock del diapason’”.<sup>130</sup> En la canción “El Rebelde” —un *refrito* de “Rebel-Rouser”, de Duane Eddy—, Mike Laure se reapropiaba del discurso sobre la *rebeldía* construido por los sectores conservadores en torno al rocanrol y la juventud moderna, reivindicando el derecho de los jóvenes al baile. En el contexto narrativo de “El Rebelde”, la rebeldía y el rocanrol adquieren un sentido lúdico y reivindicador. La pieza instrumental inicia con un *riff* de guitarra eléctrica —de sonido agudo y distorsionado—, acompañada por unos golpes al aro de la tarola que marcan el

---

<sup>128</sup> Efrén Ángel de León y Antonio Salcido Ramos, comunicación personal con el autor, febrero 12, 2019.

<sup>129</sup> Efrén Ángel de León y Antonio Salcido Ramos, comunicación personal con el autor, febrero 12, 2019.

<sup>130</sup> “Casa Lemus”, *El Informador*, agosto 29, 1960, 5.

compás rítmico y acelerado. Luego, un redoble con tarola y un grito agudo —deformación del típico grito de mariachi— dan la entrada a todo el conjunto. Batería, contrabajo, piano, guitarra eléctrica y saxofón, ejecutan la cadencia rítmica mientras de fondo se escuchan gritos rasposos y eufóricos —“¡toca!”, “¡rocanroleen!”—, que intervienen antes de llevar a cabo modulaciones armónicas. “El Rebelde” situaba la rebeldía juvenil en el baile, empleando una retórica festiva y no obstante reivindicadora.<sup>131</sup> Por su parte, la letra de “Rock del Diapasón” era una apología al rock and roll, en la que Mike Laure ocupaba el papel de predicador del baile y enfatizaba sobre el carácter sensual del nuevo ritmo: “Tócalo, siéntelo/ gózalo, báilalo/ Ya aprendí a bailar el rock and roll/ Mueve los pies/ lleva el ritmo bien/ y vive bailando el rock and roll”.<sup>132</sup>

Las letras de Los Gibson Boys, cantadas por el célebre Manolo Muñoz, fueron más atrevidas, e incluso su voz era mucho más cercana al estilo gutural de Little Richard que las voces de Mike Laure, Enrique Guzmán y César Costa. Específicamente, “El Rock de la Noche” (“Good Rockin’ Tonight”, de Elvis Presley) y “Tutti Frutti” (de Little Richard) describían prácticas secularizadoras que, al menos en el plano discursivo, apuntaban hacia la desobediencia del imperativo moral de la castidad por parte de los jóvenes. En “El Rock de la Noche”, el rock and roll era representado como un baile que posibilitaba el acercamiento entre los sexos:

Bien, supe la nueva,  
Que esta noche hay buen rock,  
Sensacional noticia,  
Que esta noche hay buen rock.

Agarraré a mi chica,  
Lo más que pueda,  
Esta noche sabrá  
Que soy hombre cabal [...]

Condúceme al granero,  
Detrás del bar,  
No me tengas miedo,  
Vamos a bailar,  
Tráeme mis zapatos,  
De rock and roll,  
Porque toda la noche  
Vamos a bailar [...]<sup>133</sup>

Desde luego, la letra expresaba un anhelo juvenil por conquistar los espacios y las prácticas de la vida nocturna, dominados por los adultos y los jóvenes mayores de edad. No

---

<sup>131</sup> Mike Laure y sus Cometas, “El Rebelde”, VIK, 1960.

<sup>132</sup> Mike Laure y sus Cometas, “Rock del Diapasón”, VIK, 1960.

<sup>133</sup> Los Gibson Boys, “El Rock de la Noche”, Musart, 1960.

obstante, el mensaje era transgresivo desde el plano simbólico, pues comunicaba de manera explícita una postura desafiante con respecto a los códigos que condicionaban a los jóvenes no sólo durante el baile sino en el noviazgo. En “Tutti Frutti”, Manolo Muñoz narraba cómo aprovechaba la ocasión del baile para ver las piernas de su novia: “Tengo una novia/ se llama Sue/ y le dicen ‘Du Dú’ [...] Se da la vuelta y se mueve así/ ¡qué lindas piernas las que le vi!” Ese paso de baile constituía en realidad un nuevo código de flirteo dentro de la cultura juvenil rocanrolera, por medio del cual las jóvenes desobedecían los imperativos morales de las buenas costumbres que les impedían mostrar sus piernas, pues en esa época las faldas se usaban por debajo de la rodilla, y las pantorrillas estaban cubiertas generalmente por tobilleras (ver Ilustración 2).



Ilustración 2. Presentación de Johnny Laboriel en el teatro estudio de la XEAV Canal 58. Fuente: archivo personal de Efrén Ángel de León.

De hecho, en las películas de la época cuyo *leitmotiv* era la confrontación entre los jóvenes modernos y los adultos tradicionalistas, moralistas por antonomasia, esas y otras tácticas desplegadas por las jovencitas eran subrayadas por medio de gestos corporales indecentes. En *El cielo y la tierra* (1962)<sup>134</sup>, las actuaciones de César Costa y de Angélica María —dos ídolos

<sup>134</sup> El filme se proyectó por primera vez en Guadalajara el 30 de diciembre de 1962, y fue re-proyectado tres veces en 1963, en una ocasión durante la cuaresma. Véase *El Informador*, diciembre 30, 1962, 12-C; *El Informador*, marzo 19, 1963, 6-B; *El Informador*, julio 11, 1963, p. 6-B; *El Informador*, agosto 26, 1963, 2-B.

juveniles de la época a nivel nacional—, funcionaban como puente para estrechar lazos entre la religión católica, la familia y las diversiones modernas. El guion reprodujo los imaginarios sociales elaborados por la moral católica con respecto a la juventud y colocó al catolicismo como la respuesta a los problemas morales tanto de adultos como de jóvenes. La Iglesia aparece representada por la monja sor Lucero (Libertad Lamarque), quien es enviada a cuidar de un niño gravemente enfermo que yace convaleciente en la habitación de su casa. Sin embargo, al entrar al hogar se va dando cuenta que la familia —de clase media alta— se encuentra convertida en “un infierno” donde reina la rebeldía y el desorden. El divorcio aparece como la principal causa de los sufrimientos de la madre —la señora Alvarado interpretada por Luz Márquez—, quien se muestra incapaz de ejercer autoridad sobre su hijo mayor Mario (César Costa) y su hija menor Julia (Patricia Conde). Mario es el vocalista de un conjunto de rocanrol y utiliza un espacio al interior de la casa para organizar ensayos a los que asisten algunas admiradoras, entre ellas Mariana (Angélica María) quien está enamorada de Mario y hace todo lo posible por llamar su atención.

No obstante, al entrar la religión a la casa comienzan a tensionarse las relaciones. Sor Lucero confronta las manifestaciones inmorales de los miembros de la familia y de las amistades que la frecuentan. En una ocasión observa cómo Mariana enseña a Julia —que está a punto de cumplir quince años— a bailar rock and roll, mostrándole una serie de códigos sexuales como mover sensualmente de los labios y girar para que la falda se levante y muestre las piernas, por lo que la monja confronta a Mariana y termina dándole una bofetada. El filme advertía sobre los peligros de las diversiones modernas que desde la perspectiva de la Iglesia católica conllevaban a la degeneración moral. En el personaje de Mariana se encarnaba a la “joven ligera”, que amenazaba con corromper la inocencia de Julia y a su vez desplegaba una serie de tácticas para burlarse de sor Lucero, pues descubre que antes de ser monja había sido una vedette famosa. Por otro lado, muestra a Mario como un joven rebelde aunque su doble moral se evidenciaba en el desinterés por Mariana debido a sus actitudes “ligeras” —como ser demasiado atrevida y coquetear con otros chicos para provocarle celos. Sin embargo, sor Lucero lleva a cabo una serie de estrategias para reestablecer los vínculos morales entre la familia y las amistades. En la trama moral del filme, las culpas eran repartidas por igual tanto para los padres de familia como para los hijos y los amigos. En este sentido, la intención del mensaje era reivindicar a la religión católica como la única solución a los problemas modernos —divorcio, rebeldía, inmoralidad—, pues mostraba la labor de una monja que reestructuraba un ambiente familiar resquebrajado, devolviéndole la fe y ganándose la confianza de todos.

La educación moral de las jóvenes desde el punto de vista católico fue un tema central en las *teenpics* de los años sesenta. Otro ejemplo es *Una joven de 16 años* (1962), cuyo filme representaba a la joven moderna como coqueta y amante de los ritmos de moda —el rock and roll y el twist. De hecho, la cartelera publicitaria de su estreno en Guadalajara mostraba a La Beba (Teresa Velázquez) con una guitarra eléctrica y con la boca abierta como cantando, y anunció la película como “¡El mayor impacto de 1962!, ¡una película de interés para toda la familia!”.<sup>135</sup> El filme mostraba el abismo generacional entre una generación de adultos profundamente romántica y moralista, y una generación de jóvenes modernos alejados de los valores tradicionales. La “niña de 16 años” es Elenita (Patricia Conde), quien vive en el pasado al apropiarse de los gustos decimonónicos de su fallecida madre. La trama se desarrolla al interior de un hogar de clase alta a cargo de don Eduardo (Roberto Cañedo), un empresario viudo. Elenita y sus hermanas no se llevan bien, pues éstas le hacen todo tipo de bromas por considerarla romántica y soñadora, especialmente La Beba —una joven moderna y rebelde que baila twist, toca la guitarra eléctrica y flirtea con los muchachos.

El *leitmotiv* del filme es el conflicto entre el amor romántico decimonónico y el moderno de los años sesenta, dos épocas antagónicas que aparecen representadas por Elenita, quien idealiza el amor, y La Beba, quien juega con éste. La rebeldía de La Beba se manifiesta en su gusto por el twist y por el baile, por su vestimenta —usa escotes—, por la desobediencia a su padre, por la coquetería y por la burla y el fastidio hacia Elenita. El filme ponía de manifiesto que la sensibilidad juvenil estaba cambiando, sobre todo en lo referente a la idea y la actitud sobre y frente al amor. De hecho, la canción “Pan con mermelada” —un twist grabado por Los Joker y Los Sputniks— interpretada en una escena por Juan (Julio Alemán), hacía referencia a una nueva forma de concebirlo: “Todas las mujeres te pueden engañar y sólo debes darles la mitad de tu amor”, cantaba mientras todos bailaban. En el filme se muestra cómo esa nueva concepción del amor —desde la supuesta visión de los jóvenes— entraba en conflicto directo con las ideas y las sensibilidades decimonónicas, representadas en la novela *María* de Jorge Isaacs, la preferida de Elenita.

La moral sexual de la época, presente tanto en la encíclica *Casti Connubii* (Pío XI, 1930) —reeditada por José Garibi Rivera para su circulación en Guadalajara en 1962— como en las películas, recaía desigualmente sobre las jóvenes, a quienes se les exigía la obediencia del mandato de la virginidad, la castidad, la domesticidad y la búsqueda moral-espiritual del “verdadero amor”,

---

<sup>135</sup> “Una joven de 16 años”, *El Informador*, diciembre 30, 1962, 12-C.

es decir, aquella virtud que unía no a los cuerpos sino a las almas en el casto matrimonio. La reedición de la *Casti Connubii* en 1962 —con el título *Sobre el matrimonio cristiano atendidas las actuales circunstancias, necesidades, errores y vicios de la familia y de la sociedad*— puede leerse como una reactualización del conflicto entre el catolicismo y la liberación femenina, puesto que en la encíclica se consideraba que la “emancipación de la mujer” amenazaba con destruir al matrimonio y la familia en tres aspectos: 1) fisiológico: la anticoncepción y la contracepción — como el onanismo en los hombres— constituían contravenciones al orden de la sociedad doméstica, puesto que implicaban actos de rechazo del bien de la prole; 2) económico: pretendía que la mujer se encargara de los asuntos del marido, en términos de dirección y administración; 3) social: apartaba a la mujer de los cuidados del hogar, descuidaba a la familia para entregarse “a sus aficiones [y] dedicarse a ocupaciones y negocios aunque sean públicos”.<sup>136</sup>

De hecho, asistir a las fiestas y los bailes era considerado como abandono del hogar por los católicos ortodoxos. En el número de octubre de 1965, un colaborador de la revista *Juventud* decía a las jóvenes lectoras que el hogar era el espacio social femenino por antonomasia, en el cual la mujer debía “ver su oficio, laboratorio o taller [desde el cual] ejercitar sus dotes de orden, limpieza y laboriosidad [sin aburrirse] pensando continuamente en estar con las amistades, con las vecinas, en fiestas, etc.”.<sup>137</sup> En el ámbito cotidiano las jóvenes se enfrentaban aún con las reglas morales que les exigían una vida cristiana, virtuosa y doméstica. En un contexto en el que las prácticas de esparcimiento juveniles estaban reguladas por el imperativo moral de la castidad, y en el que las jóvenes se enfrentaban al ideal de la feminidad doméstica, la asistencia a bailes estrictamente juveniles —a escondidas— constituía una forma de escape real con respecto del constreñimiento doméstico.

Las jóvenes que aún no cumplían la mayoría de edad y no gozaban de amplio permiso, organizaban en los hogares las reuniones conocidas popularmente como “tardeadas”, donde podían satisfacer su necesidad de escuchar y bailar rock and roll. En este sentido, las tardeadas eran una respuesta a los límites constreñidos de la moral sexual, aunque se realizaban bajo la supervisión de los padres. El concepto “tardeada”, tal y como el término lo indica, hacía referencia al horario en que estaba permitido realizar esas reuniones. De hecho, el concepto formaba parte de una estructura organizativa más amplia de la cultura musical, que dividía los espectáculos musicales a lo largo del día según el horario en que se presentaban: había matinés,

---

<sup>136</sup> Pío XI, *Sobre el matrimonio cristiano atendidas las actuales circunstancias, necesidades, errores y vicios de la familia y de la sociedad*, Guadalajara, Jalisco, 1962.

<sup>137</sup> Octavio Pérez Franco, “Así piensan ellos”, *Juventud*, octubre 1, 1965, no. 373, Vol. XXXII, 12.

tardeadas y espectáculos nocturnos. En torno a las “tardeadas”, las jóvenes construyeron una estructura organizativa particular, aunque retomaba elementos característicos de las kermeses parroquiales: en algunas se cobraba la admisión, se ofrecían aperitivos, bebidas y música, incluso se contrataban conjuntos de rock and roll cuando era posible. Sin embargo, esos bailes se desenvolvían dentro de un ambiente restringido, debido a la presencia de adultos durante el convivio. El alcohol estaba proscrito, al igual que cualquier tipo de acercamiento entre las parejas considerado como excesivo. Genoveva Gutiérrez describe cómo ella y sus amigas o familiares organizaban las tardeadas y cómo era el ambiente que se vivía dentro de éstas:

Entre dos o tres muchachas nos poníamos de acuerdo para elegir en qué casa iba a ser la tardeada, qué comida íbamos a ofrecer —sándwich o canapés chiquititos— y la bebida; no se daba vino, eran refrescos. Poníamos un precio, porque cobrábamos para pagar la música y lo que se daba ahí —el refresco y eso—, con boletito y toda la cosa. Uno de los amigos se encargaba de cobrar en la puerta. Las hacíamos seguido. De la que más me acuerdo fue donde escuchamos “Éxtasis” [de Los Blue Boys] que era la canción de moda, y creo que fueron como cien personas, en un patio muy grande. Cuando íbamos a las tardeadas teníamos entre 15 o 16 años, apenas empezábamos la prepa. Todavía no teníamos amplio permiso, pero como las tardeadas eran en casa, las mamás estaban al pendiente. No podía uno ni bailar de cachetito, ni estar de la mano, nada de eso.<sup>138</sup>

Para los padres de familia no representaba problema el hecho de que jóvenes de ambos sexos se juntaran a escuchar y bailar rocanrol, siempre y cuando las tardeadas se realizaran en casa y bajo la supervisión de los adultos. Además, quienes asistían eran muchachos cercanos a la familia. Como recuerda Susana Calvillo Márquez: “Nos juntábamos en las casas de las amigas, donde hacíamos tardeadas [...] llevábamos discos e invitábamos amigos, vecinos y primos”.<sup>139</sup> Por otra parte, algunos casinos de la ciudad utilizaron el concepto de tardeadas para organizar bailes dirigidos al público joven. Desde 1961, el Arlequín —ubicado en San Pedro Tlaquepaque— invitaba a sus “sensacionales y juveniles” bailes denominados “sábados en ritmo”, donde se ofrecía al público un elenco de conjuntos de rocanrol que interpretaban música del momento como “Twist, Rock, Baladas y Mashed Potato”. En otra ocasión, lanzó una “Gran Tardeada, con los famosos conjuntos: Mike Laure y sus Cometas, Los Harllis, Los Blue Boys y Los Picolísimos; una sensacional variedad con los mejores bailarines de la república de rock and roll, Chugar y Rober (*sic*)”.<sup>140</sup> Sin embargo, asistir a esos bailes resultaba complicado para las jóvenes, por lo que ponían en práctica una serie de tácticas para eludir las restricciones paternas. El testimonio de Víctor González, bajista y vocalista de Los Heidelbergers, ilustra esta cuestión:

---

<sup>138</sup> Genoveva Gutiérrez Sánchez Pillot, comunicación personal con el autor, agosto 29, 2015.

<sup>139</sup> Susana Marcela Calvillo Márquez, comunicación personal con el autor, agosto 29, 2015

<sup>140</sup> Archivo personal de Efrén Ángel de León.

Tocábamos en las fiestas de la secundaria. Nosotros éramos de la secundaria número 2 para varones y cerca de ahí había una escuela para señoritas. Entonces, en una ocasión se organizó una fiesta en el Casino Bimbo y se puso suave porque fueron todas las [muchachas] de la secundaria. Tocaron Los Nómadas y nosotros Los Heidelbergs. Eran tardeadas: empezaban a las cuatro o cinco y se terminaba a las diez, por lo regular viernes o sábados que era lo más factible. Pero a veces los viernes era más concurrido porque las chiquillas se iban de la escuela, con todo y su uniforme. Era difícil que las dejaran ir a una pachanga en sábado, porque las tenían agarraditas. Entre semana se daban sus escapadas al salir de la escuela, inventando que iban con una amiga a hacer un trabajo. Pero los sábados ya les preguntaban a dónde iban, pues eran de catorce o quince años. Se iban a escondidas, no te creas que la cosa estaba muy fácil. Era más recatada la cosa. En la noche era muy raro que organizáramos fiestas, porque no iban las muchachas. En la tarde sí les daban chance, pero en la noche ya no. Si hacías una pachanga a las 8 o 9, iban puros hombres. Pues no, la cosa era bailar con las chicas, estar cotorreando con los de tu edad. Ahí tenías tu noviecita, o que fulanita te gustaba [...] cosas muy padres de adolescentes. Eso sí, drogas no había. Las tardeadas eran hasta de agua fresca, no había ni vino ni nada de eso. La cosa era divertirse, estar a gusto y no emborracharse. Era oír música, bailar y pasársela a gusto.<sup>141</sup>

No obstante, existía entre las jóvenes una especie de código moral, reglas no escritas pero efectivas en el sentido de que ellas cumplían un papel como reguladoras de las actitudes desviadas. En una charla informal que sostuve con Efrén Ángel de León —bajista de Los Blue Boys—, me comentaba sobre el cuidado que las muchachas se tenían entre ellas. Por ejemplo, si veían malas intenciones por parte de alguien —como ofrecerles bebidas con alcohol o sobrepasarse en el acercamiento corporal—, intervenían inmediatamente señalando las faltas. Por otra parte, cuando los adultos daban permiso a sus hijos para asistir a una tardeada de ese tipo, los jóvenes de mayor edad cargaban con la responsabilidad de cuidar a los menores. Es lo que coloquialmente se conocía como “llevar chaperón” a una reunión social. Usual hasta la fecha, la frase hacía referencia a la estrategia empleada por los adultos para no dejar a sus hijas totalmente solas con los novios. Genoveva Gutiérrez recordó en entrevista que asistir a una tardeada implicaba llevar acompañantes, por lo regular personas cercanas a la familia que contaban con la confianza de los padres: “Si queríamos ir a una tardeada, nos poníamos de acuerdo con las hermanas mayores para conseguir el permiso de nuestros padres. A veces, mi mamá nos dejaba ir si mi primo hermano nos acompañaba, porque iba al cuidado de todas mis hermanas. En las tardeadas era ir a bailar desde que entrabas hasta que salías; le temblaba a una la mano en la primera pieza que bailaba, el corazón te empezaba a latir”.<sup>142</sup>

El hecho de que las jóvenes comenzaron a asistir regularmente a espacios propios para la juventud, como las tardeadas organizadas en los casinos y los cafés cantantes, llamó la atención

---

<sup>141</sup> Víctor M. González Canizalez, comunicación personal con el autor, julio 24, 2015

<sup>142</sup> Genoveva Gutiérrez Sánchez Pillot, comunicación personal con el autor, agosto 29, 2015.

de la prensa amarillista en un contexto en que el Estado y la Junta de Mejoramiento Moral, Cívico y Material llevaron a cabo una “cruzada” contra los vicios, la cual inició en enero de 1965. El Departamento de Control e Higiene de los Alimentos retuvo “más de mil 300 licencias correspondientes a centros de vicio y piqueras [...] cantinas [y] antros”, principalmente aquellos que se encontraban “en las cercanías de templos, escuelas y fuentes de trabajo”, de acuerdo con lo estipulado por la *Ley sobre la venta y consumo de bebidas alcohólicas* promulgada en sexenios anteriores por Agustín Yáñez (1953-1959). El combate para erradicar “el auge del vicio”, consistió en la retención de nuevas licencias a los giros correspondientes de cabarets y cantinas disfrazados de “centros turísticos”, contra los cuales se ejercería una “mayor vigilancia”.<sup>143</sup> Dentro del marco de las campañas o cruzadas contra el vicio, los cafés cantantes fueron objeto de la mirada moralista. En octubre de 1965, *El Occidental* publicó una fotografía en la que se mostraba el interior de un café cantante —del cual se omitía el nombre—, con la finalidad de denunciar el consumo de alcohol entre los jóvenes y la asistencia de mujeres menores de edad: “En esta fotografía —señalaba el texto— [...] se ven varias jovencitas que no pasan de los 17 años, las cuales miran embobadas al conjunto de twisteros”.<sup>144</sup>

En ese contexto, la cuestión de los cafés cantantes constituyó una problemática de interés para las militantes católicas. En una entrevista realizada a la cantante española Mayté Gaos, publicada en la revista *Juventud* el primero de marzo de 1966, las jóvenes acemeras le preguntaron qué opinaba sobre los cafés cantantes, y su respuesta fue muy *ad hoc* con el discurso moralista de la época: “tanto las autoridades como las demás personas, injustamente los [calificaban] de ‘antros de vicio’”, pues en esos cafés los jóvenes se reunían simplemente “a pasar un rato sano y agradable”. No obstante su defensa de dichos espacios de sociabilidad y expresión juvenil, Gaos opinaba que era “preferible tener abiertos esos cafés y, mediante una vigilancia, evitar que lleguen a degenerar”.<sup>145</sup> Las jóvenes militantes católicas eran conscientes de que la prohibición de asistir a bailes o de vestir a la moda no era una estrategia viable, pero tenían claro que había que negociar la libertad ejercida en ese tipo de espacios. En este sentido, las entrevistas a los ídolos juveniles constituían una buena herramienta para hacerle ver a las jóvenes que estaba bien ser modernas, siempre y cuando fuera con el debido cuidado de no caer en el libertinaje.

---

<sup>143</sup> Véase “Vaticinan campaña contra el alcoholismo”, *El Occidental*, enero 9, 1965, 1 y 4; “Cientos de centros de vicio”, *El Occidental*, enero 10, 1965, 1 y 8.

<sup>144</sup> Ver *El Occidental*, octubre 4, 1965, s/p.

<sup>145</sup> “Mayte, una chica alegre y sensata”, *Juventud*, marzo 1, 1966, no. 378, Vol. XXXII, 16-17.

### 1. 2. 3. La “Beatlemania” y la transgresión a la decencia masculina

A partir de 1965, el debate sobre las implicaciones secularizadoras de la cultura de masas, se centró en el nuevo estilo juvenil promovido por la “Beatlemania”. La adopción de melenas al estilo Beatle por parte de los rocanroleros tapatíos, indignó a laicos católicos y funcionarios de Estado, quienes desplegaron discursos y estrategias con miras a erradicar el supuesto afeminamiento de la juventud. El acercamiento de los jóvenes tapatíos con la “Beatlemania”, se dio a través de los discos y de las películas que protagonizaron. El 28 de mayo de 1964, Casa Wagner —una de las discotecas más populares de Guadalajara— anunciaba un disco edición nacional de los Beatles. En la portada del álbum, una fotografía mostraba al cuarteto con actitud alegre, vestidos de smoking, pero luciendo sus melenas. Por encima de ellos, el logotipo de Musart y la leyenda “The Beatles”. La portada iba acompañada de un texto cuya retórica publicitaria exaltaba la popularidad del conjunto: “El fenómeno del momento [con mayúsculas] El ritmo emocionante de los Beatles, en su 2º disco Musart”.<sup>146</sup>

Pero sin lugar a dudas, fue por medio del cine que los Beatles causaron revuelo entre la juventud tapatía. El viernes 27 de agosto de 1965, se estrenó la película *¡Yeah, yeah, yeah! (A Hard Day's Night)*, Lester, 1964) en el cine Metropolitan de Guadalajara. La publicidad fue una verdadera oda a la “Beatlemania”, pues resaltaba de manera lúdica el efecto que las melenas provocaban en el público femenino. Las carteleras publicitarias del filme anunciaron a los Beatles “¡Protagonizando su primera película de largo metraje, llena de acción y gracia!”, cuyo atractivo principal era la inclusión de seis canciones nuevas —“A Hard Day's Night”, “If I Fell”, “And I Love Her”, “I Should Have Known Better”, “I'm Happy Just to Dance With You” y “Tell Me Why”— además de “sus canciones predilectas”, tales como “She Loves You” y “All My Loving”.<sup>147</sup> El texto estaba acompañado de imágenes de John, Paul, George y Ringo, las cuales encuadraban únicamente sus ojos y sus melenas, y al lado de éstas una caricatura representaba a dos jovencitas eufóricas, sonrientes y con los brazos en alto (ver ilustración 3). En otra cartelera publicitaria, los publicistas emplearon los mismos recursos textuales, pero agregaron la aclaración de que se trataba de un “juvenil estreno”, y cambiaron las fotografías que enfocaban los ojos y las melenas por otras que mostraban a los Beatles tocando sus instrumentos, y una de mayor tamaño que enfocaba a Paul con gesto de asombro al lado de una bailarina.<sup>148</sup>

---

<sup>146</sup> “The Beatles”, *El Informador*, mayo 28, 1964, 10-A.

<sup>147</sup> “Los Beatles”, *El Informador*, agosto 25, 1965, 6-B.

<sup>148</sup> “Los Beatles”, *El Informador*, agosto 26, 1965, 2-B.



Ilustración 3. Cartel promocional de la película *¡Yeah, yeah, yeah!* Fuente: *El Informador*, agosto 25, 1965, p. 6-B.

La publicidad surtió efecto, pues el estreno de la película *¡Yeah, yeah, yeah!* en el cine Metropolitan de Guadalajara el día viernes 27 de agosto de 1965, atrajo a una masa de jóvenes beatlemaníacos de ambos sexos. La asistencia de jóvenes vestidos como los Beatles al estreno de *¡Yeah, yeah, yeah!*, confirmó la llegada de la “Beatlemania” a la ciudad. Víctor González, uno de los asistentes, recuerda que presenció el estreno del filme vestido al puro estilo de sus ídolos juveniles: “Yo me vestí [con] unas ‘Botas Ringo’ [que vendían en calzado] Canadá [...] pantalones entubados negros, mi saco negro y mi [camisa con] cuello negro [tipo] mao, luego el pelo para abajo. Yo me sentía un beatle. Llegamos al cine y la emoción: las chiquillas se desmayaban de ver la película. Salí yo hecho un beatle (ríe)”.<sup>149</sup> La adopción del estilo beatle por parte de los jóvenes varones, estuvo motivado por el efecto que éste tenía sobre las jóvenes. La letra —aunque cargada de ironía— y los elementos sonoros de la canción “No me pasará a mí” de Los Blue Boys, constituye un ejemplo de ello:

Quiero que se sienten todos, vengan  
 ¡Oh, sí! [Voces de jovencitas en coro]  
 Algo de los Beatles van a oír  
 ¡Oh! [Voces de jovencitas en coro, asombradas]  
 Mira nena, mira nena espera un poco  
 Quiero decirte una cosita así.

Cuando ves a Elvis Presley, cantando y bailando el rock  
 Tus cabellos se alborotan viéndolo y quieres volar hacia él  
 Cuando miras a los Beatles, cantando y bailando el rock  
 Tus piernas parece que se quiebran al bailar.

Esto no me pasa a mí  
 ¡Ah! [Grito de jovencitas en coro, con euforia]  
 Esto no me pasa a mí

<sup>149</sup> Víctor M. González Canizalez, comunicación personal con el autor, julio 24, 2015.

¡Ah!  
Esto no me pasa a mí  
Oh no, no a mí, no a mí.

Cuando ves tocar a Ringo, luego brincas y quieres gritar  
Sus anillos te provocan y un esposo quieres para ti [...]   
No le hace que no tenga autógrafos  
Yo sólo quiero una chica para mí  
Que comprenda que casarme quiero yo  
Y nunca, nunca, nunca, nunca, me pasará [...]

Oh, oh, nena linda  
Esto no puede ser posible  
Oh, oh, nena linda  
Esto no puede ser posible  
Y esto me pasa a mí  
¡Ah! [Gritos de jovencitas y aplausos con euforia].<sup>150</sup>

La “Beatlemania” constituyó un espacio social de consumo desde el cual los jóvenes construyeron no sólo un nuevo estilo, sino también una personalidad desafiante de la coerción ejercida por las rígidas normas morales, específicamente aquellas relativas a la formalidad en el vestido, el comportamiento y el gusto musical. A raíz de la “Beatlemania” —y de la llamada “invasión británica” en general—, los conjuntos musicales formados por jóvenes tapatíos comenzaron a renovar su repertorio supliendo paulatinamente los *refritos* por los *covers*. Por ejemplo, Los Monstruos —conjunto formado en 1964 en el barrio de Analco—, tocaban canciones como “I’m All Right” de Rolling Stones y “We’ve Gotta Get Out Of This Place” de The Animals.

Pero a la par de esa renovación musical, Los Monstruos se construyeron “una nueva fisonomía” influenciados por el vocalista tijuaneño Leopoldo “Polo” Murillo. En su libro *Guadalajara y el rock*, Miguel Torres Zermeño describe a Polo como un ícono de la renovada cultura juvenil, debido a “su gran personalidad influenciada por Mick Jagger”, poseedor de un estilo rebelde y retador con el cual “causó sensación en la ciudad”. Era un joven alto, de cabello rizado que “le caía hasta los hombros”, y solía vestir pantalones ajustados, sweaters, camisas con cuello de tortuga, sacos de cuello redondo o con terciopelo en las solapas. Polo era una “imagen excéntrica” que deambulaba por una Guadalajara de “costumbres tradicionalistas”, provocando la curiosidad, el asombro, la repulsión y el miedo a los transeúntes tapatíos. En especial aquellas

---

<sup>150</sup> “No me pasará a mí” (Evans-Salcido), Los Blue Boys, Musart, 1965.

señoras que iban camino a la iglesia, quienes “se persignaban como si hubieran visto al ‘mismito’ diablo” cuando se topaban con él.<sup>151</sup>

Para 1965, había en Guadalajara un número considerable de conjuntos rockeros con una imagen y un repertorio renovados a raíz de la invasión británica. Además de Los Monstruos, estaban Los Liverpool —integrado por jóvenes de la colonia Lomas del Paradero, entre los que figuraban Alfonso “Toncho” Guerrero y Roberto “Chiva” González— quienes en palabras de Torres Zermeño hacían “honor a la ciudad más famosa mundialmente en la década de los 60’s y cuna del cuarteto musical más célebre de todos los tiempos [los Beatles]”.<sup>152</sup> Los Soñadores, una agrupación de la colonia Morelos, se presentaron durante el año de 1966 en un programa radiofónico sabatino de la XEAV Canal 58, en el que se tocaban exclusivamente canciones de los Monkees —la versión norteamericana de los Beatles. Sin embargo, Los Soñadores fueron despedidos cuando el locutor pidió la opinión de René Alonso —uno de los integrantes, quien después formaría parte de 39.4— acerca del conjunto norteamericano, y contestó que los Beatles eran mucho mejores.<sup>153</sup> Por su parte, los Wild Cats del barrio del Hospicio Cabañas, fueron testigos en carne propia del efecto de la Beatlemania cuando se presentaron en el aula magna de la Escuela Normal de Jalisco. La anécdota de esa presentación es referida por Torres Zermeño como una épica juvenil masculina: el conjunto entusiasmó tanto al público “hasta llegar al punto que las estudiantes eufóricas comenzaron a subirse al escenario para abrazarlos y cantar con ellos los temas de los Beatles”. La directora del plantel y “un grupo numeroso de miembros de la FEG [Federación de Estudiantes de Guadalajara]”, tuvieron que intervenir para sacar a los músicos “de en medio del público eufórico y refugiarlos en las oficinas de la dirección, por casi dos horas, hasta que pudieron salir tranquilamente y retirarse del lugar”.<sup>154</sup>

Dentro de la cultura juvenil rocanrolera, la adopción de la nueva moda implicó un rechazo al estilo “limpio” que había caracterizado a los músicos hasta ese entonces. Lucir en público el nuevo estilo constituyó un acto desafiante por parte de los jóvenes. Específicamente, las melenas —en tanto que símbolos de libre expresión juvenil— fueron percibidas por los adultos como mensaje de inconformidad, el cual connotaba un *distanciamiento transgresivo* con respecto a los códigos de la decencia masculina. La angustia y la indignación provocadas por la amenaza de las melenas, generó una reacción homofóbica por parte de las jerarquías

---

<sup>151</sup> Miguel S. Torres Zermeño, *Guadalajara y el rock*, 47-48.

<sup>152</sup> Miguel S. Torres Zermeño, *Guadalajara y el rock*, 55.

<sup>153</sup> Miguel S. Torres Zermeño, *Guadalajara y el rock*, 57.

<sup>154</sup> Miguel S. Torres Zermeño, *Guadalajara y el rock*, 90.

tradicionalistas, quienes se dieron a la tarea de poner en circulación una serie de discursos homofóbicos, en los cuales se representaba a los jóvenes beatlemaníacos como homosexuales por medio del uso indistinto de los términos “greñudos”, “melenudos” y “mechudos”.<sup>155</sup> Los agentes de organismos e instituciones cívico-religiosos, motivados por la defensa de los valores morales heredados de la tradición cristiana, se dieron a la tarea de presionaron a los gobiernos local y federal para que prohibieran aquellos programas televisivos que lesionaban el decoro de los hogares tapatíos, donde se presentaron con mayor frecuencia conjuntos juveniles que *exhibían* sus melenas desvergonzadamente.

Hacia fines de 1965, la presentación de músicos que lucían melenas, se contoneaban y cantaban desgarradoramente, en programas televisivos de orientación juvenil transmitidos a nivel local, provocó la intensificación de las reacciones homofóbicas contra los jóvenes “melenudos”. En efecto, los empresarios de la televisión tapatía aprovecharon el auge de la “Beatlemania” para producir programas juveniles al estilo de *Hollywood A Go-Go*, el programa musical estadounidense conducido por Sam Riddle. Mariano Rincón —director general de Televisión de Guadalajara, la empresa propietaria del Canal 4 perteneciente a Telesistema Mexicano de la dinastía Azcárraga— creó el programa *Muévanse todos*, aprovechando el *boom* de los Beatles y el éxito de otras agrupaciones de la época como Herb Alpert y Los Tijuana Brass. Bajo la dirección artística de Ignacio García y la producción de Carlos Cabello Wallace, se conformó un equipo de trabajo que contaba con la participación de talentos locales y nacionales, tales como el pianista capitalino Enrique Riestra, el conjunto sonoreño Los Loud Jets, la famosa orquesta del tapatío Enrique Reyes, Manuel “El Loco” Valdés como conductor, suplido después por ídolos juveniles como César Costa, Enrique Guzmán, Julissa, Angélica María y Jhonny Laboriel, y el ballet “Galeana” —identificado así porque todos decían “cada quien baila como le da su gana”. Torres Zermeño describe la entrada del programa como un *show* impactante: “aparecía primeramente un telón iluminado por un solo cañón de luz, se abría y salían dos de las muchachas del Ballet “Galeana” que gritaban; ¿Están Listos?, y el auditorio contestaba; ¡Sííí!, luego respondían las muchachas; ¡Entonces... MUÉVANSE TODOS! Se abría completamente el telón mientras uno de los grupos comenzaba a tocar alguna pieza” (sic).<sup>156</sup>

---

<sup>155</sup> Para un análisis detallado de los discursos homofóbicos véase David Moreno Gaona, “La rebelión de las melenas. El impacto de la ‘Beatlemania’ en la vida cotidiana de Guadalajara, 1964-1970”, en *Culturas juveniles y contracultura. Iberoamérica, siglo XX*, coords. Gloria L. Gaterol Acevedo, Ivonne Meza Huacuja y Sergio Moreno Juárez (UNAM-SIJ-SDI, 2022), 189-210.

<sup>156</sup> Miguel S. Torres Zermeño, *Guadalajara y el rock*, 149.

El mismo equipo de producción del Canal 4 de Televisión de Guadalajara lanzó el programa musical juvenil *Marcando el paso*, transmitido de lunes a viernes a las siete de la noche. En dicho programa “se presentaba un ritmo diferente cada día con el siguiente esquema: Número musical del grupo invitado; Clase de baile a cargo de la pareja de bailarines ‘Los Betancourt’ —hombre y mujer—; ‘Sketch’ cómico de Sergio Núñez Falcón con el fallecido Susano Santos Flores; Número de baile de ballet”. Pero además, los viernes transmitían partes del programa *Hollywood A Go-Go*, de donde tomaron la idea escenográfica que incluía jaulas y plataformas, así como el vestuario para el ballet. Si bien no era un programa dedicado solo a la música moderna, sino a otros ritmos como el mambo y el cha-cha-chá —con sus mentores Dámaso Pérez Prado y Enrique Jorrín, respectivamente—, esos programas constituyeron una “fuente impulsora del rock en Guadalajara” y su éxito fue tal que los tumultos de jóvenes afuera de la estación causaban “congestionamientos vehiculares en la av. Alemania”.<sup>157</sup> Incluso, en esos programas llegaron a escenificarse performances en que los músicos destrozaban la escenografía.

En la última semana de diciembre de 1965, la Unión Nacional de Padres de Familia, la Junta de Mejoramiento Moral, Cívico y Material de Guadalajara y el Consejo Municipal Contra la Delincuencia Infantil y Juvenil, demandaron a la Secretaría de Gobernación el ejercicio de “un absoluto control sobre los programas de radio y televisión a fin de que cesen de transmitirse aquellos que fomentan la delincuencia, relajan las buenas costumbres y lesionan el decoro de los hogares”. Específicamente, los padres de familia demandaban la prohibición de “un programa de televisión que se transmitía en Guadalajara de supuestos ‘bailes modernos’”, en el cual se mostraban “exhibiciones desvergonzadas” —jóvenes de “actitudes feminoides y estrafalarias”— que atentaban “contra el decoro de los hogares tapatíos”.<sup>158</sup> El 5 de enero de 1966, el editorial de *El Occidental* publicó las declaraciones que Francisco Medina Ascencio (1965-1971), gobernador constitucional de Jalisco, hizo sobre el contenido de los programas. Uno en especial había llamado su atención “por el estridente ruido de varios instrumentos musicales que se dejaban escuchar y las contorsiones que los individuos que participaban en él llevaban a cabo, al grado de resultar difícil especificar su sexo”. En la nota se citaron textualmente las palabras del gobernador, las cuales —según el editorialista— fueron enunciadas con tono de molestia:

Da pena realmente ver cómo muchos jóvenes que se aficianan a formar conjuntos musicales, alardean de las cabelleras que lucen, en burdas copias de individuos que en el extranjero tienen éxitos con su adopción [...] Por ello, personalmente solicitaré a las autoridades de la Secretaría de Gobernación, que desautorice la transmisión de programas en que individuos que se exhiben

---

<sup>157</sup> Miguel S. Torres Zermeño, *Guadalajara y el rock*, 150.

<sup>158</sup> “En defensa de la decencia”, *El Occidental*, enero 6, 1966, 2.

con atuendos estrafalarios y lucen cabelleras propias de mujeres, sean prohibidas [...] Consideramos que en Jalisco no debemos aceptar que proliferen esas malas costumbres; por tradición somos varoniles y por el buen nombre de nuestro Estado, hay que rechazar esos exotismos.<sup>159</sup>

En sus declaraciones, el gobernador se comprometía en público a erradicar la supuesta homosexualidad de los músicos rockeros, apelando a la autoridad de la “tradición”. En efecto, Francisco Medina Ascencio provenía de una generación de políticos bastante cercanos al catolicismo, al igual que sus predecesores Jesús González Gallo y Agustín Yáñez, quienes participaban o habían participado en organizaciones católicas y en el PRI. En especial, Agustín Yáñez y Francisco Medina Ascencio hicieron corresponder su programa político con la doctrina católica, es decir, llevaron a cabo un cumplimiento de su deber como católicos “en la vida pública de la nación”.<sup>160</sup> En efecto, el editorialista de *El Occidental* enfatizaba con más claridad el velado sentido religioso-espiritual de las declaraciones hechas por el gobernador, al señalar que éste había condenado “abiertamente el relajamiento de las buenas maneras que entre la juventud se ha observado últimamente y, sobre todo, el exhibicionismo de quienes, sin ningún recato, se muestran en programas de televisión en actitudes feminoideas que perjudican nuestras buenas costumbres, tradicionalmente varoniles”. Más aún, señalaba que esas “exhibiciones de desvergüenza” provocaban “irreparables daños a la moral [así como] el relajamiento moral y espiritual de las nuevas generaciones”.<sup>161</sup>

Ese tipo de discursos, que enfatizaban imperativamente sobre las buenas costumbres — o buenas maneras—, la moralidad, la espiritualidad, el recato y lo tradicionalmente varonil, frente al exhibicionismo, la desvergüenza, el relajamiento moral-espiritual y los irreparables daños a la moral, estaban anclados ideológicamente al cristianismo. La perspectiva moral y maniquea desde la que las jerarquías tradicionalistas afrontaron el problema de la irrupción de músicos melencidos en los programas televisivos dirigidos a la juventud *per se*, estaba fuertemente determinada por los planteamientos morales que el papa Pío XII había establecido en su encíclica *Miranda Prorsus* (*vid. supra*). Por ello, en una nota titulada “En defensa de la decencia”, el editorial de *El Occidental* aplaudía “la actitud” del gobernador al manifestar “su interés por que se conserven en Jalisco la moralidad y las buenas costumbres, sobre todo entre los menores de edad que por su inexperiencia pueden ser fácilmente influenciables”.<sup>162</sup>

---

<sup>159</sup> “Deben prohibirse exhibiciones feminoideas y estrafalarias”, *El Occidental*, enero 5, 1966, 1 y 3.

<sup>160</sup> Véase Renée de la Torre, *La Ecclesia Nostra*, 59.

<sup>161</sup> “Deben prohibirse”, 1 y 3.

<sup>162</sup> “En defensa de la decencia”, *El Occidental*, enero 6, 1966, 2.

Pero no sólo en *El Occidental* sino en otros medios impresos, dieron espacio a las voces que se posicionaban en defensa del orden moral-familiar. El 2 de enero de 1966, P. Lussa escribió una columna para *El Informador* titulada “El Beatle... ismo”, en la que se quejaba amargamente —aunque con el sarcasmo recalcitrante que lo caracterizaba— de la proliferación en Guadalajara de “imitadores” de los Beatles: “ahora estamos llenos de mechudos que medio tocan guitarras de esas alacranadas, gritan ante los micrófonos, y hacen con todo ello eso que llaman música ‘moderna’”. La música moderna era percibida por P. Lussa como “un ruido infernal”, que servía a los jóvenes “para bailar a lo salvaje”. Los músicos y fans eran considerados como “entes greñudos, con cara de joto, cantando ante un micrófono”, que “por sus gestos y contorsiones” —considerados como afeminados— le causaban una sensación de “asco”. Su discurso homofóbico lo llevaba no sólo a condenar la nueva moda, sino a reafirmar su exhortación a “iniciar entre nosotros [...] la pela de greñudos”.<sup>163</sup>

El 16 de enero de 1966, una articulista de seudónimo KLE que escribió para el rincón femenino de *El Informador*, celebraba el hecho de que las autoridades municipales censuraron uno de los programas de televisión donde los melencidos realizaban “infernales contorsiones con ritmo arrítmico [y] frenético”. Sin embargo, aprovechaba el espacio para señalar a las mujeres como culpables de esas manifestaciones juveniles de “desvergüenza”: “¿Por qué —preguntaba a sus lectoras con indignación— permiten eso las madres, novias, hermanas a esos pseudovarones?”. Luego de lanzar la pregunta, las exhortaba a defender el orden familiar cristiano y sus concomitantes roles de género: “El hombre seguirá siendo viril y la mujer no se degradará del lugar excelso en que el cristianismo la colocó [y] en los hogares volverá la cordura y el sentido común imperará. Y los mecenas o empresarios de televisión bucearán hasta encontrar verdaderos programas que dignifiquen”.<sup>164</sup>

El 22 de enero de 1966, el semanario católico *La Época* —portavoz de la Unión Nacional de Padres de Familia en Guadalajara— exigía a las autoridades la prohibición o por lo menos la modificación de programas considerados denigrantes. Específicamente, señalaba como culpables de denigrar a la comunidad a los “señores comerciantes [ricos]”, quienes patrocinaban los programas juveniles *Marcando el paso* y *Muévanse todos*. De acuerdo con los planteamientos morales y espirituales de la encíclica *Miranda Prorsus*, los padres de familia denunciaban los programas de música moderna como no aptos para la juventud ni para la niñez, puesto que

---

<sup>163</sup> P. Lussa, “El Beatle... ismo”, *El Informador*, enero 2, 1966, 4-A.

<sup>164</sup> “Rincón Femenil”, *El Informador*, enero 16, 1966, 16-C.

presentaban conjuntos de “muchachos melencidos y de indumentaria extravagante que gritan a más y mejor ante un público delirante de adolescentes y niños, más que de jóvenes”. Esa era la razón para exhortar a los empresarios de la televisión a mirar más allá de sus intereses económicos, pues el evidente éxito comercial de los programas implicaba el hecho de que eran vistos por “chamacos de lo más estragado en su gusto digamos ‘artístico’ [y pervertían] el sentido de la belleza en nuestra pobre ‘masa’ popular”. Pero además de exigir el respeto de los mandamientos morales y espirituales por parte de los empresarios de la televisión local, los padres de familia apoyaban la idea sugerida por columnistas como P. Lussa, quien a fines de 1965 había lanzado un llamado homofóbico para que los estudiantes raparan a los imitadores de los Beatles: “si no hay padres de familia ni autoridad alguna capaz de frenar esa plaga [los mechudos o melencidos] bueno está que los estudiantes limpien la ciudad siquiera de las melenas feminoides”.<sup>165</sup>

El 27 de enero de 1966, las melenas fueron penalizadas oficialmente por el Estado. En esa fecha, el diario oficial *El Estado de Jalisco* hizo público el Reglamento de Policía y Buen Gobierno para el Municipio de Guadalajara. Dicho reglamento, escrito por Francisco Medina Ascencio, tenía como finalidad el “mantenimiento del orden público Municipal” por medio de la acción de los cuerpos de policía. El ejecutivo facultaba a los agentes policiacos para ejercer funciones “en la vía pública y en los establecimientos de cualquier género a los cuales tenga acceso el público”, y se respetaría “la inviolabilidad del domicilio privado”. El reglamento señalaba que se considerarían como faltas administrativas, o infracciones de policía, “todas aquellas acciones u omisiones que lesionen el orden público, los servicios públicos o la moral en general, y que vayan en contra de los deberes colectivos condenados por el presente Reglamento”. Las faltas punibles se dividían en tres categorías: 1) contravenciones del orden público; 2) del régimen y seguridad de la población; 3) de las buenas costumbres y decoro público. En el Capítulo VI, donde se estipulaba cuáles eran las contravenciones a la moral, había cuatro incisos que penalizaban por alusión el estilo de los jóvenes rockeros y su supuesta homosexualidad:

I. Proferir palabras obscenas o mortificantes en voz alta: hacer gestos o señas indecorosas, en calles o sitios públicos [...]

IV. El presentar o actuar en un espectáculo público, en forma indecente, estimulando los más bajos instintos [...]

IX. Cometer actos contrarios a las relaciones sexuales normales.

---

<sup>165</sup> “Televisión”, *La Época*, enero 22, 1966, 4.

X. Incurrir en exhibicionismo sexual obsceno.<sup>166</sup>

No obstante, a pesar de las presiones moralistas y homofóbicas, quizás el único caso de coerción ejercida contra los jóvenes melenudos en Guadalajara fuera el del conjunto Los Yaki, cuyos integrantes —excepto su vocalista, Benny Ibarra— fueron rapados por “un numeroso grupo de estudiantes pertenecientes a la FEG”, bajo el argumento de que “eran una mala imagen para los jóvenes tapatíos”. El altercado ocurrió cuando los músicos iban llegando a las instalaciones de Televisión de Guadalajara, para presentarse en el programa musical juvenil *Marcando el paso*. Posteriormente, sus productores crearon una dinámica en la que “los roqueros convivían y platicaban con grupos estudiantiles invitados, además que cantaban entre ellos”.<sup>167</sup>

Los días 10 y 19 de enero de 1966, en medio del acalorado debate público sobre los melenudos, el cine Reforma volvió a proyectar la película *¡Yeah, yeah, yeah!* En las carteleras que aparecieron en *El Informador*, el filme fue anunciado como apto para adolescentes y adultos.<sup>168</sup> Para el momento en que la “Beatlemania” había polarizado a la sociedad tapatía en una confrontación entre el microcosmos juvenil y el mundo adulto, tal clasificación se antoja como un atrevimiento sardónico. Paradójicamente, un articulista que firmó una reseña de la película con las iniciales J. L. M. para la revista *Orientación* —una publicación dirigida a los padres de familia— el 31 de enero de 1966, criticaba abiertamente a “los viejos amargados” que habían visto el filme “con indiferencia [y] con horror”, demeritándola por constituir una “glorificación de esos ‘melanudos feminoides’, símbolo de la ‘corrompida juventud actual’, que no tiene vergüenza, ¡ni talento!” En cambio, se mostraba empático con aquellos jóvenes que estaban gozando de “esa edad maravillosa”, y que al presenciar la película habían logrado “la identificación y el gozo pleno de la libertad y la alegría”.<sup>169</sup>

En un tono similar, José Donato Ruiz —un intelectual especialista en letras— leyó su ensayo titulado “Los Beatles y su época” en el auditorium de la Casa de la Cultura Jalisciense, la noche del día 3 de marzo de 1966.<sup>170</sup> En su introducción, el ensayista se dirigió al público de una manera un tanto retadora y sarcástica, llamándolos “miembros de la católica y culta sociedad tapatía”. Enseguida, señalaba que la “Beatlemania” había dividido al mundo en una “nueva clase

---

<sup>166</sup> “Reglamento de Policía y Buen Gobierno para el Municipio de Guadalajara”, *El Estado de Jalisco*, enero 27, 1966, no. 40, 448-452.

<sup>167</sup> Miguel S. Torres Zermeño, *Guadalajara y el rock*, 149.

<sup>168</sup> Véase “¡Yeah, yeah, yeah!”, *El Informador*, enero 10, 1966, 6-B; “¡Yeah, yeah, yeah!”, *El Informador*, enero 19, 1966, 6-B.

<sup>169</sup> J. L. M., “Los Beatles”, *Orientación*, enero 31, 1966, 23.

<sup>170</sup> Véase “Galerías”, *El Informador*, marzo 3, 1966, 9-A.

de maniqueísmo”, en el que subyacía ya no una confrontación entre buenos y malos sino entre jóvenes y viejos. En esa lucha maniquea, los jóvenes eran “alegres y frescos” —como los Beatles—, mientras que los viejos eran “feos y desmoralizadores”. Empático con los jóvenes, Donato Ruiz señalaba que el sentido de la “Beatlemania” consistía en la poderosa sensación de liberación y empoderamiento que el cuarteto hacía sentir a la juventud. El ensayista sugería sutilmente el hecho de que el culto a los Beatles constituía una suerte de religiosidad. Detrás del fanatismo subyacía una espiritualidad juvenil *sui generis*, pues los jóvenes tapatíos de los sesenta —como sus pares de otras partes del planeta—, al apropiarse de los gestos, el (des) peinado y la vestimenta de sus ídolos, se impregnaban de “su mítica substancia”, comulgaban “mágicamente” con ellos y comunicaban al mundo “la imagen infinitamente repetida del joven total y esencial”.<sup>171</sup>

El debate moralista sobre los efectos ocasionados por el fenómeno de la “Beatlemania” entre la juventud, pasaba de la indignación a la comicidad, muy a pesar de la afirmación hecha por John Lennon sobre la impopularidad del catolicismo frente a la popularidad del cuarteto. El 14 de agosto de 1966, *El Informador* —vía el diario *L’Osservatore Romano*— señalaba que la rectificación pública hecha ese día por los Beatles en Chicago, tras la declaración de Lennon “quien afirmó que su conjunto era más popular que Jesucristo”, ponía fin al incidente y el asunto quedaba archivado. No obstante, el diario romano le daba cierta razón a Lennon, pues consideraba que “sus palabras [habían querido] traducir la impresión de que el cristianismo no tenía la misma influencia que en el pasado”.<sup>172</sup>

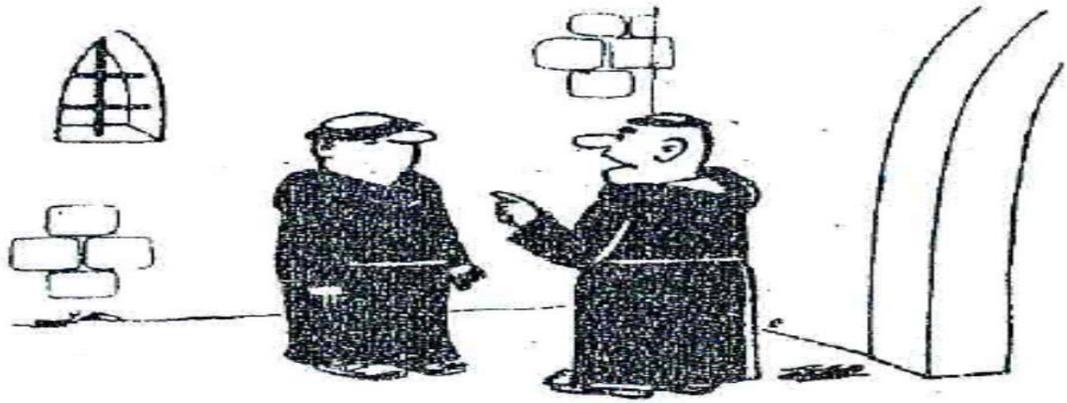
Lejos de desatar una campaña en su contra, como pasó con Elvis Presley en 1957, los grupos católicos mexicanos y tapatíos fueron indiferentes a las declaraciones de Lennon, consideradas blasfematorias en otras partes del mundo —principalmente en los países anglosajones, pero también en Latinoamérica como fue el caso de San José de Costa Rica.<sup>173</sup> De hecho, en una caricatura publicada en la revista *Juventud* —el órgano de la Juventud Católica Femenina Mexicana— de febrero de 1967, aparecían dos frailes dentro de un monasterio vistiendo su hábito y su cabello recortado a la usanza conventual. Pero uno de ellos lo lleva más largo de lo habitual y le tapa los ojos, por lo que su compañero le dice: “Hermano, me parece que su simpatía por los ‘Beatles’ está llegando demasiado lejos” (ver ilustración 4).

---

<sup>171</sup> Donato Ruiz, “Los Beatles y su época”, *EtCaetera*, No. 2-4, 1966, año 1, segunda época, 94-95.

<sup>172</sup> “Un asunto ya ‘terminado’ el de los ‘Beatles’”, *El Informador*, agosto 14, 1966, 19-A.

<sup>173</sup> “San José de Costa Rica”, *El Informador*, agosto 11, 1966, 5-B.



**Hermano, me parece que su simpatía por los “Beatles” está llegando demasiado lejos.**

Ilustración 4. Simpatía por los “Beatles”. Fuente: *Juventud*, 1º de febrero de 1967, Núm. 389, Vol. XXXIV, p. 34.

Hacia inicios de 1970, P. Lussa celebraba ingenuamente el fin de la “Beatlemania” en la ciudad: “Nadie sabe definir todavía con absoluta certeza qué pegó más, si ese escaparate de piernas femeniles que se llamó la minifalda, o las melenas piojosas introducidas por los ‘Beatles’, y en el acto seguidas por asquerosas y repelentes patillas o repulsivos bigotes [...] el caso es que, de acuerdo con las nuevas modas, se van... se van... se van las minifaldas, y se van igualmente las abundancias capilares ya tan choteadas, que hasta las usan boleros, rateros y pandilleros”.<sup>174</sup> Lo que P. Lussa no sabía —o tal vez omitió deliberadamente— era el hecho de que el largo del cabello entre los jóvenes varones estaba creciendo aún más, y que la tradicionalista ciudad de Guadalajara comenzaba a teñirse de psicodelia.

#### *1. 2. 4. Hippismo, psicodelia e inmoralidad*

En el año de 1967, un influjo de hippies extranjeros arribó a Huautla de Jiménez, en la sierra Mazateca de Oaxaca, atraídos por el revuelo de los hongos alucinógenos, niñitos santos o *teonanacatl* —carne de los dioses. Los hippies llegaron en busca de una auténtica experiencia indígena, “influidos directamente por el artículo que [R. Gordon] Wasson escribió para la revista

<sup>174</sup> P. Lussa, “Se van... se van...”, *El Informador*, marzo 5, 1970, 4-A.

*Lifé*”, sobre lo que él denominó *Psilocybe mexicana*.<sup>175</sup> Para el verano de 1967 vivían allí más de setenta hippies provenientes de Estados Unidos, Canadá y Europa Occidental, y en los dos años siguientes su número incrementaría considerablemente, incluyendo entre ellos a una buena cantidad de hippies mexicanos. Al año siguiente, la prensa tapatía lanzó fuertes críticas contra el rock, por considerarlo un estilo de música relacionado con el uso de drogas. Un articulista que escribió para *El Informador*, se preguntaba qué quería decir eso de “sicodelia”, y al respecto señalaba que el término hacía referencia al:

estado síquico producido por las sustancias alucinantes, como los hongos de la Costa Chica, o el peyote, lo cual es en resumen un estado de perturbación mental, de síntomas claramente patológicos [...] esta palabra fue inventada por los ingleses para describir el proceso mental de los “hippies” y tal vez también el de los “Beatles”, que también le hacen al hongo, al LSD, al peyote, a la “grifa” o mariguana, y a todo lo que les haga un efecto parecido.<sup>176</sup>

La prensa local fue artífice del imaginario social que relacionaba al rock y al cabello largo con el problema de la drogadicción. En un artículo publicado en la revista *Juventud* de la Juventud Católica Femenina Mexicana, titulado “¿Qué es la L. S. D.?”, se informaba a los círculos católicos sobre la popularización del consumo de drogas entre los jóvenes. Según el autor del artículo, los efectos producidos por el ácido lisérgico iban desde “la dilatación de la pupila, la sudoración, la salivación, la piloerección, el lagrimeo, el aumento de azúcar en la sangre, el aumento de la frecuencia cardíaca y el aumento de temperatura”, hasta la “euforia, depresión o ansiedad”. Para el articulista, la práctica de “hacer un trip” por medio de la ingesta individual o colectiva de L. S. D. era una cuestión alarmante, pues implicaba un escapismo “de la realidad entrando a un mundo fantástico de ilusiones para con ellas calmar la angustia de su personalidad psicopática”, lo cual conllevaba a estados de esquizofrenia y depresión que podían culminar con el suicidio. Por ello, proponía que a los “drogadictos” se les considerara “enfermos mentales en potencia”, con el fin de que pudieran ser regenerados en “un centro psiquiátrico [por] un orientador profesional”.<sup>177</sup>

Pero además de la cuestión de las drogas, los periodistas conservadores consideraron al rock como “composiciones hippy-yippy [...] antimelódicas, de muy mal gusto y carentes de propósito”<sup>178</sup> y, a su vez, criticaron la moda de las largas cabelleras, relacionándolas con un afeminamiento por parte de los varones —algo que ya había ocurrido con el fenómeno de las melenas y la “Beatlemania”. El columnista que firmaba como P. Lussa —quien años antes había

---

<sup>175</sup> Eric Zolov, *Rebeldes, Rebeldes con causa*, 133-134.

<sup>176</sup> “Charlas de sobremesa”, *El Informador*, febrero 1, 1968, 4-A.

<sup>177</sup> Fernando Herrera Mojica, “¿Qué es la L. S. D.?”, *Juventud*, no. 407, agosto 15, 1968, 11-13.

<sup>178</sup> “Música hippy-yippy”, *El Informador*, noviembre 12, 1969, 4-A.

criticado abiertamente a los rocanroleros melencidos—, hizo un llamado a través de *El Informador* para que “los jóvenes mexicanos que [habían] dado en afeminarse con sus ropajes y costumbres, [volvieron] en breve a la masculinidad que abandonaron, y al machismo que tanto admiran las mujeres y que en Jalisco, principalmente, nos ha dado fama en canciones y películas”.<sup>179</sup> El “greñudismo” era considerado como algo “repugnante y piojoso que iniciaron los Beatles y después cundió a los ‘hippies’”.<sup>180</sup>

El evento que encendió las alarmas sobre el hippismo fue la detención de hippies por parte del ejército mexicano en las inmediaciones de Huautla, el 12 de julio de 1969. El hecho fue noticia nacional. En Guadalajara, *El Informador* se refería a los jóvenes hippies como un “grupo de malvivientes”, y sobre Huautla afirmaba que se trataba de un “paraíso hippie” —próximo a ser “clausurado” por la Secretaría de Gobernación, como si de un antro se tratase— que había trascendido las fronteras del país debido a “su gran producción de hongos”, al grado de que personalidades como los Beatles, Elizabeth Taylor y Richard Burton se contaban entre sus más destacados visitantes.<sup>181</sup>

En el mismo diario del 12 de julio de 1969, pero en la sección de “Notas de Policía”, otra columna informaba que habían sido detenidos 64 hippies —entre ellos once mujeres— “adictos a los hongos alucinantes de la sierra de Huautla, Oaxaca”, cuyas edades oscilaban entre los 18 y 30 años. Luego de su detención por miembros del ejército, fueron trasladados a la Procuraduría General de la República, y finalmente puestos en libertad. No obstante, “se les exhortó para que no [reincidieran] en el uso de sustancias que causan grandes daños a su salud”.<sup>182</sup>

En ese contexto, los vecinos de Jardines del Bosque presionaron a las autoridades para que clausuraran El Klan, el café cantante de Miguel Ochoa.<sup>183</sup> Años después, durante la Semana Santa de 1972, Leo’s Discotheque —propiedad de Leopoldo Ocampo, donde tocaba con regularidad Frankie, Alfredo y París— fue clausurado por quejas de los vecinos de la colonia Independencia, quienes denunciaron el alto “volumen de los amplificadores y el olor a

---

<sup>179</sup> “Comentarios al día”, *El Informador*, febrero 13, 1969, s/p.

<sup>180</sup> “Estamos a medio pan”, *El Informador*, diciembre 3, 1970, 4-A.

<sup>181</sup> “Redada de Hippies por Gobernación”, *El Informador*, julio 12, 1969, primera plana.

<sup>182</sup> “Tras una reprimenda, fueron puestos en libertad los ‘hippies’ mexicano”, *El Informador*, julio 12, 1969, s/p.

<sup>183</sup> Miguel Ochoa, “Construir una Fachada de Piedra”, en Óscar Humberto Rojas Gutiérrez (comp.), *Raíces del rock tapatío*, 229.

mariguana”.<sup>184</sup> Roberto Pérez Sánchez, músico y seguidor de agrupaciones de rock, recuerda que en esos años la juventud rockera tapatía fue producto de una estigmatización:

Te veían con el pelo largo y era sinónimo de pacheco, incluso cuando yo entré a la escuela de música —a los veintiún años—, tenían la idea de que yo era loco, aunque me veía muy sano de la cara y todo eso, pero simplemente el traer el pelo largo, vestir pantalones de mezclilla todos parchados... Andar así era un sinónimo, pero no tenía nada que ver con la realidad. Mucha gente aquí en Guadalajara se dejaba llevar por el estereotipo, y más adelante, en los setenta sí estaba pesado; podías ser un intelectual o un bohemio, pero con el simple hecho de verte de esa manera, ya te estigmatizaban, te condenaban, te satanizaban. Y decías, “no es cierto, yo no soy así, pero me gusta andar así”, y generalmente creo que pasaba con mucha gente. Nos gustaba vestirnos como queríamos.<sup>185</sup>

En general, la cuestión de las drogas fue afrontada como un problema de inmoralidad y de salud. Tanto el Estado como los grupos católicos, vieron en el consumo de drogas una práctica de desviación patológica que causaba daños fisiológicos, psíquicos y morales, pues aseguraban que conducía a los jóvenes al escapismo de la realidad, la depresión y el suicidio. Las “soluciones” para la erradicación de la drogadicción y el hippismo, fueron prácticas de carácter represivo como el encarcelamiento, o intervenciones médico-psiquiátricas en centros de rehabilitación, en los que participaron también algunos sacerdotes. Sin embargo, lo que todos esos agentes no advirtieron fue el sentido de liberación psíquico-espiritual, atribuido por los jóvenes hippies al uso de drogas. Los hippies mexicanos detenidos en Huautla por consumir hongos alucinógenos, expresaron a la prensa nacional su peculiar concepto del uso de psicoactivos vinculado con un sentido religioso-psíquico-espiritual:

No sabemos de qué se nos acusa. Todos nosotros nos encontrábamos en la más absoluta calma cuando llegaron los soldados. Hemos sido estudiantes y trabajamos. No somos drogadictos ni viciosos. Nuestro camino es el de Cristo. Buscamos la libertad. Al comer hongos nos ayudamos a encontrarnos con Dios. Entre el consciente y el subconsciente está el super ego o filtro que reprime el subconsciente. Los hongos nos ayudan a sacar lo malo que tiene el hombre. Lo inconsciente.<sup>186</sup>

Quizás el único en entender el significado de esa práctica cultural, fue el sacerdote claretiano Enrique Marroquín, quien en su libro *La contracultura como protesta* (1975) describió cómo las drogas conducían a experiencias “de tipo religioso”, pues permitían a los jóvenes la expansión de “la conciencia trascendental y de fenómenos seudomísticos”, similares a prácticas como el ayuno, la flor de loto, la repetición de letanías, etcétera. Según su interpretación, desde

---

<sup>184</sup> Francisco Ocampo, “Frankie, Bizarro y París”, en Óscar Humberto Rojas Gutiérrez (comp.), *Raíces del rock tapatío*, 196.

<sup>185</sup> Roberto Pérez Sánchez, comunicación personal con el autor, julio 15, 2015.

<sup>186</sup> “Tras una reprimenda, fueron puestos en libertad los ‘hippies’ mexicano”, *El Informador*, julio 12, 1969, s/p.

una visión teológica, se trataba de un redescubrimiento del “espíritu numérico de todos los tiempos”, por parte de la nueva generación de *xipitecas* —como él los llamó.<sup>187</sup> Las drogas fueron especialmente apreciadas por ellos, pues “las alucinaciones les abrieron el apetito de experiencias místicas como las relatadas a propósito de los éxtasis de los santos”. Entre los casos conocidos por él, como sacerdote cercano a la contracultura —solía escribir para revistas de rock como *Piedra Rodante*—, señalaba los siguientes: “un muchacho que ‘viajaba’ en Semana Santa, [tuvo] la misma tentación de Judas y de Pedro; otro ve a un hombre pecador convertido en perro; otro más ve un ser luminoso que le da un mensaje; a otro se le aparece la Virgen María, etcétera”.<sup>188</sup>

De acuerdo con la interpretación teológica de Enrique Marroquín, tales visiones eran producto del renovado espíritu numérico de los “nuevos místicos” —los *xipitecas*. Siguiendo la tesis de Theodor Roszak sobre el surgimiento de la contracultura, señalaba que el uso de drogas con fines espirituales, como un camino hacia el conocimiento de sí mismos —la vida interior— y hacia la liberación, era producto de los excesos de la tecnocracia. El positivismo, el conductismo psicológico y la industrialización, “mutilaron al hombre y lo dejaron vacío”, propiciando entre los jóvenes un sentimiento de “nostalgia del espíritu”.<sup>189</sup> Por supuesto, esa nostalgia llevó a los onderos a liberar el espíritu aprisionado por los dogmas y las religiones institucionalizadas. La liberación espiritual, la libertad de espíritu y de conciencia, fue motivada por el “recelo hacia las instituciones” que alejó a los jóvenes onderos “de las iglesias establecidas”, y los condujo hacia lecturas orientales —como el Krishnamarti y el Bhagavad-Gita— y prácticas como el yoga, la meditación, el tarot, etcétera.<sup>190</sup>

---

<sup>187</sup> Enrique Marroquín, *La contracultura como protesta. Análisis de un fenómeno juvenil* (Joaquín Mortiz, 1975), 167.

<sup>188</sup> Enrique Marroquín, *La contracultura*, 168. Parece que ese tipo de visiones fueron comunes, pues los personajes de la novela *Se está haciendo tarde (final en laguna)* (1973), de José Agustín, lo mismo podían ver al diablo, a Dios o a la Virgen María en sus “viajes” con hongos y LSD. El cielo y el infierno, lo divino y lo escatológico, son cuestiones *internas* que están en la *cabeza*, en la *mente*, potenciadas por los buenos o los malos viajes con drogas. En uno de los pasajes más densos de la novela, Rafael —el joven defecó que lee el tarot— tiene una visión aterradora en el momento de su *mal-viaje* con LSD. En una de las playas de Acapulco, donde sus demás compañeros de viaje —Virgilio, Francine, Gladys y Paulhan— lidian con sus demonios internos, Rafael observa “con toda claridad” cómo repentinamente “las olas enormes se negaban a caer y quedaban paralizadas, formando una pared azulverdosa”: “En ese momento la cortina de agua se abrió y una figura emergió del mar. ¡Era la *Virgen María!*: avanzó hacia Rafael mirándolo fija, inflexiblemente; pero a los pocos pasos se desplomó y entonces se convirtió en Francine quien yacía en la arena toda vestida de blanco, con un agujerito arriba del entrecejo de donde manaba sangre fresca, dorada por la presencia del crepúsculo”. Véase José Agustín, *Se está haciendo tarde (final en laguna)* (Planeta/CONACULTA, 1999), 223-224.

<sup>189</sup> Enrique Marroquín, *La contracultura*, 170.

<sup>190</sup> Enrique Marroquín, *La contracultura*, 168.

## Conclusiones

Mi objetivo en este capítulo ha sido el de analizar el choque provocado por el avance de la cultura de masas, entendida como una esfera de tensión con respecto al catolicismo, durante el periodo 1957-1968. En ese lapso temporal de una década, el nuevo ritmo del rocanrol difundido masivamente por las industrias culturales locales, propició la conformación de una nueva cultura juvenil de carácter hedonista, localizada en los intersticios de los *mass media* y del tiempo libre. En el marco de las campañas moralizadoras y de cruzadas enfocadas en el saneamiento de la familia, jerarcas y laicos católicos buscaron contener las amenazas secularizadoras de la cultura rocanrolera, ejerciendo una vigilancia constante sobre la cultura de masas, los códigos de las buenas costumbres, los bailes y el noviazgo.

La irrupción de una cultura juvenil rocanrolera en el espacio público de Guadalajara, creó una problemática de tensión con el campo religioso católico, la cual trastocó las relaciones entre la Iglesia y la juventud desde el plano de la moral sexual matrimonial-familiar. Las interacciones que se produjeron en este periodo fueron conflictivas, y estuvieron enmarcadas por el despliegue de las campañas moralizadoras de carácter integral-intransigente. Sin embargo, dentro del marco de la integral-intransigencia católica, las campañas en pro de la moralización no fueron del todo radicales, pues no buscaron erradicar por completo las expresiones juveniles modernas, sino más bien *moralizarlas*. Las estrategias de moralización católica oscilaron entre la censura y la permisión del rocanrol; aunque esto pareciera contradictorio, la aceptación del nuevo ritmo fue posible sólo en aquellos espacios y momentos en los que el esparcimiento se desenvolvía dentro de los límites de la moral católica. Los rocanroleros fueron partícipes de eventos eclesiales, principalmente de kermeses organizadas por parroquias y colegios católicos, bajo la lógica de la beneficencia. Pero fuera de esos límites, el rocanrol fue visto como una amenaza para la moralidad de los jóvenes, por lo que jerarcas y laicos —con el apoyo de funcionarios públicos— incidieron en la censura de programas de televisión, la clausura de cafés cantantes, y la vigilancia del ocio juvenil.

En esa trama de interacción conflictiva entre el catolicismo y la cultura rocanrolera, se originó la problemática de disputa por la fe de los jóvenes, la cual estará presente a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. El despliegue de las campañas moralizadoras no logró moralizar las nuevas expresiones juveniles rocanroleras, ni mucho menos erradicarlas. El rocanrol arraigó con rapidez en la cultura tapatía, produciendo una brecha generacional que comenzó a distanciar a los jóvenes con respecto de la Iglesia católica. No obstante, el distanciamiento no implicó ruptura en el sentido radical. La cultura rocanrolera de los sesenta no promovió una actitud rupturista,

en el sentido anticlerical o ateísta, tal y como temían —de forma exagerada— los jerarcas y laicos católicos en múltiples cartas pastorales, sermones, encíclicas y artículos de opinión. En realidad, los valores promovidos por la nueva cultura juvenil fueron hedonistas más que anticlericales o ateístas. Por medio del rocanrol, de su estridencia y sensualismo, los jóvenes tapatíos llevaron a cabo una flexibilización de la moral sexual matrimonial-familiar católica. Pero, es preciso insistir, ello no implicó una ruptura radical. Ninguno de los informantes entrevistados mencionó nunca el abandono del catolicismo, ni la movilidad religiosa hacia otras religiones. Por el contrario, su trayectoria creyente siguió la línea católica, incluso contrayendo matrimonio por la Iglesia.

Es importante identificar aquí como punto de quiebre el año de 1968, tanto para la Iglesia como para la cultura rocanrolera. En el campo católico, las campañas moralizadoras de carácter integral-intransigente dejaron de tener importancia hacia ese año, debido a la puesta en marcha de las reformas emanadas del Concilio Vaticano II (1962-1965). Las reformas posconciliares motivaron un cambio de actitud por parte de jerarcas y laicos hacia la cultura de masas y hacia las nuevas expresiones juveniles —entre estas el rock—, pues la modernización y renovación de la Iglesia católica (*aggiornamento*) no podía hacerse sin una opción preferencial por los jóvenes. La brecha generacional había calado tan hondo que la vertiente progresista del catolicismo decidió emplear elementos de la cultura juvenil moderna, para adaptar la liturgia y el Evangelio conforme a las necesidades de la juventud. Por otro lado, en el campo rockero, el viraje del rocanrol hacia el rock, el hippismo y la contracultura, produjo transformaciones no sólo en el plano de la moral sexual de los jóvenes, sino también en sus creencias. La contracultura *hippie* promovida por los nuevos estilos de rock, llevó a los adeptos al rock a la exploración de espiritualidades alternativas —en gran medida provenientes del Oriente, como el budismo zen, el esoterismo, el taoísmo, el yoga, el krishnaísmo, etcétera.

## Capítulo 2. La senda *hippie* hacia la Nueva Era. Rock, contracultura y religión autonómica

[...] lo que está más allá de la era cristiana y de la “tierra del despilfarro” [...] podría ser un nuevo y ecléctico renacimiento religioso, que es precisamente lo que se nos manifiesta como uno de los hechos masivos de la contracultura. Ciertamente, los jóvenes disconformes tienen religión [...] Lo que comenzó con el zen, se ha transformado y proliferado muy rápidamente, quizás demasiado, en una fantasmagoría de religiosidad exótica.

Theodore Roszak, *El nacimiento de una contracultura*

Now here's a way for you to get clean.  
By chanting the names of the Lord,  
and you'll be free.  
The Lord is awaiting on you all,  
to awaken and see.

George Harrison, “Awaiting On You All”

El año de 1968 constituyó un momento axial para la cultura rockera tapatía. El contacto con la contracultura *hippie* estadounidense, produjo entre los rockeros tapatíos un nuevo concepto vanguardista en torno a la música rock. En sintonía con el mundo anglosajón, los estilos de rock, blues, soul, etcétera, alcanzaron legitimidad como “una forma artística”, dejando atrás las expresiones rocanroleras características por el entretenimiento. En Guadalajara —al igual que en Tijuana y la Ciudad de México—, fue a partir de 1968 que la música rock comenzó a ser valorada por su capacidad de articular nuevos valores para los jóvenes, tanto de carácter estético como político y religioso.<sup>191</sup> El viraje del campo rockero hacia la contracultura, trajo consigo procesos de secularización importantes, no sólo en el plano de la moral sexual —tal y como venía ocurriendo desde fines de los cincuenta—, sino también en las creencias y en las prácticas religiosas de los jóvenes tapatíos, dominadas hasta entonces por el catolicismo hegemónico.

---

<sup>191</sup> Para dimensionar la transformación del campo rockero a nivel nacional y global, véase Eric Zolov, *Rebeldes con causa*, 81-93; Uta G. Poiger, *Jazz, Rock and Rebels*; Christopher Dunn, *Brutality Garden*; Patrick Barr-Meiej, *Psychedelic Chile*; Valeria Manzano, *La era de la juventud*; Humberto Manduley López, *Hierba mala*; Fernán del Val Ripollés, “Rockeros insurgentes, modernos complacientes: juventud, rock y política en España (1975-1985)” (Tesis de Doctorado, Universidad Complutense de Madrid, 2014).

La incapacidad de la Iglesia católica para frenar el avance de la cultura de masas —y sus efectos secularizadores entre la juventud—, posibilitó la transformación inmediata de la cultura rockera en un circuito contracultural autónomo, aunque no precisamente opuesto a las instituciones. Durante el periodo 1968-1970, siguieron siendo comunes los conciertos de rock en espacios eclesiásticos como los colegios católicos, pero el desprestigio mediático del hippismo —debido a la cuestión del uso de drogas— desgastó la relación de tolerancia entre el catolicismo y la cultura rockera (ver capítulo 1). Sin embargo, en el plano de las creencias y las prácticas religiosas, el viraje contracultural del rock tapatío no conllevó la radicalización de ese sector de la juventud hacia el anticlericalismo o el ateísmo.<sup>192</sup>

Por el contrario, la vinculación del campo rockero con un complejo alternativo —en el sentido de María Julia Carozzi—, hizo posible la libre exploración de toda una serie de elementos propios de las religiones no católicas, específicamente el budismo, el krishnaísmo y el taoísmo, marcado por un “sesgo antiautoritario y autonómico como ingrediente central de su marco interpretativo”.<sup>193</sup> Desde 1968, y a lo largo de la década del setenta, el campo rockero se convirtió en un circuito de consumo no sólo de música y moda, sino también de símbolos, imaginarios,

---

<sup>192</sup> La radicalización dentro del campo rockero tapatío ocurrió hacia fines de los ochenta, y se extendió durante toda la década de los noventa, con el surgimiento de estilos anticlericales-ateístas como el hard-core punk y el rock pesado. La eclosión de tales estilos radicales es el objeto del capítulo 5.

<sup>193</sup> Para María Julia Carozzi, la autonomía como religión fue un fenómeno común a los movimientos sociales de los setenta, consistente en la autonomía manifestada en diversos ámbitos, entre ellos el pacifismo, la (nueva) izquierda, el feminismo, el ecologismo, etcétera. Dentro del campo religioso surgió un complejo alternativo que formó parte del movimiento de la nueva era a nivel internacional. El antiautoritarismo y la autonomía como religión constituyeron los ingredientes centrales de lo *New Age*. Retomo los planteamientos de Carozzi para mostrar cómo el rock tapatío se nutrió de ese “complejo alternativo informado por las ideas de la nueva era”, el cual posibilitó la puesta en práctica de un cambio antiautoritario y autonómico dentro del campo religioso de Guadalajara. La contracultura rockera tapatía contribuyó a introducir el “sesgo antiautoritario/autonómico” por medio de música, revistas e imágenes. Si bien, el sesgo autonómico se originó en el movimiento del potencial humano en los Estados Unidos durante la década de 1960, pronto pasó a formar parte de una red más amplia y compleja, de la cual la contracultura *hippie* y el rock fueron partícipes. Los testimonios de los rockeros tapatíos, así como sus producciones culturales —canciones, revistas, imágenes—, permiten analizar sus formas particulares de apropiación y transformación. En este sentido, pongo especial atención en el aspecto de la transformación individual, producida desde el marco interpretativo *New Age*, aunque transversalizado por la pertenencia católica. Véase María Julia Carozzi, “La autonomía como religión: la nueva era”, *Alteridades* 9, no. 18 (1999): 20-21. Resultaba tentativo plantear al rock como parte de lo que Francois Champion denominó como “la nebulosa místico-esotérica”, para referirse a aquellas “religiosidades paralelas” de carácter heterogéneo, las cuales reúnen “a las corrientes de tipo místico y esotérico” desarrolladas a partir de los años setenta. Dicha denominación se debe a su carácter diverso y complejo, pues se compone por grupos y redes que pueden vincularse con religiones orientales, prácticas esotéricas, sincretismos de carácter psicorreligioso, poniendo énfasis en “un enfoque global, holístico, del hombre y del mundo, así como a valores de cooperación, de solidaridad y de paz”. Véase Francois Champion, “Lo religioso flotante, eclecticismo y sincretismo”, en *El hecho religioso (una enciclopedia de las religiones hoy)*, dir. Jean Delumeau (Siglo XXI, 2007), 541-542. Precisamente, el concepto de “nebulosa místico-esotérica” es mucho más complejo y amplio. Opté por el marco interpretativo de la autonomía como religión propuesto por Carozzi, ya que en las narrativas orales, las canciones, las revistas y las imágenes, predominó la noción de la transformación individual y el antiautoritarismo.

creencias y prácticas provenientes de Oriente. En un contexto en que comenzaba un proceso de pluralización religiosa, con la llegada a nuestra ciudad de ofertas espirituales orientales —en un inicio promovidas por la Gran Fraternidad Universal—, los adeptos a la contracultura fueron partícipes de complejos procesos de individuación religiosa *cuasi* imperceptibles para la mirada historiográfica.<sup>194</sup> Mi objetivo en el presente capítulo consiste en reconstituir el componente espiritual del rock tapatío durante el periodo 1968-1980, poniendo énfasis en las elaboraciones eclécticas que los jóvenes rockeros llevaron a cabo de acuerdo con la lógica de “religión a la carta”, en el sentido de Champion, y desde un marco interpretativo de religión autonómica, con el fin de mostrar que el contacto y la apropiación —aunque superficial— de elementos de espiritualidad orientales, no implicó el rechazo con respecto del catolicismo sino más bien de su revalorización.

## 2. 1. 1968: psicodelia, revolución y misticismo oriental

El *Summer of Love* llegó a la ciudad de Guadalajara apenas con un año de retardo. Así fue como lo recordó Óscar Rojas —célebre vocalista de La Revolución de Emiliano Zapata— en sus memorias: “Los *gabachos* tuvieron su Verano del Amor en el 67, [y] a nosotros nos llegó en el 68”.<sup>195</sup> Los nuevos estilos de rock, aunado a diversos aspectos de la cosmogonía *hippie* —con su énfasis utópico de revolución psíquico-espiritual—, llegaron a la ciudad por medio de diversas vías. En un inicio, la vanguardia contracultural fue cultivada por rockeros y fans pertenecientes a las clases medias y altas. Antes de que las estaciones de radio y los programas de televisión locales difundieran ampliamente los nuevos estilos de rock, los jóvenes rockeros entraron en contacto con la psicodelia gracias a los viajes a Estados Unidos y Tijuana, y a la convivencia con otros jóvenes estadounidenses en la ciudad de Guadalajara, Ajijic, y las playas de Jalisco, como Melaque y Puerto Vallarta. El turismo estadounidense, promovido con gran brío desde el año de 1964 por el gobernador Juan Gil Preciado —incluso subsidió un filme de promoción turística titulado *Guadalajara en verano* (1965)—,<sup>196</sup> no sólo estaba compuesto por adultos y ancianos típicos

---

<sup>194</sup> Sobre la pluralización del campo religioso tapatío y la llegada de ofertas espirituales *New Age* desde mediados de los sesenta, véase Cristina Gutiérrez Zúñiga y Renée de la Torre, “El proceso histórico de diversificación histórica en Guadalajara”, en *Una ciudad donde habitan muchos dioses. Cartografía religiosa de Guadalajara*, coord. Cristina Gutiérrez Zúñiga, Renée de la Torre y Cintia Castro (El Colegio de Jalisco, 2010), p. 68.

<sup>195</sup> Óscar Rojas, “De cómo hicimos una revolución”, en Óscar Humberto Rojas Gutiérrez (comp.), *Raíces del rock tapatío*, 297.

<sup>196</sup> Sobre el impulso al turismo por parte de Juan Gil Preciado véase Aída Urzúa Orozco y Gilberto Hernández Z., *Jalisco, testimonio de sus gobernantes* (UNED-Gobierno del Estado de Jalisco, 1989, Tomo V). Y sobre la

y convencionales *à la mexican curious*<sup>197</sup>, sino también por jóvenes *gringos* de ideales y prácticas *hippies*.<sup>198</sup>

A partir de 1968, la cultura rockera tapatía se nutrió de la vanguardia contracultural por medio de esas vías de contacto. Las memorias de los propios rockeros dan cuenta pormenorizada de ello. Por ejemplo, el fotógrafo Ricardo Alcalá —quien también fue parte de la agrupación Yellow Hand— señala que en esos años vivió de cerca el ambiente de rock y hippismo en la famosa Avenida Revolución, en la ciudad fronteriza de Tijuana.<sup>199</sup> Por su parte, Enrique “Larry” Sánchez Ruiz, ha escrito en sus memorias que durante una estancia en Tijuana en el año de 1968, él y sus compañeros músicos de la banda 39.4 aprendieron “muchas ondas nuevas” de las agrupaciones que tocaban allá, sobre todo repertorio de blues, rock y soul —Jimi Hendrix, The Cream, The Animals, James Brown, Chicago, etcétera.<sup>200</sup> También, el contacto con los nuevos estilos de rock y con el hippismo ocurrió al suroeste de Jalisco, en las playas. En un relato autobiográfico, Miguel Ochoa —guitarrista de La Fachada de Piedra— refirió que, durante una estancia en Melaque, trabajando en un hotel propiedad de su abuelo, fue “poseído” por la música y los cantos de jóvenes que venían de los Estados Unidos “en sus camionetas para surfear”, *gringos* que “traían sus bongós y sus guitarras y hacían lunadas”.<sup>201</sup>

En las colonias acomodadas de Guadalajara, la convivencia entre jóvenes tapatíos y estadounidenses fue muy común, pues algunos se acercaron en la ciudad o sólo venían a estudiar durante las vacaciones de verano. La colonia Jardines del Bosque, diseñada por el arquitecto tapatío Luis Barragán y el artista alemán Mathias Goeritz a fines de los cincuenta<sup>202</sup>, fue el epicentro del rock y la psicodelia en Guadalajara. Si bien, para esos años ya había una gran cantidad de conjuntos rocanroleros pertenecientes a colonias tanto del poniente como del

---

película *Guadalajara en verano* ver Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano* (Universidad de Guadalajara-CONACULTA, 1994, T. 12), 62; y la publicidad en el diario “Guadalajara en verano”, *El Occidental*, enero 3, 1965, 3; “Guadalajara en verano”, *El Occidental*, enero 10, 1965, 3.

<sup>197</sup> Por ejemplo, véase la guía turística sobre Guadalajara dirigida a estadounidenses, escrita por Selena Royle, *Guadalajara, as I know it... live it... love it...* (Ediciones Pax, 1966).

<sup>198</sup> Este tipo de contacto transcultural entre jóvenes mexicanos y hippies estadounidenses, ocurrió de manera análoga en el Distrito Federal, específicamente en la famosa Zona Rosa. Al respecto véase Eric Zolov, *Rebeldes con causa*, 131-138.

<sup>199</sup> Ricardo Alcalá, “Anécdotas y algunos recuerdos”, en Óscar Humberto Rojas Gutiérrez (comp.), *Raíces del rock tapatío*, 209-211.

<sup>200</sup> Véase Enrique E. Sánchez Ruiz, *Mi trayecto musical. Mi paso por 39.4* (Edición Independiente, 2014), 9-10; Enrique Sánchez, “Mi paso por 39.4”, en Óscar Humberto Rojas Gutiérrez (comp.), *Raíces del rock tapatío*, 144-145.

<sup>201</sup> Miguel Ochoa, “Construir una Fachada de Piedra”, en Óscar Humberto Rojas Gutiérrez (comp.), *Raíces del rock tapatío*, 227.

<sup>202</sup> Véase Alfredo Sánchez Gutiérrez, *La música de acá. Crónicas de la Guadalajara que suena* (Universidad de Guadalajara-Editorial Universitaria, 2018), 145.

oriente, fue entre los círculos sociales acomodados donde las innovaciones musicales y performativas comenzaron a circular. Las bandas pioneras de esa nueva oleada rockera, con sus composiciones originales cantadas en inglés, fueron Los Spiders —con Tony Vierling en la voz, de origen estadounidense—, La Revolución de Emiliano Zapata y Stone Facade —La Fachada de Piedra, también con integrantes *gringos*, Mark Harvey, Tony Baker y Tomás Yoakum.<sup>203</sup>

La estética psicodélica fue introducida por los jóvenes rockeros pertenecientes a las colonias de clase alta como Chapalita, Monraz y Jardines del Bosque. Pero Jardines fue una suerte de punto de reunión, donde todo comenzó a ocurrir. Hacia 1968, Miguel Ochoa abrió un café cantante en dicha colonia, en el cruce de las avenidas Arcos y Niños Héroe, decorado en su interior con un mural psicodélico de los Beatles, pintado por Alejandro Colunga.<sup>204</sup> Fue a partir de ese año que se añadieron espectáculos visuales a las tocaditas de rock, denominadas y anunciadas como tertulias, tardeadas, fiestas, bailes o *happenings*. Las primeras tocaditas de ese tipo ocurrieron en domicilios particulares, casinos y clubes, para jóvenes de clase media alta, en colonias como Jardines del Bosque, Chapalita, Americana, Ciudad Granja, Ciudad del Sol, Country, las Fuentes, y en las casas de descanso de Chapala y Ajijic. En un relato de asombrosa memoria sensorial, Alejandro Colunga describe las sensaciones que los jóvenes experimentaron en ese tipo de fiestas: “¡La luz negra, infaltable e infalible! Decoraciones ‘fosforilocas’, psicodelia y lo mejor de todo, los conjuntos de rock [...] afuera lluvia, con ese aroma a tierra mojada, jazmín, rosas [...] y los aromas que aún traigo pegados en el sentido del olfato, ese perfume juvenil y muy sensual que usaban todas las chicas [...] los fuertes pachoulis mezclados con mota y ron potosí con coca o tequila [o] vodka oso negro”.<sup>205</sup> Óscar Rojas organizaba fiestas en su casa en Jardines del Bosque, cuando sus papás se iban a Chapala a pasar las vacaciones o los fines de semana. También allí relucían la luz negra y “los colores de la ropa fosforescentes”, entre el ambiente amenizado por “la música de rock a buen volumen”.<sup>206</sup>

Más allá de los domicilios particulares, las tocaditas con performance psicodélico se celebraron en los cafés cantantes de moda como El Klan —de Miguel Ochoa—, La Rana Sabia, Mayra’s, Hilda’s, La Olla Loca, Ruta 66, entre otros, en casinos y clubes como Casino Francés y

---

<sup>203</sup> Cfr. Tomás Yoakum, “Un gringo en la revolución del rock mexicano”, en Óscar Humberto Rojas Gutiérrez (comp.), *Raíces del rock tapatío*, 255-256; Alfredo Sánchez Gutiérrez, *La música de acá*, 133-135.

<sup>204</sup> Miguel Ochoa, “Construir una Fachada de Piedra”, en Óscar Humberto Rojas Gutiérrez (comp.), *Raíces del rock tapatío*, 228-229.

<sup>205</sup> Alejandro Colunga, “Guadalajara era el Edén”, en Óscar Humberto Rojas Gutiérrez (comp.), *Raíces del rock tapatío*, 223-224.

<sup>206</sup> Óscar Rojas, “De cómo hicimos una revolución”, en Óscar Humberto Rojas Gutiérrez (comp.), *Raíces del rock tapatío*, 297.

Club de Leones, e incluso en kermeses organizadas en los colegios católicos como el Instituto de Ciencias, el Colegio Cervantes y el Instituto Veracruz. El 30 de mayo de 1968, una nota publicada en la sección de sociales del diario *El Informador*, reseñó una “tertulia muy animada” celebrada en el Casino Francés, nombrada Verde y Rosa, en la que tocaron Los Spiders y La Secta.<sup>207</sup> En una de esas tertulias, Carmen Ochoa —vocalista de La Fachada de Piedra— recuerda haber escuchado a Irene D’apassano cantando con Los Spiders el tema “Piece of My Heart”, de Janis Joplin. De acuerdo con Miguel Ochoa, Irene D’apassano era la hija del “primer gurú de la psicodelia y de toda la onda, Andrés D’apassano”.<sup>208</sup> A partir de 1968, las tocadas fueron anunciadas por medio de publicidad con dibujos, tipografías y colores psicodélicos, en los que se representaban a jóvenes *hippies*, pacifistas, de cabellera larga, y se enfatizaba el carácter performativo de experiencia sensorial audiovisual.

En ese ambiente de bohemia psicodélica, los jóvenes rockeros tapatíos comenzaron a imaginarse como partícipes de un importante movimiento revolucionario. Pero, desde luego, la utopía revolucionaria del rock —nutrida por la contracultura *hippie*— fue bastante distinta a la enarbolada por los movimientos estudiantiles y la guerrilla. En términos de politización y radicalización, el año de 1968 representó una coyuntura importante para los jóvenes tapatíos. En el ámbito de la política estudiantil, la Federación de Estudiantes de Guadalajara (FEG), con el apoyo del Partido Revolucionario Institucional (PRI), reprimieron muestras y acciones de apoyo al movimiento estudiantil del Distrito Federal.<sup>209</sup> Los movimientos juveniles de izquierda que se mostraron a favor de las peticiones del Consejo Nacional de Huelga, como las Juventudes Juaristas —de las cuales surgiría el Frente Estudiantil Revolucionario (FER)—, fueron hostigados e incluso desaparecidos temporalmente.<sup>210</sup> El autoritarismo ejercido por la FEG aceleró el proceso de radicalización entre los movimientos de izquierda, como fue el caso de Los Vikingos de San Andrés. Por otra parte, pero aunado a la cuestión político-estudiantil, la organización de ultraderecha conocida como los Tecos, se radicalizó volcándose hacia los

---

<sup>207</sup> Ver “Sociales”, *El Informador*, mayo 30, 1968, s/p.

<sup>208</sup> Véase Miguel Ochoa, “Construir una Fachada de Piedra”, en Óscar Humberto Rojas Gutiérrez (comp.), *Raíces del rock tapatío*, 231; Carmen Ochoa, “De Nueva York a Guanatos”, en Óscar Humberto Rojas Gutiérrez (comp.), *Raíces del rock tapatío*, 243.

<sup>209</sup> Para un recuento grosso modo de la postura y las acciones represivas de la FEG, véase Jaime Sánchez Susarrey e Ignacio Medina Sánchez, “Historia política, 1940-1975”, en *Jalisco desde la revolución*, coord. Mario Aldana Rendón (Universidad de Guadalajara, 1987, T. IX), 96-98. Y para un análisis de la perspectiva de los dirigentes de la Universidad de Guadalajara y la FEG, en sus propios documentos, véase Hermenegildo Olguín Reza (comp.), *El movimiento estudiantil de 1968 y la Universidad de Guadalajara* (Taller Editorial La Casa del Mago, Guadalajara, 2011).

<sup>210</sup> Para una perspectiva desde dentro de los militantes de izquierda, véase Jesús Zamora García y Rodolfo Gamiño Muñoz, *Los Vikingos*, 42-64.

movimientos tradicionalistas post-conciliares, cuya intransigencia católica beligerante atacó frontalmente al comunismo, al progresismo católico y al hippismo, es decir, a los estudiantes de la Universidad de Guadalajara, a los guerrilleros de izquierda, a los sacerdotes progresistas y a los rockeros tapatíos (ver capítulo 3).<sup>211</sup>

En el ámbito de la cultura de masas, el campo rockero sufrió un viraje importante tras el arribo del hippismo y el rock psicodélico. Esas manifestaciones juveniles de vanguardia — denominadas como contracultura—, abrieron nuevas vías para la exploración de la música, la moda y la espiritualidad. En medio del ambiente constreñido, híper-moralista, *cuadrado* y violento, la contracultura brindó a los jóvenes tapatíos un espacio social que fungió como una suerte de refugio pacífico y fraternal, de *aliviane* entre pares. Óscar Rojas —vocalista fundador de La Revolución de Emiliano Zapata— escribió en sus memorias que “las pistolas [se usaban] sólo en casos muy aislados, entre los de la FEG y los Vikingos”, mientras que en la cultura rockera lo común eran las “fiestas [...] los amplificadores, el tornamesa y la música de rock a buen volumen”.<sup>212</sup> En efecto, la contracultura no fue un movimiento revolucionario en el sentido estricto, pero para los jóvenes tapatíos sí implicó una serie de transformaciones en el plano cultural, desde lo individual y lo *interior*. En palabras del artista Alejandro Colunga, la contracultura “fue una total revolución” llevada a cabo por medio de la moda, la vanguardia artística, el rock internacional transmitido por estaciones de radio locales como Canal 58, Radio Juventud y Radio Internacional, la psicodelia, etcétera.<sup>213</sup>

La revolución del rock trastocó otras dimensiones socioculturales, de orden estético e identitario, con un importante trasfondo filosófico, psíquico y espiritual. En sintonía con la utopía *hippie*, los rockeros tapatíos adoptaron una noción de revolución que buscaba cambiar a la sociedad no por la vía de las armas, sino a la inversa, por una vía pacífica y por medio de la transformación individual e interna. En el campo rockero comenzó a arraigar la idea de la búsqueda y el conocimiento de sí mismo, lo cual llevó a algunos jóvenes a experimentar con drogas, así como con técnicas, sabidurías y religiones provenientes de Oriente. El tema del uso de drogas fue polémico aún dentro de la propia contracultura, algo común entre los más *gruesos*, pero una cuestión tabú para la mayoría. La legitimidad del uso de psicoactivos como vías para “la paz interior” y la expansión de la conciencia, fue cuestionada por los periodistas de rock que

---

<sup>211</sup> Sobre los Tecos véase Mónica Naymich López Macedonio, “Los Tecos”, 133-158.

<sup>212</sup> Óscar Rojas, “De cómo hicimos una revolución”, en Óscar Humberto Rojas Gutiérrez (comp.), *Raíces del rock tapatío*, 296-297.

<sup>213</sup> Alejandro Colunga, “Guadalajara era el Edén”, en Óscar Humberto Rojas Gutiérrez (comp.), *Raíces del rock tapatío*, 222.

escribían para revistas como *México Canta, Pop y Dimensión*. En su lugar, comenzaron a proponer la práctica de técnicas orientales como el yoga, la meditación trascendental, el vegetarianismo, etcétera. En un contexto en que la juventud buscó acelerar la transformación social, los jóvenes adeptos al rock encontraron respuestas en las religiones y sabidurías orientales. La fascinación por el misticismo oriental dentro del campo rockero, constituyó un fenómeno mediatizado — vía música rock y revistas contraculturales— que comenzó a propagarse con gran brío tras el lanzamiento del octavo álbum de estudio de los afamados Beatles: *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967).

### 2. 1. 1. *Orientalismo pop: el rock y la nebulosa místico-esotérica*

El acercamiento entre el rock y el misticismo oriental fue un fenómeno mediatizado iniciado por los Beatles. La popularidad alcanzada a nivel global desde la época de la Beatlemania, hizo posible que los elementos místicos contenidos en algunas de sus canciones, llamaran la atención de inmediato entre la juventud rockera de casi todo el mundo.<sup>214</sup> Es cierto que desde los años cincuenta, en Estados Unidos, los escritores de la *Beat Generation* —especialmente Jack Kerouac—, habían abrevado del budismo zen no sólo para inspiración de sus obras sino también para construirse un estilo de vida. También es cierto que la literatura *beat* influyó de forma decisiva en la contracultura *hippie* y en el rock.<sup>215</sup> Pero la popularización de la mística de Oriente —aunque mediatizada—, cobró auge tras el lanzamiento del *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, en pleno Verano del Amor de 1967.

En el lado B del disco, el tema “Within You Without You” codificó el misticismo de la India mediante el sonido ondulante de la cítara. La canción constituyó una composición en la que George Harrison plasmó su aprendizaje con Ravi Shankar, tanto en el sentido musical como filosófico-espiritual. El toque místico con el que “Within You Without You” coronó el lanzamiento del *Sgt. Pepper's*, en un contexto de auge psicodélico y contracultural, puso de manifiesto que “incluso la banda más popular en la historia de la música [los Beatles], tenía una

---

<sup>214</sup> Véase Davin Seay y Mary Neely, *Stairway to Heaven*, 140-151; Steven D. Stark, *Meet The Beatles. A Cultural History of the Band that Shook Youth, Gender and the World* (HarperCollins, 2005), 195-210; Jeffrey W. Cupchick, “Buddhism and Popular Music”, en Christopher Partridge y Marcus Moberg (eds.), *The Bloomsbury Handbook*, 139-140.

<sup>215</sup> Sobre la mística de la *Beat Generation* y su influencia en la contracultura véase Theodor Roszak, *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil* (Kairós, 2005), 139-169; Margaret Randall, *Los hippies: expresión de una crisis* (Siglo XXI, 2010); Jorge García-Robles, *Burroughs y Kerouac: dos forasteros perdidos en México* (Debolsillo, 2007).

o dos cosas que aprender acerca de la verdadera espiritualidad”.<sup>216</sup> En México, la prensa dedicada al rock ovacionó el álbum en general por su calidad musical y lírica. Pero aunado a ello, los periodistas pertenecientes al campo rockero comenzaron a interesarse bastante por el misticismo hindú. En el transcurso del año de 1968, el hinduismo adquirió centralidad en artículos, reseñas y entrevistas.

En una reseña publicada en la revista *Contenido*, el periodista Homero Monroy comentaba que el álbum significaba un parteaguas en la carrera de los Beatles, tanto en términos musicales como filosóficos. Monroy ovacionó la madurez del cuarteto, evidente en el hábil empleo de “recursos técnicos de los compositores clásicos”, como Bach, Mahler y Stockhausen. Pero al mismo tiempo se mostró fascinado con la profundidad de las letras, las cuales “con tono de poesía surrealista, exploraron la frustración, la alegría, la serenidad, el aislamiento y la búsqueda de un camino de salvación —por medio de drogas o el conocimiento de sí mismo—, para el hombre que vive en 1968”.<sup>217</sup> Desde ese momento, George Harrison comenzó a figurar como uno de los músicos de rock más influenciados por la filosofía oriental, pues como señalaba Monroy en su reseña crítica, la canción “Within You, Without You” constituía “un llamamiento a la cordura de inspiración oriental [...] que proclama: ‘Con nuestro amor podemos salvar al mundo’”. Así, los Beatles inauguraban una nueva corriente musical espiritualizada, en la que las técnicas de meditación desplazaban el uso de drogas. En palabras del propio Homero Monroy: “parece que los Beatles han hecho a un lado las drogas para buscar una respuesta en la ‘meditación trascendental’, que practican bajo la dirección de Maharishi Mahesh, un yogui hindú de 56 años de edad”.<sup>218</sup> Finalmente, aseguraba que la meditación trascendental podía llevar al cuarteto a “producir formas musicales aún más novedosas que las del *Sargento Pimienta*”.<sup>219</sup>

El año de 1968 representó un importante punto de inflexión para la cultura rockera mexicana y tapatía, pues marcó el inicio de una actitud juvenil que denominaré aquí como *orientalismo pop*.<sup>220</sup> En el transcurso de dicho año, las revistas de rock nacionales como *Pop, México*

---

<sup>216</sup> Davin Seay y Mary Neely, *Stairway to Heaven*, 144.

<sup>217</sup> Homero Monroy, “Beatles 68”, *Contenido*, no. 57, febrero, 1968, 32.

<sup>218</sup> Homero Monroy, “Beatles 68”, 36.

<sup>219</sup> *Ibidem*. Homero Monroy, “Beatles 68”, 36.

<sup>220</sup> Propongo el concepto de *orientalismo pop*, con el fin de entender la lógica propia de la espiritualidad contracultural de los años setenta, de la cual los jóvenes fueron los agentes centrales. En el sentido de Edward Said, es posible hacer un análisis de la actitud orientalista de los rockeros tapatíos. Esto, claro está, no desde una dimensión colonialista —como lo desarrolló Said a partir de los casos de Inglaterra y Francia—, sino desde dentro de la lógica compleja de la cultura de masas, del consumo y de la identidad juvenil. Hablar de *orientalismo pop*, implica comprender el modo particular en que los jóvenes se relacionaron con Oriente, cómo se apropiaron de elementos místico-espirituales de acuerdo a sus necesidades específicas. Desde luego, implica también la comprensión de su vulgarización y “adolescentización” —para usar el término de Roszak—, como

*Canta y Dimensión*, comenzaron a publicar acerca del misticismo hindú, en un tono de fascinación exacerbado por el utopismo revolucionario de la contracultura *hippie*. En junio de 1968, la revista *Pop* comunicaba a la juventud rockera mexicana acerca del advenimiento de “una revolución total, a fondo”, producida por la cultura hindú. El articulista que firmaba como Kanny, señalaba que “la onda pop” sería, a partir de ese momento, todo lo relacionado con *lo hindú*. Kanny se refería a esa nueva tendencia como un fenómeno popular revolucionario, de carácter pacífico, que se llevaría a cabo por medio de la música hindú, la religiosidad oriental y la meditación. En su discurso se percibía un gran entusiasmo por esa revolución espiritual, encabezada por ídolos juveniles como Ravi Shankar y los Beatles —especialmente George Harrison. Sería a través del hinduismo en todas sus manifestaciones, que los jóvenes occidentales y latinoamericanos producirían importantes transformaciones desde el interior de cada individuo, y redescubrirían aquellos “valores del cristianismo que habían olvidado”. Ese redescubrimiento de los valores

---

parte del proceso de integración de espiritualidades alternativas orientales en el campo del rock y de la llamada contracultura. De acuerdo con Said, el orientalismo es una representación: “un sistema para conocer Oriente, un filtro aceptado que Oriente atraviesa para penetrar en la conciencia occidental [...] en el interior de la cultura general”. Además, en el plano de las religiones, el orientalismo produce secularización: “el orientalismo moderno deriva de los elementos secularizantes de la cultura europea del siglo XVIII [los cuales] tuvieron el efecto de liberar Oriente en general y el Islam en particular del examen estrictamente religioso por el cual habían sido estudiados hasta entonces (y juzgados), por el Occidente cristiano”. En la Guadalajara de los setenta, los jóvenes adeptos a la contracultura fungieron como mediadores culturales entre el catolicismo y las religiones orientales, pues contribuyeron a introducir elementos del budismo, krishnaísmo, taoísmo, esoterismo, etcétera, al campo religioso dominado por el catolicismo. Puede alegarse que las apropiaciones orientalistas por parte de los jóvenes adeptos al rock y la contracultura fueron superficiales, vulgarizadas, o bien, simplemente una moda pasajera. Eso es cierto, pero precisamente esa es la característica *pop* que dota de particularidad estos procesos, y es lo que me interesa enfatizar aquí. La “operación pop”, en el sentido de Umberto Eco, constituyó desde los años setenta una tendencia vanguardista transversal, en la que adquirieron importancia tanto las producciones —artísticas o de cualquier otra índole— como la agentividad de los consumidores. En el arte pop, los artistas y los receptores operan bajo la lógica de la “fusión semántica”: “un objeto de la sociedad de consumo que contiene significados concretos de reclamo comercial y de presentación funcional, se reviste de un nuevo significado”. Es un procedimiento retomado del dadá, por medio del cual se “hace que el objeto se cargue de significados secundarios en detrimento de los primarios, perdiendo así su contenido primario para asumir otro más vasto y genérico en el marco de la civilización de consumo”. La operación pop funciona también como difuminadora de fronteras entre los productos de élite y los populares, por medio de la lógica del consumo en el seno de la cultura de masas. Esto implica un proceso de democratización y de liberación, en el que la agencia de los consumidores adquiere gran relevancia. La operación pop se caracteriza precisamente por la participación activa de los consumidores, por un desplazamiento del *to make* por el *to do* —el hacer por el actuar—, que dota a los públicos de una capacidad de manipulación. En el ámbito religioso, el *orientalismo pop* produce secularización de una forma muy similar a la “operación pop” del mundo del arte. Los jóvenes creyentes —que para el caso del rock tapatío eran pertenecientes al catolicismo, sin excepción— adquieren protagonismo como productores de sus propios sistemas de creencias, aunque bajo una lógica de “religión a la carta” productora de eclecticismos y sincretismos, elaborados a partir del libre uso de múltiples elementos propios de sistemas religiosos como el catolicismo, el esoterismo, las religiones orientales, etcétera. Cfr. Edward W. Said, *Orientalismo* (DeBolsillo, 2008), 19-46 y 170-171; Theodore Roszak, *El nacimiento de una contracultura*, 149-153; “Reflexiones acerca del pop: el arte pop. Entrevista con Umberto Eco”, en José M<sup>a</sup> Ragué Arias, *Los movimientos pop* (Salvat, Barcelona, 1973), 7-33; Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados* (Editorial Lumen, 1984), 12-17; Francois Champion, “Lo religioso flotante”, 540-541.

cristianos —según la apreciación de Kanny—, ocurriría bajo la lente de la religión, la sabiduría y las técnicas hindúes, las cuales brindarían los medios para “el enfrentamiento sincero del propio yo, en la paz interior de la meditación serena, y sin concesiones, en la presencia de Dios, que todo lo sabe”.<sup>221</sup>

Durante el lapso 1968-1975, el campo rockero tapatío se vinculó paulatinamente con un complejo alternativo informado por las ideas de la nueva era, en la que circularon libremente horóscopos, imaginarios, sabidurías y prácticas orientales, libros sagrados como el *Bhagavad-Gita* y el *I-Ching*, junto con novelas de Herman Hesse, literatura filosófica de Kalil Gibrán y Friedrich Nietzsche, y libros y revistas editados por Editorial Posada —con su famosa colección *Duda*— sobre religión, sucesos paranormales, yoga, meditación, vegetarianismo, herbolaria, etcétera, entre los que destacaron las historietas de Eduardo del Río, alias RIUS. Originalmente, ninguno de esos elementos tenía nada que ver con el rock, pero fue precisamente la cultura rockera —tras el *boom* orientalista detonado por los Beatles— la que comenzó a interesarse por todas esas cuestiones, y a incorporarlas al circuito contracultural. Tal y como lo hizo notar uno de los articulistas de la revista *Pop*, George Harrison había despertado el interés de los jóvenes por la meditación hindú, y a partir de ese momento, temas como viajes astrales, el cordón de plata, el etéreo, el aura, el Potala, el Lhasa, el Tíbet, etcétera, “formaron parte del vocabulario común y corriente de la plática diaria de jóvenes que encuentran en los temas esotéricos, en la filosofía hindú, y en la meditación trascendental, un camino para llegar a la paz interior”.<sup>222</sup>

En el proceso de vinculación del rock con el complejo alternativo *New Age*, las revistas contraculturales de amplia circulación nacional fungieron como mediadores importantes. Por ejemplo, la revista *Pop* contenía una sección de horóscopos en la que los jóvenes podían leer vaticinios como el siguiente: “LEO (22 de julio al 22 de agosto). Amor: muchas sorpresas para todos, aunque no siempre gratas. Resuelve con filosofía algunas situaciones sin tratar de modificar las decisiones. Sólo así volverá la serenidad. Trabajo: hasta el momento has logrado algún progreso. Lucha por alcanzarlo todo. Color: un vestido o un traje anaranjado disipará toda tu aprensión. Número mágico: confía en el 15. Será un buen talismán para la adversidad”.<sup>223</sup> Por su parte, en la revista *México Canta*, el periodista Carlos Baca promovió el yoga, el vegetarianismo y el ecologismo, en múltiples entrevistas a músicos, en reseñas de discos, y en la sección “Aliviane a la Madre Tierra”, donde publicaba historietas en las que el personaje de Avandarito —un ser

---

<sup>221</sup> Kanny, “Ravi Shankar”, *Pop*, no. 8, junio, 1968, 9-10.

<sup>222</sup> “Entrevista a un hindú”, *Pop*, no. 53, febrero, 1970, s/p.

<sup>223</sup> “Horóscopos”, *Pop*, no. 8, junio, 1968, 14.

humanoide con cabello de hojas de árbol— lanzaba sus *ondas alivianadas* sobre el pranayama, el daño de los químicos al cuerpo y al planeta, los prejuicios de los adultos hacia los jóvenes, etcétera.

En las revistas, tanto periodistas como músicos y fans contribuyeron a promover esas formas alternativas de espiritualidad. En una reseña sobre Donovan, el periodista Carlos Baca—quien también fungió como director de la revista *México Canta*— calificaba al músico como un cantante “popular por su misticismo”, una de las “máximas ondas en la poesía de la nueva generación”, cuya obra estaba influida por la sabiduría oriental, considerada por él como “la revolución ideológica que aliviana a la chaviza de todos lados”.<sup>224</sup> Por su parte, en una entrevista para *México Canta*, Rosario—cantante mexicano conocido por su canción “Avándaro”— habló sobre los beneficios de practicar el yoga: “Te hace un gran bien, te tranquiliza, te despeja la mente. He leído también libros de yoguis, como yogui Ramachakra. Un libro muy bueno, *La ciencia de la salud* [...] me ayudó a sanar de una úlcera que tenía [...] te enseña un sistema de energía para auto-curarte o curar a otras personas [...] a concentrar prana en tus manos, respirar, pensar, enviar órdenes al estómago... bueno, eso es fabuloso”.<sup>225</sup> Las revistas de rock como *Pop*, *México Canta*, *Dimensión* y posteriormente la efímera *Piedra Rodante*, constituyeron medios importantes en los que la cultura rock se vinculó con la “nebulosa místico-esotérica”. En las revistas, periodistas, músicos y lectores ya no sólo hablaban de rock, sino que también recomendaban lecturas y prácticas espirituales que contribuían a una transformación holística de los jóvenes, por medio del cuidado natural—sin drogas, sin químicos, sin contaminación, sin *azotes* moralistas— del alma, del cuerpo, de la naturaleza. Por tal motivo, dentro del campo rockero adquirieron popularidad aquellos libros que no tenían absolutamente nada que ver con el rock, entre los que destacaron las historietas de RIUS, como *Los Agachados* y *Los Supermachos*, y sus libros *La panza es primero* (1972), *Cristo de carne y hueso* (1972) y *El yerberito ilustrado* (1975). Hacia fines de 1971 una lectora de *México Canta* recomendaba *Los Agachados* pues, aunque no hablaba de música, pasaba “unas ondas muy padres como: prevención de las drogas, no tomar la chispa de la muerte: ‘Coca-Cola’; smog, parásitos, conservación de la naturaleza, ecología, Cristo, etc. Todos la deberían de leer, pues uno agarra ondas que no sabe, y así se previene”.<sup>226</sup>

Ese tipo de contenidos publicados en las revistas de rock, por medio de los cuales se promovieron nuevos estilos de vida contraculturales, tuvieron efectos importantes entre los

---

<sup>224</sup> Carlos Baca, “Donovan: señor de la poesía pop”, *México Canta*, no. 321, abril 16, 1971, 8-11.

<sup>225</sup> Mario Mora, “Rosario y su rola prohibida: Avándaro”, *México Canta*, no. 359, febrero 11, 1971, 5.

<sup>226</sup> Concepción Beltrán Leyva, “Propaganda a Los Agachados”, en *México Canta*, no. 345, octubre 1, 1971, 15.

jóvenes tapatíos, primero entre aquellos que habitaban las colonias acomodadas del poniente, y después entre los pertenecientes a los barrios proletarios del oriente. La relación que los jóvenes tapatíos establecieron con el misticismo oriental, fue en gran medida mediática, casi una moda consumida de forma superficial y transitoria. Pero, a pesar de la superficialidad y la transitoriedad, las experiencias dentro del campo rockero en vinculación con la “nebulosa místico-esotérica” produjeron importantes cambios en las creencias individuales. Es difícil categorizar a la contracultura rockera de los setenta como un movimiento *New Age*, o como uno de los Nuevos Movimientos Religiosos. Sin embargo, sí es posible analizarlo como un circuito de circulación en el que los jóvenes pudieron elaborar sus propias creencias. Los “imaginarios creyentes vinculados a tradiciones orientales”, permitieron la renovación y la reactualización del “sentido de sus creencias trascendentales” —previamente enmarcadas en el sistema católico hegemónico.

### 2. 1. 2. *Búsquedas espirituales: incursiones orientalistas*

Desde 1968, la contracultura rockera tapatía contribuyó con el proceso de apropiación de imaginarios y prácticas *New Age*. En la mayoría de los casos se trató sólo de una forma de consumo, pero en otros casos constituyó un desplazamiento de la pertenencia católica a la “identificación religiosa”.<sup>227</sup> Es importante señalar que la religiosidad-espiritualidad que tuvo lugar en los setenta, específicamente en el circuito contracultural, no cristalizó en un Nuevo Movimiento Religioso de tipo Nueva Era. Durante dicho periodo encontramos una serie de elementos *New Age*, pero son aún incipientes. Tal parece que, para el caso de Guadalajara, es posible identificar movimientos Nueva Era hasta la segunda mitad de los noventa, como lo ha mostrado Cristina Gutiérrez Zúñiga. Sin embargo, desde una perspectiva comparada, es importante señalar algunos aspectos seminales de lo *New Age* en la contracultura rockera tapatía. En primer lugar, su apropiación por parte de jóvenes pertenecientes a las clases media y alta, aunque paulatinamente comenzó a extenderse entre los sectores populares. En segundo lugar, la centralidad del individuo como constructor de “su propia creencia, con sus propios criterios de

---

<sup>227</sup> De acuerdo con Campiche, *identificación religiosa* es un concepto que opera analíticamente en el sujeto, con el fin de dar cuenta de la individualización de la creencia, aunque sin dejar de lado la dimensión organizacional e institucional, debido a la apertura de “las posibilidades de una identificación plural” en la sociedad moderna. La identificación es entendida como “un proceso de autodefinition en relación a la pluralidad de modelos de identidad propuestos por las instituciones religiosas o de otras instancias productoras de lo religioso” —como la contracultura, en el caso estudiado aquí. Véase Roland Campiche, “De la pertenencia a la identificación religiosa. El paradigma de la individualización religiosa hoy en día”, *Religiones Latinoamericanas*, no. 1, enero-junio (1991): 76-77.

coherencia y certificación en su proceso de búsqueda”. En tercer lugar, la actitud mediadora de los individuos, en tanto que negociadores situados “entre la postura eclesial católica y la propia experiencia, [lo cual les permite] crear una autoadscripción católica de significado particular”. La complejidad al analizar este tipo de religiosidad es, precisamente, su característica de “no abandono de una creencia por otra”, sino más bien su transformación —a menudo por medio de elaboraciones sincréticas.<sup>228</sup>

Los consumos de imaginarios creyentes vinculados a tradiciones orientales, a través de la música rock, las revistas y los libros, movieron a algunos jóvenes a emprender caminos propios de búsqueda espiritual, con el fin de construirse nuevos sentidos con respecto a sus creencias trascendentales. Si bien, dentro del campo rockero hubo consumos en común, no se produjo un sistema religioso estructurado, sino más bien unidades y coherencias al nivel individual.<sup>229</sup> Una de las características en común fue que, por tradición familiar, todos los jóvenes rockeros tapatíos de los años setenta pertenecían al catolicismo. Otra cuestión común en términos generacionales fue, como he venido señalando líneas arriba, la influencia de los Beatles —especialmente George Harrison— como “gurús” del misticismo oriental. De ahí en más, cada individuo comenzó a construirse su propia espiritualidad a partir de consumos, experiencias y necesidades particulares.

Por ejemplo, Juan Carlos de la Torre —prominente empresario del entretenimiento musical— era uno de tantos fans de los Beatles y de los Rolling Stones desde sus años en la secundaria. Posteriormente, durante la universidad, comenzó a interesarse por el misticismo hindú influido por lo que él denomina un “hippismo *light*” que permeó en Guadalajara. Juan Carlos de la Torre estudió artes, se dedicó al rock de forma amateur, y fue cercano a músicos locales como La Fachada de Piedra y La Revolución de Emiliano Zapata. En una sesión de

---

<sup>228</sup> Véase Cristina Gutiérrez Zúñiga, “Más allá de la pertenencia religiosa: católicos en la Era de Acuario”, en *Sectas o Iglesias. Viejos o Nuevos Movimientos Religiosos*, comp. Elio Masferrer Kan (Plaza y Valdés, 1998), 331-349.

<sup>229</sup> En su revisión crítica a la teoría de la “nebulosa místico-esotérica” desarrollada por Francois Champion, Renée de la Torre y José Manuel Mora proponen entender el conglomerado de imaginarios, prácticas y creencias como un “ámbito de consumo cultural” que contempla producción, circulación y consumo, en el que los sujetos operan como agentes que producen coherencia a partir de lo fluctuante, difuso y dinámico. Para fines de este capítulo, retomo la propuesta planteada por de la Torre y Mora, pues permite entender a los rockeros tapatíos como productores de creencias en el nivel individual, pues es allí “donde la diversidad cultural adquiere estatuto de unidad y coherencia funcional”. El análisis de la “nebulosa místico-esotérica” en su vinculación con el campo rockero, debe contemplar “tanto la estrategia expresada en la oferta y la circulación de bienes simbólicos ligados a la *nebulosa esotérica* —que traza recorridos finitos de consumo—, como la estrategia individual, marcada por las trayectorias de consumo que ayudan al individuo a incorporar nuevos elementos para un menú [de creencias] personalizado, acorde con sus intereses, necesidades y aspiraciones particulares”. Véase Renée de la Torre y José Manuel Mora, “Itinerarios creyentes del consumo neoesotérico”, *Revista Comunicación y Sociedad*, no. 39, enero-junio (2001): 113-144.

entrevista, recordó que en el ambiente rockero de los setenta hubo una tendencia generacional a “pensar por sí mismo”, lo cual tuvo sus repercusiones en el plano de las creencias: “Los setenta fueron básicamente esa década [en que los jóvenes comenzaron a pensar por sí mismos, a querer ser ellos mismos]. Y es que era el rechazo a las leyes impuestas, por la religión o por el gobierno. Las religiones ciertamente empezaron bien, la misma religión católica tiene bases muy sólidas, del prójimo, del amor y de la paz. Pero si ya te exigen cierto comportamiento radical, pues no. Piensa por ti mismo”.<sup>230</sup>

El testimonio de Juan Carlos de la Torre permite entrever cierto rechazo a las formas institucionalizadas de religión, específicamente el catolicismo. Pero su caso, similar al de sus contemporáneos, ejemplifica más bien una actitud flexible con respecto al dogma. Durante la universidad, buscó alternativas espirituales en el misticismo oriental, no sólo a través de la música y las revistas de rock, sino también en libros como *Be Here Now* (1971) de Baba Ram Dass. Además, él fue de los pocos jóvenes tapatíos que viajaron a la India, pues realizar un viaje de ese tipo era algo posible sólo para quienes contaban con los recursos suficientes —hacia el año de 1975, la agencia ServiTour ofrecía viajes al “Sub-Continente Indio” a través de la revista esotérica *Yug*, con costos de entre los \$19,250 y los \$28,958 pesos por persona.<sup>231</sup> Esos consumos y experiencias llevaron a Juan Carlos a encontrar en el budismo la alternativa para construirse su propia noción de espiritualidad:

El budismo era sencillamente una manera de empezar, y es mucho más humana, mucho más relajada. Por eso influyó tanto. Comparada con la religión católica o la musulmana, que son cerradísimas. El budismo es mucho más humano, y por eso permeó en la gente que quería pensar por sí misma. Pero hay budistas también muy cerrados. Y todos tienen sus diferentes parafernalias. Por ejemplo, el budismo del Dalai Lama es el de los sombreros amarillos, y es un poquito más relajado. El budismo más ortodoxo, que es el de los sombreros rojos, es el que todavía seguía en Bután [cuando él viajó a la India]. El budismo era interesante porque era un término medio, o sea, ni mucho, ni poco. Por ejemplo, Buda, según la leyenda, primero se hizo radical y se fue a vivir al campo y comía ramas. Pero cuando se sentó al lado de un río, debajo de un árbol y se puso a meditar hasta iluminarse, iba pasando una barquita, en la que iba un cuate tocando cítara, y se dio cuenta que cuando apretaba mucho la cuerda, ésta se tronaba, y cuando estaba muy floja sonaba horrible. Pero cuando estaba afinada en término medio, salía una música preciosa. Y dijo: “esa es la clave”. O sea, el término medio. Y es muy sencilla la forma de pensar, sin tanto rollo de si el gurú tal, o la deidad tal, o porque nosotros los de la Iglesia o los lamas mandamos. Piensa por ti mismo, o sea, no seas ni mucho ni poco. Esa es más o menos la base del budismo. Entonces, el budismo es interesante para la gente que le gusta pensar por sí misma. No se complica con cosas fantasmagóricas.<sup>232</sup>

---

<sup>230</sup> Juan Carlos de la Torre, comunicación personal con el autor, marzo 22, 2023.

<sup>231</sup> Ver la publicidad de contraportada en *Yug. Primera revista esotérica*, no. 10, Vol. II, 1975.

<sup>232</sup> Juan Carlos de la Torre, comunicación personal con el autor, marzo 22, 2023.

El testimonio de Juan Carlos de la Torre permite puntualizar una cuestión importante, presente en las trayectorias creyentes construidas por otros rockeros tapatíos: la búsqueda de formas de religión-espiritualidad *mucho más humanas* y *mucho más relajadas*, más allá —aunque no precisamente en contra— de las demarcaciones institucionales *cerradísimas* de las religiones históricas como el catolicismo. Esto recuerda el análisis de Theodore Roszak, sobre la popularidad del budismo zen entre la contracultura estadounidense, en el cual notaba su vulgarización por un proceso de “adolescencización”. En los Estados Unidos, sobre todo en San Francisco, el zen vulgarizado ensambló bien con algunos rasgos de la adolescencia, como la amoralidad —una concepción licenciosa del zen—, y el carácter místico-mundano, más inmanente que trascendente.<sup>233</sup>

En Guadalajara, las búsquedas espirituales de la juventud contracultural ocurrieron en un momento de dramáticas tensiones generacionales, específicamente con respecto a la moral matrimonial sexual, y los códigos enmarcados en las buenas costumbres (ver capítulo 1). Los peregrinajes espirituales emprendidos por los jóvenes tapatíos desde fines de los sesenta, deben entenderse como parte de la lógica de los cambios producidos por la brecha generacional. La contracultura trajo consigo una fascinación por las filosofías, las religiones y las técnicas de meditación orientales, y con ello un ímpetu por el redescubrimiento del cristianismo desde una óptica contracultural. Las formas alternativas de experimentación de lo religioso-espiritual, constituyeron una respuesta a un catolicismo híper-moralista, que a lo largo de los cincuenta y sesenta había volcado sus esfuerzos hacia la contención de las fuerzas secularizadoras modernas —entre estas la cultura de masas con el rocanrol al frente—, por medio de las campañas moralizadoras. Las búsquedas espirituales de los jóvenes tapatíos, fueron una reacción lógica al catolicismo dominante, conservador y autoritario, que ponía en el centro la cuestión del pecado y la condena en la historia de la salvación, y constreñía la espiritualidad dentro de los límites de la moral de renunciación con respecto a lo pecaminoso y lo mundano.

Específicamente, las tensiones con el catolicismo ortodoxo fueron experimentadas en el seno del ámbito familiar. Desde luego, no es posible generalizar la rigidez moral entre las familias tapatías, pero en los setenta aún prevalecían muchos prejuicios tanto hacia la cultura rock como hacia otras ofertas religiosas. Los rockeros tapatíos, sin excepción, vivieron esos cambios en términos de creencias en un periodo de paulatina transición del catolicismo previo al Concilio Vaticano II (1962-1965, de carácter integral-intransigente, hacia una Iglesia más abierta al

---

<sup>233</sup> Véase Theodore Roszak, *El nacimiento de una contracultura*, 144-151.

mundo. Las reformas posconciliares comenzaron a aplicarse, de forma moderada, a partir del año de 1970 (ver capítulo 3). En el momento de auge psicodélico y de búsquedas espirituales, la mayoría de los rockeros vivía en ambientes familiares bastante apegados a la ortodoxia católica. En entrevista, Óscar Rojas —vocalista de La Revolución de Emiliano Zapata— recordó esas tensiones en casa, con su padre:

Mi familia era conservadora. En mi caso, yo tuve que irme de mi casa para andar con el grupo y dejarme el pelo largo, si no pues no me lo permitían. En ese entonces los padres eran muy estrictos, la gran mayoría. Era clásico en casi todas las familias que llegaba el papá y todo mundo a guardar silencio. Hasta con una mirada te dominaban. No tenías derecho de réplica, ni de opinión. Entonces llegó el momento en que empezamos a decir: “no, espérate, pero, ¿por qué? No porque eres el papá tú tienes la razón”. Entonces se ponía grueso: “no, pues si quieres, si no ahí está la puerta”. Sí, así nos pasó a muchos. Y no solamente a los mexicanos. Sólo acuérdate de la canción de Paul McCartney, “She’s Leaving Home”, o “Father and Son”, de Cat Stevens. O sea, había muchas manifestaciones de eso mismo en todo el mundo, aunque aquí eran todavía más conservadores, la ideología pues, más arraigada a la Iglesia y a muchas cosas. Los papás creían que la música, el rock, era un ambiente para echarse a perder. Pero ese fue mi caso, y el de muchos otros. Pero por ejemplo a Javis, sus papás le compraron la guitarra, y sus papás lo metieron desde chavo a clases de guitarra. Había casos especiales en que los papás apoyaban, se alivianaban, pero no era tan común.<sup>234</sup>

El mismo Óscar Rojas recordó que la irrupción del hippismo, el rock y la psicodelia fue un parteaguas para romper con la estrechez del catolicismo vivida en los hogares: “Es que junto con la psicodelia venía mucho la influencia de las doctrinas orientales, del hinduismo, del budismo, todo ese tipo de influencias llegaron a América con mucha fuerza. Los hippies empezaron a creer mucho en eso, y también en la astrología, la meditación, el yoga, los libros de escrituras sagradas de por allá. El *I Ching*, era una cosa maravillosa. Y así fue que se rompieron muchos moldes en ese tiempo”.<sup>235</sup> Más adelante explicaré la forma en que Óscar Rojas articuló elementos de mística oriental en sus composiciones. Por lo pronto, hay que decir que no todos los jóvenes experimentaron sus búsquedas espirituales como un conflicto con la tradición familiar. Para otros fue una cuestión mucho más relajada, en la que los padres de familia apoyaron de cierta forma, o simplemente no intervinieron. Por ejemplo, Alfredo Sánchez —quien fuera tecladista de El Personal— recuerda que “una vía directa” para entrar al yoga y al vegetarianismo fue Carlos Baca, quien promovía ese tipo de *alivianes* por medio de *México Canta*:

Yo entré al vegetarianismo, pero muy temporalmente, porque era muy complicado para mí [...] reconozco que mis convicciones no eran absolutamente fuertes, como para entrarle de lleno. Entonces un día sí le dije a mi mamá: “oye, pues yo ya voy a ser vegetariano, porque la carne es mala onda, y ya no quiero, etc.”. Y mi mamá no más me veía y me decía: “¿Y qué vas a comer?”. “Pues arrozito y verduritas”. “Bueno, pues a ver”. Y por supuesto yo metía en broncas a mi jefa,

---

<sup>234</sup> Óscar Rojas, comunicación personal con el autor, marzo 4, 2019.

<sup>235</sup> Óscar Rojas, comunicación personal con el autor, marzo 4, 2019.

porque pues ella tenía que hacer comida especial para mí. Pero ella dijo “órale, si eso quieres, va”. Pero duró un poco, y la verdad es que no tuve la constancia para mantenerme en eso. Duré una temporada, a lo mejor un año, si acaso, siendo vegetariano, y luego ya, empecé a comer carne otra vez. Y al mismo tiempo empecé a meterme al rollo del yoga; aquí en Guadalajara había una organización que era la Gran Fraternidad Universal, la GFU, que tenía varias sedes. Una estaba por el centro y otra estaba creo que por Justo Sierra, acá cerca de esta zona, y había una sede en Morelos, cerca de Américas, creo que era la principal. Ahí además de dar clases de yoga, daban también sesiones de meditación y conferencias y toda una serie de cosas. Entonces yo me empecé a meter en eso, también un poco por la influencia de Carlos Baca y todo eso que estaba alrededor de ello. Esas sesiones de yoga empezaban con un poco de ejercicio físico, y después te tenías que meter a bañar con agua helada, y luego había una sesión de yoga, donde primero hacías una serie de posturas, y luego era una sesión de relajación, en la que con frecuencia nos quedábamos dormidos (ríe). Y los que daban las clases eran chavos, muy jóvenes que estaban metidos también en eso, y los que íbamos en ese tiempo éramos vegetarianos, y nos gustaba la música, y estábamos metidos en eso, muy jóvenes todos. La GFU no tenía nada que ver con el rock, pero digamos que todos los que estábamos ahí sí nos gustaba el rock, o sea, había una conexión.<sup>236</sup>

Desde 1966, existía en Guadalajara un instituto en el que se enseñaba yoga, el cual estaba ubicado en la colonia Americana. Pero la popularización del hatha yoga ocurrió entre los años 1967-1979, periodo en que la Gran Fraternidad Universal se estableció y se expandió en la ciudad. Un grupo de jóvenes integrado por María Rosas, Manuel Alberto Manjarrez, Esperanza Lastra, Graciela Parada, Guadalupe López Rico y Daniel del Toro, fundaron el primer instituto oficial de la GFU en la calle Justo Sierra, a espaldas de la Soledad, luego la primera casa sede en Morelos 721, posteriormente en Camarena 221, y finalmente en la casa ubicada en Efraín González Luna 1930.<sup>237</sup> En las inmediaciones de las sedes de la GFU, en la zona centro y poniente de la ciudad, se establecieron por esos mismos años tiendas naturistas como La Panza es Primero, restaurantes vegetarianos y otros centros de meditación a cargo de la comunidad Hare Krishna, quienes llegaron a Guadalajara en 1976. En la GFU figuraron gurús como el venezolano José Manuel Estrada —discípulo de Serge Raynaud de la Ferrière— y Domingo Días Porta, a quien se le conoció como el “gurú de los hippies” debido a su carisma entre jóvenes universitarios. La popularidad y expansión de la GFU en esos años fue posible en gran medida por las nuevas inquietudes espirituales de los jóvenes, animados a su vez por el hippismo, el rock y la contracultura, quienes encontraron allí una espiritualidad alternativa que ponía énfasis en el potencial de la mente, el cuerpo y el espíritu, a lo cual podían acceder como algo *cultural* y no forzosamente religioso-institucional.<sup>238</sup>

---

<sup>236</sup> Alfredo Sánchez Gutiérrez, comunicación personal con el autor, diciembre 1, 2022.

<sup>237</sup> Jesús García Medina, “De la GFU a MAIS. La recuperación de la sabiduría ancestral indígena y la Nueva Era en Guadalajara, 1967-2002” (Tesis de Maestría en Historia de México, Universidad de Guadalajara, 2010), p. 115.

<sup>238</sup> Jesús García Medina, “De la GFU a MAIS”, 117-121.

Para algunos jóvenes, como Alfredo Sánchez, la incursión en el vegetarianismo y el yoga fue algo pasajero. Incluso, señaló en entrevista que nunca fue muy apegado a la religión, a pesar de haber estudiado en el Instituto de Humanidades y Ciencias de Guadalajara (IHCG), un colegio dirigido por la orden de los Misioneros del Espíritu Santo. Después, ingresó a la licenciatura en Comunicación en el ITESO. Pero en ambas instituciones la educación no era estrictamente religiosa. Más bien, Alfredo Sánchez recuerda el ambiente como “muy laxo en ese aspecto”. En su caso, la efímera incursión en la GFU no se produjo en una condición de conflicto con el catolicismo —ni en el ámbito escolar ni familiar—, pero sí por la influencia directa del rock y la contracultura. Su propia reflexión es reveladora, pues si bien nunca sintió formar parte del catolicismo, la experiencia con las formas de espiritualidad alternativa lo llevaron finalmente a alejarse casi por completo de la Iglesia: “Creo que a lo mejor sí influyó en mí todo este rollo del hippismo, porque era una especie de espiritualidad alternativa a la de la Iglesia católica, que era la religión en boga en ese momento. Y nunca me metí tampoco en cuestiones muy espirituales, salvo esto del yoga, que sí lo veía yo como un rollo filosófico-espiritual —aunque era más una práctica física— que venía de la India. Y quizás por ese lado sí haya cambiado mi relación con la Iglesia católica, alejándome un poco más”.<sup>239</sup>

Paulatinamente, tanto por influencia del rock como por la oferta religiosa de la GFU, los rockeros tapatíos pertenecientes a los barrios proletarios de oriente pudieron acceder a las experiencias místicas orientales. En una entrevista con Manuel Martínez, quien creció en la colonia Yáñez y formó el grupo Hongo, recordó cómo en esa época hubo “muchos libros filosóficos” que, aunado al consumo de rock, lo influyeron en su decisión de emprender el camino de la búsqueda espiritual para construirse *su esencia*: “Yo no me acuerdo cuántos leí, pero fueron muchos libros. El que me marcó más fue *Así habló Zaratustra* de Nietzsche, muchísimo. RIUS escribía mucho, te metía su filosofía. Leías sus revistas o lo que él escribía, sus caricaturas, y agarrabas muchas ondas, políticas, religiosas. Y de ahí comencé a agarrar mi esencia”.<sup>240</sup> Esos consumos culturales lo llevaron a interesarse por el vegetarianismo y el yoga, a llevar un estilo de vida que entremezclaba naturismo, hippismo y espiritualidad:

Yo era vegetariano en ese entonces y me iba a hacer yoga a un instituto [la GFU]. Y ahí en frente había una tienda de La Panza es Primero, que fue la primera tienda naturista que hubo aquí en Guadalajara. El hippismo así era, y yo soy un hippie. Practicaba yoga, y aparte me iba a la sierra, de *ride* a Mazamitla, y allá estaba la sierra bien virgen. Me iba al cerro, bien chido, con mis plátanos, mis naranjas, mis manzanas, mis guayabas, y eso comía. No se consumían cosas como Sabritas, no se tomaban refrescos de cola, ni mucho menos. Era todo natural, te hacías tu agüita

---

<sup>239</sup> Alfredo Sánchez Gutiérrez, comunicación personal con el autor, diciembre 1, 2022.

<sup>240</sup> Manuel Ángel Martínez Mendoza, comunicación personal con el autor, junio 5, 2021.

natural. Ya empezaba a haber en ese tiempo la sacarina, la no azúcar. El azúcar es natural, pero evitabas hacerlo con azúcar.<sup>241</sup>

En el proceso de vinculación del rock con la nueva era, los jóvenes adeptos a la contracultura “sacralizaron” una serie de elementos provenientes del hippismo, de las religiones orientales y del catolicismo —como explicaré más adelante. Bajo la lógica de la utopía *hippie* liberacionista, algunos jóvenes tapatíos encontraron en ese conjunto de consumos, imaginarios y prácticas, una vía para la transformación individual. Sin embargo, a pesar de lo efímero que pudo resultar para algunos, es importante señalar que durante ese proceso de viraje orientalista, la contracultura tapatía construyó la base de una “experiencia dicotómica” con respecto del mundo. La aspiración a una transformación personal promovida por el hippismo —en vinculación con el misticismo oriental—, estructuró de una forma más o menos sólida una visión de mundo basada en la oposición simbólica entre el bien y el mal, entre lo sagrado y lo profano, entre lo puro y lo impuro.<sup>242</sup> Los jóvenes tapatíos adeptos al rock, abrazaron la idea de combatir *las ondas gachas y azotadas de la ruquiza o momiza*, como la doble moral, el autoritarismo en todas las instituciones, la contaminación (smog), el consumo y el uso de químicos, etcétera. Frente a esos males sociales, se “sacralizaron” prácticas como el yoga, el vegetarianismo, el ecologismo, el pacifismo, el rezo, la meditación, la herbolaria, etcétera. Dentro de ese *círculo de lo sagrado* elaborado por la contracultura, las nociones de Dios, el Señor y Jesucristo —propias del catolicismo hegemónico—, fueron reelaboradas en función de la utopía *hippie*, por medio de complejos procedimientos de eclecticismo religioso.

## 2. 2. Polisemia del significante Dios en la contracultura rockera

Dentro del campo rockero tapatío de los setenta, los jóvenes produjeron nuevos eclecticismos a partir de elementos orientales y católicos. La hibridación religiosa-espiritual producida por los jóvenes rockeros tapatíos, formó parte de un proceso complejo de la globalización y sus efectos transformadores sobre la tradición.<sup>243</sup> El *orientalismo pop* difundido ampliamente por ídolos como George Harrison, y a través de medios impresos como las revistas de rock, no promovieron

---

<sup>241</sup> Manuel Ángel Martínez Mendoza, comunicación personal con el autor, junio 5, 2021.

<sup>242</sup> Baso esta interpretación en el análisis de la apocalíptica de los neo-rurales franceses, realizado por Danièle Léger y Bertrand Hervieu, en el que muestran el proceso de conformación de la religión como una modalidad particular de creer. Véase Danièle Hervieu-Léger, *La religión*, 127-138.

<sup>243</sup> Véase Renée de la Torre y Cristina Gutiérrez Zúñiga, “La neomexicanidad y los circuitos *new age*. ¿Un hibridismo sin fronteras o múltiples estrategias de síntesis espiritual?”, *Archives de sciences sociales des religion*, no. 153, enero-marzo (2011): 185-186.

discursos proselitistas de rechazo al catolicismo, sino más bien de un cambio o *renacer* espiritual por medio del eclecticismo entre el catolicismo y las religiones de Oriente. El eclecticismo tenía sentido dentro de la cosmovisión mesiánica promovida por el hippismo acerca de la nueva humanidad acuariana, en tanto que fin y síntesis definitiva de todas las religiones.<sup>244</sup> Si bien, “las trayectorias de buscadores espirituales” tuvieron su punto de partida no al margen del catolicismo hegemónico, sino en el propio seno de la pertenencia católica de los rockeros, produjeron un efecto de “desinstitucionalización” o “descomposición” del catolicismo — aunque sin proponérselo conscientemente.

De acuerdo con Champion, la tendencia a partir de los años setenta consistió en el “desarrollo de un amplio medio de religiosidades paralelas no institucionalizadas”, en las que cada individuo pudo retomar “los recursos que constituyen las religiones indias y orientales”, en favor de elaborar “religiosidades a la carta” de acuerdo a las propias necesidades.<sup>245</sup> En la ciudad de Guadalajara, la desinstitucionalización del catolicismo hegemónico comenzó con la llegada de Nuevos Movimientos Religiosos desde mediados de los sesenta, popularizados aún más tras el impulso de *orientalismo pop* mediatizado por el rock y la contracultura.<sup>246</sup> La desinstitucionalización del catolicismo, implicó su *descomposición* “en símbolos, actitudes y sentimientos religiosos expuestos de hecho a todos los reemplazos”.<sup>247</sup> Sin embargo, esto no significó el rechazo del catolicismo, pero sí propició el hecho de que la Biblia, Dios, Cristo, etcétera, pudieran ser leídos libremente. Su sentido “verdadero” comenzó a ser relativizado — incluso polemizado en algunos casos—, al retirarlos de “la experiencia creyente común [y del] control de una comunidad creyente”.<sup>248</sup>

---

<sup>244</sup> Tal y como señaló el sacerdote claretiano Enrique Marroquín, figura clave dentro del rock y la contracultura mexicana: “Ahora estamos en la era de Acuario y cada era astrológica ha tenido su enviado. Jesús fue el de la era de Piscis, y ahora la era acuariana se caracterizará por tener un profeta colectivo. El gran renacer espiritual del que los hippies representan la vanguardia”. Véase Enrique Marroquín, *La contracultura*, 175.

<sup>245</sup> Francois Champion, “Lo religioso flotante”, 537.

<sup>246</sup> Véase Cristina Gutiérrez Zúñiga y Renée de la Torre, “El proceso histórico”, 68.

<sup>247</sup> Francois Champion, “Lo religioso flotante”, 537.

<sup>248</sup> Francois Champion, “Lo religioso flotante”, 537-538. De acuerdo con estudios historiográficos recientes, concibo aquí a Dios y a Jesús como temas relevantes de historia cultural, puesto que sus representaciones cambian a través del tiempo. En efecto, los cambios en las imágenes dependen del lugar social de quienes los imaginan, y a su vez ponen de manifiesto una serie de transformaciones en las relaciones entre los seres humanos y lo divino. Dios y Jesucristo son susceptibles de procesos de invención constantes debido a su carácter antropomórfico, lo cual implica que en determinadas circunstancias históricas algunos elementos de la figura del personaje, del mito, son cancelados, pero a su vez, otros son exaltados. Véase Jacques Le Goff, *El Dios de la Edad Media. Conversaciones con Jean-Luc Pouthier* (Editorial Trotta, 2005), 9-11; Fernando Bermejo Rubio, *La invención de Jesús de Nazaret. Historia, ficción, historiografía* (Siglo XXI, 2019), 489-490. También la apropiación de pasajes bíblicos por parte de artistas de rock, metal, pop, etcétera, es un tema que comienza a estudiarse dentro de los *Religion and Popular Music*. Ver Michael J. Gilmour, “The Bible and Popular Music”, en Marcus Moberg y Christopher Partridge, *The Bloomsbury Handbook*, 67-75.

Para los jóvenes tapatíos adeptos al rock y la contracultura, la Iglesia católica dejó de tener peso en la reproducción de “una personalidad religiosa y social”. Si bien, los rockeros — sin excepción— pertenecieron a familias tradicionales y, a su vez, se formaron en colegios y universidades católicas, es claro que a partir de 1968 el catolicismo pasó a ser para gran parte de ellos “un punto de referencia de identidad”, por la vía de la “herencia familiar”.<sup>249</sup> El campo rockero tapatío, en su vinculación con la “nebulosa místico-esotérica”, posibilitó la elaboración de eclecticismos entre el catolicismo y el espectro de “creencias paralelas”, pero al mismo tiempo transversalizadas por el catolicismo. Las religiones orientales hicieron posible la producción de *sentidos polisémicos* de la mayoría de los *significantes religiosos*, como Dios, el alma, la vida después de la muerte, Cristo, etc. La noción de Dios dejó de remitir forzosamente “al Dios personal cristiano”, y comenzó a ser concebido también como “una energía”, o bien, “lo divino de cada ser”. Estos procesos deben entenderse no necesariamente como una actitud de rechazo a los símbolos, las creencias y las prácticas católicas, sino a su liberación con respecto de “una institución reguladora”, de una *ortodoxia*, en favor del “principio de la soberanía individual” —lo que Champion denomina como un sistema de *religión a la carta*, por medio de eclecticismos.<sup>250</sup>

### 2. 2. 1. “Cantando los nombres del Señor”: lo divino-trascendental en el rock tapatío

En el año de 1970, Alejandro Díaz Romo —hijo del propietario de Radio Internacional— organizó el “Primer Festival de Conjuntos Tapatíos”, con la finalidad de grabar y promover agrupaciones tapatías de rock que contaran con canciones originales. Durante el “Festival”, que tuvo lugar en el estudio de Radio Internacional, se grabaron los demos de las canciones “Back”, de Los Spiders, “Nasty Sex” y “Still Don’t” de La Revolución de Emiliano Zapata, “Roaming” de La Fachada de Piedra, “El Blues de la Calle Libertad” de La Quinta Visión, “Pensamientos Extraños” y “Verano 1970” de Los Blue Jeans, “Mister Tiempo” y “Quiero Algo” de Los Humildes, y “I Can Live Without You” y “Faith” de 39.4.<sup>251</sup>

Entre ese repertorio de canciones seculares, el tema “Faith” de 39.4 figuró como el único en tratar el tópico de la mística contracultural. La música remitía al escucha a una fina

---

<sup>249</sup> Mis interpretaciones van articuladas con mis datos empíricos y con los planteamientos teóricos de Francois Champion, “Lo religioso flotante”, 539.

<sup>250</sup> Francois Champion, “Lo religioso flotante”, 540.

<sup>251</sup> Cfr. David Moreno Gaona, *Rockeros en tierra de mariachis*, 127-128; Enrique E. Sánchez Ruiz, *Mi trayecto musical*, 12; “Primer Festival de Conjuntos Tapatíos”, organizado y grabado por Radio Internacional. Audio en formato WMA, archivo personal de Enrique E. Sánchez Ruiz.

composición soul, y la letra evocaba elementos religioso-espirituales tanto de la imaginaria católica como del hippismo y las religiones orientales. “Faith” introdujo el tópico espiritual característico de la contracultura, poniendo énfasis en la conexión con lo divino-trascendental directa y simbolizada con el recibimiento de una luz en el interior del sujeto, la cual despeja la oscuridad. Ese acontecimiento de iluminación ocurre de manera inmediata, no al interior de un templo, sino en entornos naturales alejados de las grandes urbes:

Just praying down, in the counrty fields  
Wishin', hopping, something could come true  
[...] It could be true,  
It will come true,  
With faith in all the faithfull minds.  
Just praying up, in the mountain high  
Knowing something nature had known before  
[...] The light has come,  
The dark is gone  
And all of us will shine someday.  
Well! Something has happened that change the world  
All people are having to change their minds  
Soul and body, ain't got no difference anymore  
Oh! You've got everything you had dreamded a lot of time before.<sup>252</sup>

Después de esta estrofa, el vocalista recita el Ave María en latín, sobre una progresión armónica en tonalidad mayor, sin percusión y con un arreglo de metales que ambienta con sutileza el mito del nacimiento virginal de Jesucristo: “*Ave María gratia plena/ Ave Dominus Tecum Benedicta Tu Inmulieribus/ Et benedictus fructus ventris Tui Iesus/ Ave María Mater Dei Ora Pronobis Pecatoribus/ Nunc Et In Hora Mortis Nostr*”.<sup>253</sup> La letra de “Faith”, en la que se entremezclaron elementos espirituales del catolicismo, del hippismo y de las religiones orientales, fue producto de la trayectoria creyente de Enrique “Larry” Sánchez Ruiz, en un momento de su vida en que sus creencias católicas comenzaron a modificarse por influencia del misticismo oriental. Su infancia y su adolescencia se habían desarrollado en un entorno católico: “De niño, yo comencé cantando en una iglesia en la Ciudad de México, e incluso hicimos alguna gira con el coro (recuerdo haber ido hasta Chilpancingo). Era el tiempo en que las misas y los cantos eran en latín. De ahí que termino recitando el *Ave María* en latín en la canción ‘Faith’” —recordó Enrique Sánchez en entrevista.<sup>254</sup> La pertenencia de “Larry” al catolicismo fue sólida durante la niñez y la

---

<sup>252</sup> 39.4, “Faith”, en “Primer Festival de Conjuntos Tapatíos”, organizado y grabado por Radio Internacional, 1970. Audio en formato WMA, archivo personal de Enrique E. Sánchez Ruiz.

<sup>253</sup> 39.4, “Faith”.

<sup>254</sup> Enrique Sánchez Ruiz, comunicación personal con el autor, enero 11, 2024.

adolescencia, al grado que entre sus planes él mismo había contemplado ingresar a la orden de los jesuitas.

En la primera versión de “Faith” (1970), parecía que el sentido devocional de la letra estaba enfocado a la Virgen María. Pero más allá del recitativo del *Ave María*, elementos de la utopía *hippie* como la transformación del mundo, el cambio de consciencia, la iluminación directa, la práctica del rezo en los campos y en lo alto de una montaña, daban cuenta de una espiritualidad ecléctica más compleja. Ese eclecticismo espiritual se originó en “Larry” —al igual que en otros jóvenes rockeros, como mostraré más adelante— debido a la influencia de elementos místicos provenientes tanto del hippismo como de las religiones orientales. “Desde mi post-adolescencia me alejé de la liturgia católica, y a partir de ahí mi enfoque espiritual de vida se dirigió por algún tiempo hacia el yoga y el hinduismo”<sup>255</sup> —puntualizó el propio Larry en sesión de entrevista. En su testimonio hay un punto clave, un aspecto característico de la trayectoria creyente de otros rockeros tapatíos: el *alejamiento* de “la liturgia católica”, pero no del sistema de creencias católico.

En la segunda versión de “Faith”, grabada en los estudios de la CBS en 1971, la imagen de Jesucristo fue evocada eufóricamente como la vía directa de iluminación personal. Enseguida de las últimas frases del *Ave María*, “*et benedictus fructus ventris Tui, Iesus*”, la batería entra marcando un *groove* estilo soul y la voz emite expresiones eufóricas que pregonan la existencia y la llegada de Cristo: “Christ, he belongs, he exists, he is in faithfull minds/Can you believe it?/Jesus! Oh, my God! Oh, my God!”.<sup>256</sup> Aquí es importante subrayar que, a pesar de la inclinación hacia el yoga y el hinduismo, la creencia en el Cristo no fue desplazada por otras imágenes —como Buda, por ejemplo. Por el contrario, la imagen de Jesucristo prevaleció, aunque con nuevos sentidos elaborados a partir de eclecticismos. En entrevista con “Larry”, al preguntarle sobre el proceso de composición, recordó que la letra de “Faith” surgió de “una especie de alucine religioso”: en un ensayo de la banda, mientras sonaba la parte instrumental orquestada con metales, “Larry” se imaginó como en “una procesión y [comenzó] a escribir eso de rezando en los campos”, influido por “lo hippie, algo así como de misticismo”.<sup>257</sup>

---

<sup>255</sup> Enrique Sánchez Ruiz, comunicación personal con el autor, enero 11, 2024.

<sup>256</sup> “Faith”, 39.4, en *39.4*, Sencillo, CBS, 1971; “Faith”, 39.4, en *39.4*, LP, CBS, 1972.

<sup>257</sup> Enrique Sánchez Ruiz, comunicación personal con el autor, mayo 5, 2019. En los años setenta, según varios testimonios tanto antropológicos como literarios y musicales, fueron comunes los “alucines religiosos” dentro de la contracultura. Los *hippies* mexicanos apresados en Huautla, Oaxaca, en julio de 1969, señalaron a las autoridades el sentido religioso-espiritual del consumo de hongos alucinógenos: “No somos drogadictos ni viciosos. Nuestro camino es el de Cristo. Buscamos la libertad. Al comer hongos nos ayudamos a encontrarnos con Dios. Entre el consciente y el subconsciente está el super ego o filtro que reprime el subconsciente. Los hongos nos ayudan a sacar lo malo que tiene el hombre. Lo inconsciente”. En su libro *La contracultura como protesta*, el sacerdote claretiano Enrique Marroquín describió cómo las drogas conducían a los jóvenes a

En sus memorias, “Larry” categorizó “Faith” como una canción “medio esotérica”, y ese sentido místico-esotérico fue lo que motivó a la disquera CBS a promoverla como “rock religioso”.<sup>258</sup> Pero más que una etiqueta de *marketing*, el mensaje religioso-espiritual generó cierta expectativa entre la crítica musical nacional. En enero de 1972, un periodista escribió una entrevista-reportaje para la revista *Dimensión*, en la que habló sobre “La onda religiosa del 39.4”. En las primeras líneas introducía a los lectores citando fragmentos de la canción traducidos al español, ya que originalmente fue grabada en inglés: “Rezando en un valle, en las montañas/esperando que algo pueda suceder/Podría ser cierto, podría suceder/con fe en todas las mentes creyentes”.<sup>259</sup> De acuerdo con su interpretación, se trataba de una canción con “letra de aliviane, de mensaje”, en la que la banda transmitía “la esperanza de [alivianarse] solano, con el rezo, trayendo dentro de sí la potencia de Cristo, la energía del orden cósmico, la armonía universal [...] la esperanza acrecentada en la nueva humanidad Acuariana, fin y síntesis de todas las esperanzas, fees y religiones”.<sup>260</sup>

Es importante precisar aquí que la evocación de Cristo en “Faith”, no fue producto de la influencia del álbum *Jesus Christ Superstar* (1970), la mítica ópera rock compuesta por Tim Rice y Andrew Lloyd Weber. El propio “Larry” puntualizó en entrevista que no conoció tal ópera rock sino hasta el año de 1973, cuando la adaptación fílmica llegó a las salas de cine de

---

experiencias “de tipo religioso”, pues potenciaban la expansión de “la conciencia trascendental y de fenómenos pseudomísticos”, similares a prácticas como el ayuno, la flor de loto, la repetición de letanías, etcétera. Según su interpretación, desde una visión teológica, se trataba de un redescubrimiento del “espíritu numérico de todos los tiempos”, por parte de la nueva generación de *xipitecas* —como él los llamó. Entre los casos conocidos por él, como sacerdote cercano a la contracultura —solía escribir para revistas de rock como *Piedra Rodante*—, señalaba los siguientes: “un muchacho que ‘viajaba’ en Semana Santa, [tuvo] la misma tentación de Judas y de Pedro; otro ve a un hombre pecador convertido en perro; otro más ve un ser luminoso que le da un mensaje; a otro se le aparece la Virgen María, etcétera”. En la novela *Se está haciendo tarde (final en laguna)* (1973), de José Agustín, los personajes podían ver al diablo, a Dios o a la Virgen María en sus “viajes” con hongos y LSD. El cielo y el infierno, lo divino y lo escatológico, son cuestiones *internas* que están en la *cabeza*, en la *mente*, potenciadas por los buenos o los malos viajes con drogas. En uno de los pasajes más densos de la novela, Rafael —el joven defeño que lee el tarot— tiene una visión aterradora en el momento de su *mal*-viaje con LSD. En una de las playas de Acapulco, donde sus demás compañeros de viaje —Virgilio, Francine, Gladys y Paulhan— lidian con sus demonios internos, Rafael observa “con toda claridad” cómo repentinamente “las olas enormes se negaban a caer y quedaban paralizadas, formando una pared azulverdosa”: “En ese momento la cortina de agua se abrió y una figura emergió del mar. ¡Era la Virgen María!: avanzó hacia Rafael mirándolo fija, inflexiblemente; pero a los pocos pasos se desplomó y entonces se convirtió en Francine quien yacía en la arena toda vestida de blanco, con un agujerito arriba del entrecejo de donde manaba sangre fresca, dorada por la presencia del crepúsculo”. Cfr. “Tras una reprimenda, fueron puestos en libertad los ‘hippies’ mexicano”, *El Informador*, 12 de julio de 1969, s/p; Enrique Marroquín, *La contracultura*, 167-168; José Agustín, *Se está haciendo tarde*, 223-224.

<sup>258</sup> Enrique E. Sánchez Ruiz, *Mi trayecto musical*, 15.

<sup>259</sup> Atlantis, “El rock y la religión. La onda religiosa del 39.4”, *Dimensión*, no. 23, enero, 1972, s/p.

<sup>260</sup> Atlantis, “El rock y la religión”, s/p.

Guadalajara.<sup>261</sup> La imagen del Jesucristo iluminado y personal evocada en “Faith”, provino de una tesis religiosa ecléctica difundida a través de *El Evangelio Acuariano de Jesús el Cristo*. Se trata de un evangelio apócrifo que data de 1908, escrito por un antiguo heresiarca cabalístico de nombre Levi H. Dowling, reeditado en los setenta por La Sociedad de la Vida Impersonal. De acuerdo con Enrique Marroquín, dicho *Evangelio* se convirtió en una lectura obligada dentro del ambiente *hippie* mexicano. En su *Evangelio*, Dowling presentaba “los episodios conocidos de la vida de Jesús desde un contenido budista o panteísta”, y relataba “su vida oculta, en la que pretende haber realizado viajes a Persia, la India y China”. De allí se desprendió y popularizó la tesis religiosa del Jesús iluminado y personal:

Conforme al planteamiento budista, Dios es el todo y sólo existe en la medida que existe el mundo, pues es solamente inmanente. Él guía cualquier acontecimiento de forma predeterminada y fatal [...] en este mundo hemos de ascender en grados de purificación e iluminación, hasta convertirnos en Cristo [...] todos llegaremos a serlo; si no es ahora, en nuestra próxima reencarnación. Ahora estamos en la era de Acuario y cada era astrológica ha tenido su enviado. Jesús fue el de la era de Piscis, y ahora la era acuariana se caracterizará por tener un profeta colectivo. El gran renacer espiritual del que los hippies representan la vanguardia.<sup>262</sup>

En ese contexto, las imágenes de Jesucristo, Dios y el Señor simbolizaron no sólo la iluminación, sino también una alianza divina —con el linaje creyente— contra los males materiales y espirituales modernos, tales como la guerra, el odio, el materialismo, la contaminación, el consumismo, los productos químicos, etc. De hecho, el periodista que entrevistó a 39.4 sobre su religiosidad, hablaba a los jóvenes lectores acerca de cómo “la armonía del orden cósmico [y] la armonía universal” habían sido rotas por “los odios, las guerras, las ambiciones, el mercantilismo, la azotadés, el espíritu negativo, el smog, [y] el envenenamiento de la humanidad en aras del triunfo de la química”.<sup>263</sup> Dentro de esa lógica, el rock fue dotado de un sentido espiritual-contracultural, pues de acuerdo con los integrantes de 39.4, ellos decidieron retomar *la onda religiosa* porque en ese tiempo “los chavos se [habían] apartado de la religiosidad para irse sobre lo material”. En la entrevista, todos los integrantes se asumieron como católicos, aunque su concepto del rock estaba más en sintonía con la mística *hippie*: “la música ayuda a acercarse a Dios o a los Dioses [...] porque viene de adentro, viene del corazón, y lo que viene del corazón rompe con todo y le llega a *todano* [...] se necesita la música para que haya más comunicación espiritual”.<sup>264</sup>

---

<sup>261</sup> Enrique Sánchez Ruiz, comunicación personal con el autor, enero 11, 2024.

<sup>262</sup> Enrique Marroquín, *La contracultura*, 175.

<sup>263</sup> Atlantis, “El rock y la religión”, s/p.

<sup>264</sup> Atlantis, “El rock y la religión”, s/p.

El contacto de los rockeros tapatíos con los productos culturales que circularon por la “nebulosa místico-esotérica”, produjo una narrativa espiritualizada que articuló tópicos como el despertar de la consciencia, la iluminación interior, la búsqueda de la paz —individual y mundial. En esa narrativa de carácter utópico, las imágenes de Jesucristo, Dios y el Señor, constituyeron símbolos importantes de energía, iluminación, transformación y trascendencia. En otras letras, además de “Faith”, los rockeros tapatíos evocaron tales imágenes para recibir la luz interior, despertar la consciencia, guiarse en el camino, y armonizar el yo, el mundo y el universo, en un entorno social percibido como corrompido por el materialismo y el mal. Por ejemplo, en el primer LP homónimo de La Revolución de Emiliano Zapata, figuró una canción de tópico espiritual —aunque ésta fuera eclipsada por el éxito del tema “Nasty Sex” a nivel nacional. En la canción “At the Foot of the Mountain”, Óscar Rojas cuestionaba la existencia de odio en un mundo creado originalmente por amor, y planteaba metáforas con elementos de la naturaleza para reflexionar acerca del control de los instintos humanos, los cuales adquirirían sentido bajo la guía del Señor:

At the foot of the mountain  
There is a lake  
So te superior man  
Controls his instincts  
He goes ever ahead  
Feeling his way.

As the mountain watch's at te sun  
The wise man watching his goal  
Loving in the way of the Lord.

At the foot of the mountain  
There is a lake  
Just like the sun reflects  
It's lights on the lake.

How can still exist hate  
Through the world?  
Why, if we were created by love?<sup>265</sup>

La frase “el hombre sabio observa su meta/ amando en el camino del Señor”, podría interpretarse como un canto devocional católico. Y, ciertamente, Óscar Rojas perteneció al catolicismo toda su vida. Pero en los setenta, como escribió en sus memorias, él y sus amigos de Jardines del Bosque comenzaron a tener contacto con creencias orientales. De la biblioteca de

---

<sup>265</sup> “At the Foot of the Mountain”, La Revolución de Emiliano Zapata, en *La Revolución de Emiliano Zapata*, LP, Polydor, 1971.

don Rach —un “yogui” de Jardines del Bosque, que era padre de su amigo Pat Medina—, “salían clandestinamente algunas [...] joyas espirituales de filosofía oriental, que entonces estaban de moda en todo el ambiente hippie, obras como el *Bhagavad-Gita* [y] el *I Ching* [...] circulaban entre nosotros los libros de [Khalil] Gibrán, de Herman Hesse, *El Principito* y otros”.<sup>266</sup> El contacto con este tipo de lecturas tuvo sus efectos estéticos y espirituales, como puede apreciarse en la letra de “At the Foot of the Mountain”. En entrevista, Óscar Rojas recordó que en ese tiempo el yoga, la meditación, y libros como el *Bhagavad-Gita* y el *I Ching*, formaron parte de la parafernalia *hippie* que les ayudó a romper con “muchos moldes en ese tiempo”.<sup>267</sup> En términos religioso-espirituales, ello no implicó una ruptura con respecto del catolicismo, sino su reactualización por medio de eclecticismos con lo oriental, que puede apreciarse en una religiosidad-espiritualidad más personal y de aspectos panteístas.

La popularidad de la práctica del yoga y la meditación trascendental, influyó tanto en las composiciones como en la estética de algunos afiches publicitarios. En el *flyer* de una tocada celebrada en un domicilio particular de la colonia Chapalita, en la que tocaron La Revolución de Emiliano Zapata y Stone Facade, figuró la imagen de un yogui al estilo psicodélico. Es muy probable que el dibujo estuviera inspirado en la ilustración veintiuno del *Bhagavad-Gita*, en la que se representa a un *yogi* meditando en un sitio remoto, rodeado de naturaleza. Y, aunque el dibujo del *flyer* sólo muestra la cabeza, podemos conjeturar que se trata del momento de la meditación. En el *Bhagavad-Gita*, el texto que acompaña la ilustración indica lo siguiente: “Uno debe mantener erguidos y derechos el cuerpo, el cuello y la cabeza, y mirar fijamente la punta de la nariz”.<sup>268</sup> Es posible identificar también la representación del *yogi* debido a elementos como las cejas y barba pobladas, y el cabello largo, aunque en el dibujo los cabellos ondulan hacia arriba, adornados con letras psicodélicas que buscaban transmitir cierto sentido místico: “Krisna; agosto 7; Stone Facade; Revolución de Emiliano Zapata. Además, en la frente del *yogi* figuraba un símbolo del *yin* y el *yang*, retomado del *I Ching*, el libro oracular de la tradición taoísta (ver ilustración 5).

---

<sup>266</sup> Óscar Rojas, “De cómo hicimos una revolución”, en Óscar Humberto Rojas Gutiérrez (comp.), *Raíces del rock tapatío*, 295.

<sup>267</sup> Óscar Rojas, comunicación personal con el autor, marzo 4, 2019.

<sup>268</sup> Véase *El Bhagavad-Gita tal como es* (The Bhaktivedanta Book Trust, 1975). Esta es la edición más cercana a la fecha de grabación del primer LP de La Revolución de Emiliano Zapata. Es probable que la edición que tuvieron en sus manos tanto Óscar Rojas como sus compañeros *hippies* de Jardines del Bosque, la cual salió de la biblioteca particular de don Rach, no fuera en absoluto diferente a la de 1975 que cito aquí.

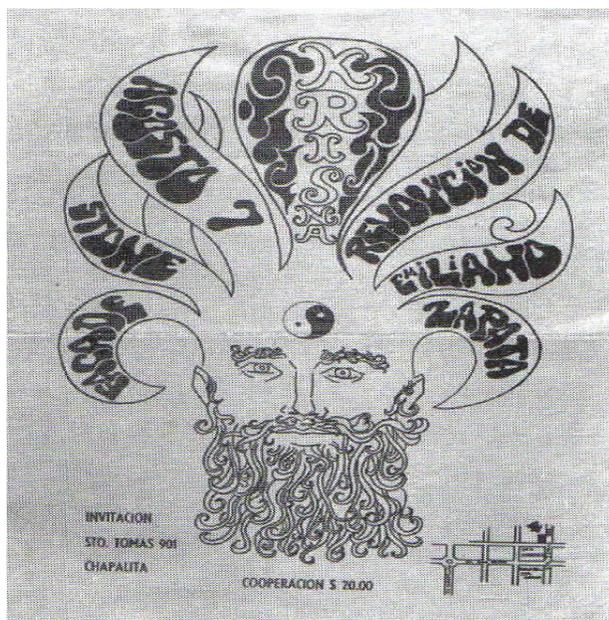


Ilustración 5. Afiche místico-psicodélico. Fuente: Óscar Rojas, *Raíces del rock tapatío*, p. 300.

Este tipo de productos culturales, aunado a las composiciones, constituyen ejemplos de la forma en que los rockeros tapatíos se apropiaron de elementos místicos, por medio de actitudes de *orientalismo pop*. Las producciones culturales de los rockeros tapatíos permiten observar una actitud abierta al pluralismo, a la tolerancia y al eclecticismo religioso. Ponían de manifiesto que su pertenencia al catolicismo no les impedía, en lo absoluto, incorporar los más diversos elementos de otras religiones como el krishnaísmo, el budismo o el taoísmo. La incorporación de símbolos propios del misticismo oriental, sugería una reactualización de la religiosidad católica. En el proceso de *aggiornamento* del catolicismo, tras las reformas del Concilio Vaticano II (1962-1965), la contracultura juvenil tomó ventaja al resignificar a Dios, Jesucristo y el Señor, como símbolos de amor, dejando atrás una imagen de severidad —de castigo y condena— que había caracterizado a la Iglesia pre-conciliar (ver capítulo 3). No resulta exagerado afirmar que detrás del eclecticismo orientalista de los rockeros tapatíos, subyacía un ímpetu reformador tanto de la imagen de Dios como de la Iglesia católica, muy a tono con el progresismo católico que hacia 1970 comenzaba a tener presencia en la ciudad de Guadalajara. En la entrevista sobre “la onda religiosa” de la banda 39.4, el reportero les preguntaba a los integrantes si consideraban importante “llevar el buen rock dentro de los templos”, y las respuestas fueron las siguientes:

- Me parece muy buena onda para llegarle a la gente. Se necesita la música para que haya más comunicación espiritual.
- Pero a mí se me hace difícil que se logre una onda de esas, el clero de Guadalajara se distingue por ser uno de los más conservadores del país.

— No maestro, ya no es conservador. Los jóvenes somos agentes de cambio y queremos cambiar ese mito y *tambor* las barreras que impiden la comunicación real entre *todanos*.<sup>269</sup>

En Guadalajara, las reformas en materia de liturgia católica comenzaron a aplicarse a partir de 1970 —como se verá en el siguiente capítulo. Eso hizo posible la conformación de coros juveniles, quienes interpretaron cantos del repertorio sacro ya no en latín sino en idioma español, y acompañados de batería, guitarras y bajo eléctrico. Sin embargo, a pesar de que la instrumentación propia del rock ingresó al ritual litúrgico, el estilo musical aceptado por la Iglesia católica no fue estridente. La estética rockera, en sentido estricto, no fue legitimada dentro del catolicismo sino hasta principios de los noventa, con agrupaciones que ocuparon un rol central en la evangelización juvenil (véase capítulo 6). Las composiciones rockeras de tópico espiritual quedaron al margen de la institución católica, aunque dentro del ámbito de la contracultura fue importante la adscripción al linaje creyente católico. Durante los setenta hubo otras canciones que evocaron al Señor, en un sentido *cuasi* confesional, como “Thought (A Song)”, de Los Spiders: “We know there is no world/ or promised stars/ We know it, Oh Lord! / but we bleed, and we keep on walking/ And You know, Lord/ that we know it/ And we all know it/ were is the Devil”.<sup>270</sup> Es una canción breve que funge como apertura del álbum *Back* (1970), cuya letra consiste en una reflexión sobre una existencia en la que el ser humano advierte la presencia del Diablo, y esto lo lleva a un diálogo directo con el Señor, para hacerle saber —como Él mismo lo sabe— dónde se encuentra la maldad. La canción que cierra dicho álbum es una segunda parte de esta, aunque el título subraya el sentido devocional “Thought (A Prayer)”. La letra es más breve, pero constituye una declaración en la que Tony Vierling canta su amor por el Señor: “This song is not just for any ocaion/ No, it’s something I feel everyday/ I love Him”.<sup>271</sup>

Las canciones con tópico espiritual fueron pocas, tanto en la escena tapatía como en el resto del país.<sup>272</sup> Ni el rock tapatío ni el de otros estados consolidaron una corriente rockera de

---

<sup>269</sup> Atlantis, “El rock y la religión”, s/p.

<sup>270</sup> “Thought (A Song)”, The Spiders, en *Back*, LP, RCA-CAMDEM, 1970.

<sup>271</sup> “Thought (A Prayer)”, The Spiders, en *Back*, LP, RCA-CAMDEM, 1970. No me es posible determinar con exactitud el sentido devocional de ambas canciones, pues Tony Vierling no accedió a entrevista. Dado que él es de origen estadounidense, es posible que esas letras fueran composiciones de inspiración cristiana-protestante —pero aún dentro del cristianismo hay varias denominaciones. También es probable que su noción del Señor fuera polisémica, por influencia del hippismo, y quizás por el misticismo oriental. Sin el testimonio de primera mano de Tony Vierling, el sentido religioso-espiritual de estas canciones queda abierto a futuras indagaciones.

<sup>272</sup> Dentro del movimiento de rock nacional conocido como La Onda Chicana, identifiqué algunas canciones de temática mística, o bien, en las que se menciona a Jesucristo o a el Señor: “Caminata Cerebral”, Love Army, en *Love Army*, LP, Raff, 1971; “Salmo VII”, Tinta Blanca, Sencillo, Philips, 1971; “Bajo el Sol y Frente a Dios”, El Ritual, en *El Ritual*, LP, Raff, 1971; “Voy Hacia el Cielo (Voy Hacia el Sol)”, Dug Dugs, en *Smog*,

espiritualidad. En su segundo disco, *La Revolución de Emiliano Zapata* sólo compuso un tema que hacía alusión a “un paraíso” donde no existirían las injusticias.<sup>273</sup> Después de ese álbum, la agrupación dio el giro al género baladista, ya sin Óscar Rojas en la voz. El 39.4 se mantuvo con dificultades, y sólo grabaron un sencillo en 1975 que incluyó dos temas de tipo secular, uno instrumental y otro con Carmen Ochoa como vocalista.<sup>274</sup> Los Spiders siguieron, pero los dos álbumes siguientes no incluyeron una sola canción de temática espiritual.<sup>275</sup> En el ámbito rockero tapatío, los únicos que grabaron canciones en las que se evocaba al Señor y a Jesús, fue el grupo Hongo. Manuel Martínez, líder y compositor de Hongo, recordó en entrevista que durante los setenta fue influido por el hippismo, el yoga, la meditación, el vegetarianismo y una serie de consumos culturales como el filme *Jesucristo Superstar* —el cual presencié en el cine Diana de Guadalajara en 1973—, así como los populares libros de RIUS, específicamente *Cristo de carne y hueso* (1971). Ese conjunto de imaginarios, de prácticas y consumos, lo influyeron en su forma de concebir a Dios y a Cristo, lo cual expresó en varias canciones compuestas entre los años 1975-1980.

La primera fue “Otra Oportunidad”, compuesta en 1975 y lanzada hasta 1980 en su primero disco bajo el sello Cronos. De acuerdo con su explicación, lo que él quiso expresar en la letra era la imploración de clemencia, dirigiéndose directamente con el “Señor”: “Yo voy a ir al cielo, en busca del Señor/ Le voy a preguntar por qué nos abandonó/ En el mundo ya no hay, sentimientos ni dolor/ Ni sueños, ni ilusiones/ Ni moral, menos amor/ Le voy a pedir, que si es nuestro fin/ O si está escrito ya/ Nos de otra oportunidad”.<sup>276</sup> Posteriormente, en la canción “Señor” —un tema inédito que compuso en los setenta— expresaba la creencia en un Dios personal: “Te he buscado en iglesias/ Pero la realidad, Señor, es que estás dentro de mí/ ¡Oh, mi Señor!, ¡tú estás dentro de mí!”. Manuel Martínez enfatizó el mensaje durante la entrevista: “O sea, no en una iglesia, ni con un padre, ni con un predicador, ni con quien te eche mentiras, sino que tú estás dentro de mí, si tú crees, aquí está, y si no crees, no está”.<sup>277</sup> En fechas recientes, Manuel compuso más temas en los que ha plasmado su devoción —sin mediación de la Iglesia

---

LP, RCA-Victor, 1973; “El Hongo”, Nahuatl, en *Nahuatl*, LP, Raff, 1974; “Vida” y “Raga”, Pájaro Alberto, en *Viaje fantástico*, LP, RCA-CAMDEM, 1974.

<sup>273</sup> “Preludio a la Felicidad”, *La Revolución de Emiliano Zapata*, en *Hoy*, LP, Polydor, 1972.

<sup>274</sup> “Guadalajarabe” y “You Walk Beside Tomorrow”, en *39.4*, Sencillo, Magneto Records, 1975.

<sup>275</sup> The Spiders, *Nuevas rutas en sonido*, LP, RCA-Victor, 1973; The Spiders, *Corre corre*, LP, Discos Gas, 1980.

<sup>276</sup> Manuel Ángel Martínez Mendoza, comunicación personal con el autor, junio 5, 2021. Véase también “Otra Oportunidad”, Hongo, en *Zatanáz*, LP, Cronos, 1980.

<sup>277</sup> Manuel Ángel Martínez Mendoza, comunicación personal con el autor, junio 5, 2021

católica—por el Señor y por Jesús. Manuel es firme en su postura, y se mantiene fiel a la creencia en un Dios personal, sin necesidad de pertenecer a una iglesia. Y, precisamente, esa modalidad del creer se la forjó en la década del setenta, por influencia del rock, la contracultura *hippie* y la serie de productos puestos en circulación en la “nebulosa místico-esotérica”.<sup>278</sup>

Pero las canciones sólo fueron una parte del proceso de resignificación de Dios, Cristo y el Señor. Lo divino fue un tema de interés constante en las revistas de rock, expresado en cartas escritas por los lectores, en artículos sobre el rock y la religión escritos por periodistas ya consagrados como Carlos Baca, Carlos Henze, Daniel Meza Maldonado, etcétera. En ese lapso que va de 1968-1975, la figura de Jesucristo generó un renovado interés entre aquellos jóvenes pertenecientes a la contracultura. Tal y como escribía Daniel Meza Maldonado para *Dimensión*, en enero de 1974: “durante los últimos tres años se ha llevado a cabo un despertar espiritual en los jóvenes de México, [quienes] se han sentido atraídos por filosofías orientales como el Budismo, la Sociedad Krishna, y escuelas de yoga, [pero] también Jesucristo está comenzando a atraer a los jóvenes mexicanos”.<sup>279</sup> Mientras las agrupaciones de rock tapatías y mexicanas componían canciones en las que evocaban a Jesucristo y al Señor, producciones internacionales como “My Sweet Lord” y “Awaiting on You All” de George Harrison, y la ópera rock *Jesus Christ Superstar*, capturaron la atención de periodistas, músicos y fans, despertando una fascinación por la imagen de un Jesucristo juvenilizado, reinventado desde la óptica de la contracultura.

### 2. 2. 2. *Superstar: la reinención de Jesucristo como héroe contracultural*

En el lapso de fascinación por lo hindú, George Harrison constituyó una suerte de figura carismática a nivel global. En efecto, como señalan Davin Seay y Mary Neely en su libro *Stairway to Heaven. The Spiritual Roots of Rock ‘n’ Roll*, Harrison encarnó la figura del típico buscador espiritual de los sesenta y setenta: “afable, impresionable y sincero, él fue genuino en su búsqueda de la verdad”.<sup>280</sup> En noviembre de 1970, tras la separación definitiva de los Beatles, George Harrison lanzó el célebre álbum triple intitulado *All Things Must Pass*. Dicho álbum consagró a Harrison como el guía espiritual por excelencia de la contracultura global, gracias a temas como “My Sweet Lord” y “Awaiting on You All”. Los periodistas y los fans de la contracultura

---

<sup>278</sup> Entre sus canciones recientes véase “Jesús”, Hongo, en *Somos mexicanos*, CD, Hongo Records, 2015; “Sálvame”, Hongo, en *Enlaces rockeros*, CD, Hongo Records, 2017.

<sup>279</sup> Daniel Meza Maldonado, “La juventud en busca de la verdad”, *Dimensión*, no. 123, enero, 1974, 2.

<sup>280</sup> Davin Seay y Mary Neely, *Stairway to Heaven*, 146.

mexicana elogiaron la mística contenida en las canciones, a partir de las cuales reflexionaron acerca de la relación entre el individuo y la divinidad. En una reseña para *México Canta*, Carlos Baca calificaba a *All Things Must Pass* como “una obra de arte”, en la que las letras permitían entrever “el misticismo enorme de George, y su alivianadísima forma de expresarlo”.<sup>281</sup> Para mostrarlo de forma más clara, se dio a la tarea de “traducir parte del álbum harrisoniano”, con el fin de darle una idea a los lectores onderos acerca de “la belleza mental del Gran Maestro”. Sobre la canción “My Sweet Lord”, comentó que se trataba de una composición en la que Harrison combinaba “el ‘aleyuya’ de la mística occidental con el Hare Krishna [...] de la mística oriental, dándonos a entender que es el Señor de todanos, la esencia de todano [...] el mensaje es el de querer alivianarse totalmente conociendo al Señor y queriendo ir con Él, con su plan”.<sup>282</sup>

En otra reseña para *México Canta* sobre el álbum triple *The Concert for Bangla Desh*, grabado en vivo y lanzado en diciembre de 1971 por Apple Records, los periodistas hablaban ya de George Harrison como “la influencia de aliviane espiritual más choncha que hay entre la juventud”.<sup>283</sup> De acuerdo con su punto de vista, cada vez eran más los jóvenes que captaban el mensaje de sus álbumes, por medio de los cuales “George [invitaba] a todos a llegarle a conocerse a sí mismos y cantar Hare Krishna hasta ser libres”. Inclusive, recomendaban a los fans cantar “Hare Krishna” repetidas veces, tal y como lo hacían Harrison y su coro en “My Sweet Lord”, pues al hacerlo podía “llegarse a un punto de éxtasis supremo, a unirse con el Universo”.<sup>284</sup>

El hecho de que el álbum *The Concert for Bangla Desh* haya sido el producto del Movimiento de Ayuda de Emergencia a Refugiados de Pakistán de George Harrison y Ravi Shankar, y que lo recaudado con la venta del disco —aunado a las ganancias generadas en el concierto del Madison Square Garden— fuera destinado a los pakistaníes afectados por la guerra, hizo que los periodistas y los fans enaltecieran con demasía la persona de Harrison: “George podría ser algo así como el nuevo papa, pero nel... es sólo el chavo que nos ha ayudado a ver por dónde anda el camino, y el camino debe ser recorrido por cada quien, sin dogmas ni azotes”.<sup>285</sup> Lo interesante de todo, más allá del evidente fanatismo, es el hecho de que tanto la filosofía como las acciones desplegadas por George Harrison, propiciaron un paulatino redescubrimiento y revaloración de virtudes cristianas como la caridad, el amor al prójimo, la paz y la gracia, así como la redefinición

---

<sup>281</sup> Carlos Baca, “Revelaciones de Harrison en un álbum triple”, *México Canta*, no. 321, abril 16, 1971, 29.

<sup>282</sup> Carlos Baca, “Revelaciones de Harrison en un álbum triple”, 30.

<sup>283</sup> “Harrison, Bangla Desh, Paquistán y la revolución juvenil”, *México Canta*, no. 354, diciembre 3, 1971, s/p.

<sup>284</sup> “Harrison, Bangla Desh, Paquistán y la revolución juvenil”, s/p.

<sup>285</sup> “Harrison, Bangla Desh, Paquistán y la revolución juvenil”, s/p.

del concepto de dios, de religión y de espiritualidad, en un contexto en que el catolicismo como institución perdía credibilidad entre los jóvenes onderos.<sup>286</sup>

En un debate motivado por Carlos Baca, publicado en la sección “Cartas y Alivianes de la Chaviza” de la revista *México Canta*, los lectores expresaron sus opiniones sobre las polémicas canciones y declaraciones de John Lennon en las que plasmaba su concepto de Dios. Las cartas seleccionadas para su publicación, permiten observar un gran interés de parte de los fans por aquellas canciones que promovían un vínculo directo, personal e íntimo con lo divino. Por ejemplo, un joven de nombre Carlos Enrique Mata, quien escribía desde Ciudad Juárez, Chihuahua, emitió su opinión sobre la canción “God” de Lennon, incluida en el álbum *John Lennon/Plastic Ono Band* de 1970, señalando que Lennon no creía en Dios por la “simple y sencilla razón [de que] no lo [había] encontrado ni descubierto”. Posicionándose en contra del uso de drogas, afirmaba que “con heroína no [se encontraba] a Dios, ni con odio a los maestros”. En cambio, citaba fragmentos del tema “Awaiting On You All” de George Harrison, para expresar su convencimiento de que a Dios se le encontraba dentro de uno mismo: “Abre tu corazón y encontrarás al Señor, esperando en todos ustedes”.<sup>287</sup> Para otros fans, como José Valtierra Jiménez de Guadalajara, el tono racionalista de la canción “God” fue motivo suficiente para dejar de considerar a John Lennon como guía generacional: “Lo considerábamos guía de nuestra generación, pero en sus últimas declaraciones y discos se ve que ya no sirve para nada [en cambio] Harrison [...] nos continúa alivianando hasta el gorro con sus geniales ondas místicas”.<sup>288</sup>

En la sección “Los discos buenos, malos y regulares” del No 338 de la revista *México Canta*, uno de los colaboradores reseñó el álbum de Jerry Lee Lewis titulado *In Loving Memories* (1971), en el cual incluyó temas populares de música gospel. De acuerdo con el reseñista, Lewis había musicalizado el evangelio con una mezcla de rock y algo de blues, lo cual lo llevó a vaticinar el advenimiento de una nueva tendencia musical: “El Rock de Jesús —afirmaba— es lo que se supone que se pondrá de moda hasta con George Harrison y todo el enjambre de súper-estrellas que han estado propagando la idea”.<sup>289</sup>

Sin embargo, el álbum que desató la “Jesusmanía” dentro del ámbito rockero global fue la ópera rock *Jesus Christ Superstar* (1970), una obra con letras de Tim Rice y música de Andrew

---

<sup>286</sup> En la misma reseña sobre el álbum *The Concert for Bangla Desh*, el periodista anónimo señalaba que “ya ningún chavo creyó cuando el jefe de una gran religión ruca envió ayuda a los refugiados, apenas el valor de una de sus joyas”, probablemente refiriéndose al papa Paulo VI. Véase “Harrison, Bangla Desh, Paquistán y la revolución juvenil”, s/p.

<sup>287</sup> “John Lennon bajo el lente de su público”. *México Canta*, no. 338, agosto 13, 1971, 31.

<sup>288</sup> “John Lennon bajo el lente de su público”, 31.

<sup>289</sup> “Los discos buenos, malos y regulares”, *México Canta*, no. 338, agosto 13, 1971, 10.

Lloyd Weber, en la que Ian Gillan —el célebre vocalista de Deep Purple— le daba voz al personaje de Jesucristo. En una reseña crítica, Ernesto Solano comentaba que la ópera rock había sido creada en el contexto de “una nueva tendencia [de] canciones relativas a Cristo”, tales como “Oh Happy Day” de Edwin Hawkins, “Jesus Is Just Allright” de los Byrds, y el propio álbum de Jerry Lee Lewis. Sobre la recepción de *Jesus Christ Superstar*, señaló con asombro que “el impacto fue increíble”, pues nadie en ese momento esperaba “que la religión y la música de rock fueran compatibles, y nadie se atrevió a dudar que la confrontación sería de importancia”.<sup>290</sup>

Ciertamente, durante la década de los setenta, Jesucristo constituyó el tema central de múltiples canciones populares, no sólo del género rock, sino también de la balada moderna y el bolero. Entre las más sonadas en Iberoamérica estuvieron “La Saeta” de Joan Manuel Serrat, incluida en el álbum intitulado *Dedicado a Antonio Machado, poeta* (Capitol, 1969), “Jesucristo (Jesús Cristo)”, de Roberto Carlos, en el disco *Roberto Carlos canta en español* (CBS, 1973), “Pobre Cristo”, un bolero de Roberto Cantoral lanzado por Orfeón en 1971, y “Se Busca”, una interpretación de José Luis Rodríguez “El Puma” al tema original de Fernando Touzent, la cual figuró en el *Long Play* titulado *Atrévete* (CBS, 1980). No obstante, la noción de Jesús transmitida por la contracultura por medio de las canciones de rock, se inscribían dentro de la lógica de la incansable búsqueda espiritual de la juventud ondera, influida poderosamente por el hippismo y las filosofías orientales.

De acuerdo con Ernesto Solano, *Jesus Christ Superstar* había consolidado “una moda de rock de Jesús”, que desplazaba paulatinamente la fascinación por lo hindú. La cuestión era si pasaría lo mismo con “la nueva ola de rock en Cristo”, o si en realidad constituiría una puerta para el redescubrimiento del cristianismo por parte de los jóvenes: “Algunos que ya estaban preparados para escucharlo, [...] posiblemente descubran, gracias a la moda, que en realidad sienten interés por la cristiandad, y posiblemente se den cuenta también, de que sin estar conscientes del hecho hasta entonces, son en realidad creyentes”.<sup>291</sup> Y aseguraba que la mayoría le daría “a Cristo una oportunidad que durará algún tiempo”, pero lo que sí tendría permanencia sería “la búsqueda”, pues “el rock y la hermaniza no [habían] encontrado sus respuestas”: “Nuestras respuestas no llegarán al nivel de las masas [...] tendrán que llegar, si es que algún día llegan, mediante la búsqueda que haga el individuo de criterio amplio, ensayando ideas nuevas y

---

<sup>290</sup> Ernesto Solano, “El rock: música entera con raíces religiosas”, *México Canta*, no. 357, enero 28, 1972, s/p.

<sup>291</sup> Ernesto Solano, “El rock: música entera con raíces religiosas”, s/p.

antiguas. Eso es lo que nos quería decir George Harrison con su canción ‘My Sweet Lord’: ‘Yo realmente quiero encontrarte, ¡pero se necesita tanto tiempo!’<sup>292</sup>

Esa ambigüedad del sentido, se debía a que *Jesus Christ Superstar* “no era un disco de música religiosa en absoluto”, pues según su interpretación, los autores simplemente se habían dado a la tarea de seleccionar a “la figura literaria más importante en la historia de la Humanidad”, pero con una actitud “completamente imparcial hacia Él”.<sup>293</sup> En este sentido, la verdad o la ficción del personaje de Jesucristo quedaban abiertas al criterio del público, puesto que no se hacían explícitas “por la música misma, como sería el caso de los himnos o las misas con rock”.<sup>294</sup> Desde luego, para los críticos de rock resultaba un tanto difícil interpretar la postura de Rice y Lloyd Weber con respecto a Cristo, puesto que las letras se apegaban bastante a los Evangelios del Nuevo Testamento, pero no parecían buscar la evangelización de la juventud.

No obstante, eso no representó un impedimento para que los periodistas realizaran esfuerzos por entender el significado de Jesucristo en la obra. De hecho, fue a partir de *Jesus Christ Superstar* que la juventud ondera mexicana comenzó a simbolizar a Cristo como un héroe contracultural humanizado, juvenilizado, rebelde, pacifista y anti-stablishment. En el número 338 de la revista *México Canta*, los periodistas del rock publicaron traducciones de las canciones contenidas en el lado tres del álbum, es decir, las alusivas al arresto, la condena y la traición sufridos por Jesucristo. En esas traducciones, se tomaron la libertad de emplear lenguaje ondero, dando mayor realce a la imagen juvenilizada y contracultural de Cristo. En tipografías grandes que acompañaban a las letras traducidas, enfatizaban que se trataba de una obra en la que “Las dudas de Jesús [se expresaban] en onda pop”.<sup>295</sup> En la traducción de la canción “El Arresto”, Pedro, los Apóstoles y Jesucristo se expresan en lenguaje ondero:

- Pedro: ¿Cuál es el cotorreo? Dime cuál es la onda.
- Pedro y los Apóstoles: Aguanta Señor, vamos a pelear por ti.
- Jesús: ¡Quita tu espada! ¿No sabes que todo ha terminado? Fue padre, pero ahora se ha ido. ¿Por qué están tan obsesionados con pelear? ¡Clávense a pescar de ahora en adelante!

Durante el periodo 1970-1974, algunos grupos de rock tapatío —pertenecientes al movimiento de rock nacional conocido como La Onda Chicana—, compusieron canciones en las que figuró el personaje de Jesucristo. Dentro de la lógica contracultural, la música rock con mensaje en las canciones —las *ondas* y las *netas* cargadas de *aliviane*— debía fungir como

---

<sup>292</sup> Ernesto Solano, “El rock: música entera con raíces religiosas”, s/p.

<sup>293</sup> Ernesto Solano, “El rock: música entera con raíces religiosas”, s/p.

<sup>294</sup> Ernesto Solano, “El rock: música entera con raíces religiosas”, s/p.

<sup>295</sup> “Jesucristo Superestrella”, *México Canta*, no. 338, agosto 13, 1971, 32-33.

mediadora en la vinculación de los jóvenes con lo divino-trascendental y, a su vez, promover los ideales de amor, paz, fe, fraternidad, etcétera, con el fin de producir una serie de transformaciones individuales y colectivas que desterraran aquellos aspectos de la maldad humana. En este sentido, no resulta difícil comprender por qué razón Jesucristo fue reinventado como verdadero héroe contracultural, en cuya figura juvenilizada exaltaron sus cualidades humanas de rebeldía y pacifismo.

En el ámbito del rock mexicano, la agrupación La Fresa Ácida grabó versiones al español de “My Sweet Lord”, de George Harrison y “Jesús Cristo”, de Roberto Carlos, con bastante apego a las letras en su idioma nativo (RCA, 1971).

La creencia en un Dios y un Cristo personales e íntimos, estaba estrechamente ligada a la forma de protesta característica de la contracultura hippie, la cual ponía en primer plano la transformación psíquica-espiritual, con el fin de desterrar todas aquellas manifestaciones de la maldad y el envenenamiento humano. Las cartas de jóvenes onderos publicadas en las revistas fueron claras e insistentes al respecto, como aquella escrita por José Luis Gómez e Isidro Escamilla, por medio de la cual lanzaban un “patín místico” desde el Distrito Federal, en el que Dios era concebido como liberador del Mal: “Desterremos a Satanás de este mundo [...] aún como pocos los que conocemos a El Maestro, pero debemos ser muchos, debemos ser todos, hagamos buenas obras, limpiemos el mundo del mal en el nombre de Él”.<sup>296</sup>

O bien, aquella escrita por Domitilio Bañuelos desde Guadalajara, en la que apelaba a una conexión con lo divino sin la mediación de drogas: “Hermanos: dentro de nuestra mente hay sabiduría [...] amor; en nosotros está la paz [y] la felicidad. ¿Por qué recurrir a drogas para alivianar el espíritu? Con la meditación fortalecemos nuestros valores espirituales. Con el amor cultivamos la felicidad. ¡Amemos al prójimo, tal como lo dijo Jesucristo!”.<sup>297</sup> Pero no sólo se presentaba a Jesucristo como aliado en la lucha contra el mal por medio de cartas, reportajes y canciones, sino también en imágenes, en dibujos elaborados por los lectores y publicados en las revistas. Por ejemplo, en el número 354 de *México Canta*, correspondiente al 3 de diciembre de 1971, se publicaron varios dibujos en los que se representaba a Cristo desde la óptica contracultural. En uno de ellos, se le representó como un auténtico hippie, recostado, desnudo, haciendo la señal de amor y paz con su diestra. Es reconocible debido a los estigmas en manos y pies, aunque no esté situado en la cruz, ni con expresión de sufrimiento, sino todo lo contrario.

---

<sup>296</sup> “La doctrina cristiana y los jóvenes”. *México Canta*, no. 354, diciembre 3, 1971, 14-15.

<sup>297</sup> “Páginas de la chaviza ondera”, *México Canta*, no. 345, octubre 1, 1971, s/p.

Incluso su corona, en vez de espinas luce una suerte de arreglo floral. En otro dibujo, Jesús aparece crucificado, junto con las leyendas “Music Joy to the World”, “Jesus Christ”, y “Peace on the Earth” (ver ilustración 6).

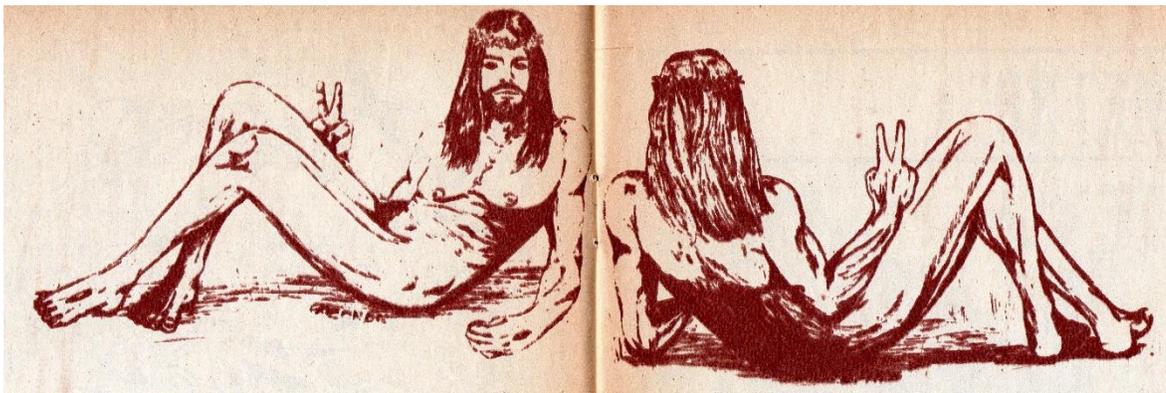


Ilustración 6. Jesucristo hippie. Fuente: *México Canta*, núm. 354, 3 de diciembre de 1971, s/p.

En Guadalajara, las imágenes del Cristo hippie circularon en el ambiente de las tocaditas de rock, como ornamentaciones de las escenografías psicodélicas. Por ejemplo, Los Heidelbergers colocaban imágenes de Jesús en los escenarios, junto a letreros con las consignas hippies de amor y paz (ver ilustración 7). Para Víctor González Canizales, bajista de dicha agrupación, Jesucristo representaba la rebeldía pacifista, y por ello fue un símbolo importante del rock y del movimiento hippie: “Nosotros andábamos vestidos de *hippies*, con collares, guaraches, flores, símbolos de amor y paz, como Cristo. Yo usaba un collar con una cruz, porque pregonábamos la paz. Poníamos letreros: “Hagamos el amor y no la guerra”, “Amor y paz”, como John Lennon. Traíamos un carro pintado completamente con flores y emblemas de amor y paz. Mi bajo lo tenía pintado fluorescente, ponía una luz negra en el escenario y se veía bien padre”.<sup>298</sup> Es importante señalar que este tipo de manifestaciones juveniles no fueron parte de los movimientos de Pastoral Juvenil, sino más bien del movimiento contracultural global de los setenta, aunque tampoco constituyeron una ruptura con respecto al catolicismo. El mismo Víctor González me comentó en entrevista que él y su grupo no pertenecieron a ninguna organización de Iglesia, pero cuando tenía catorce años formó parte del coro de la Virgen de Zapopan.

<sup>298</sup> Víctor M. González Canizales, comunicación personal con el autor, julio 24, 2015.

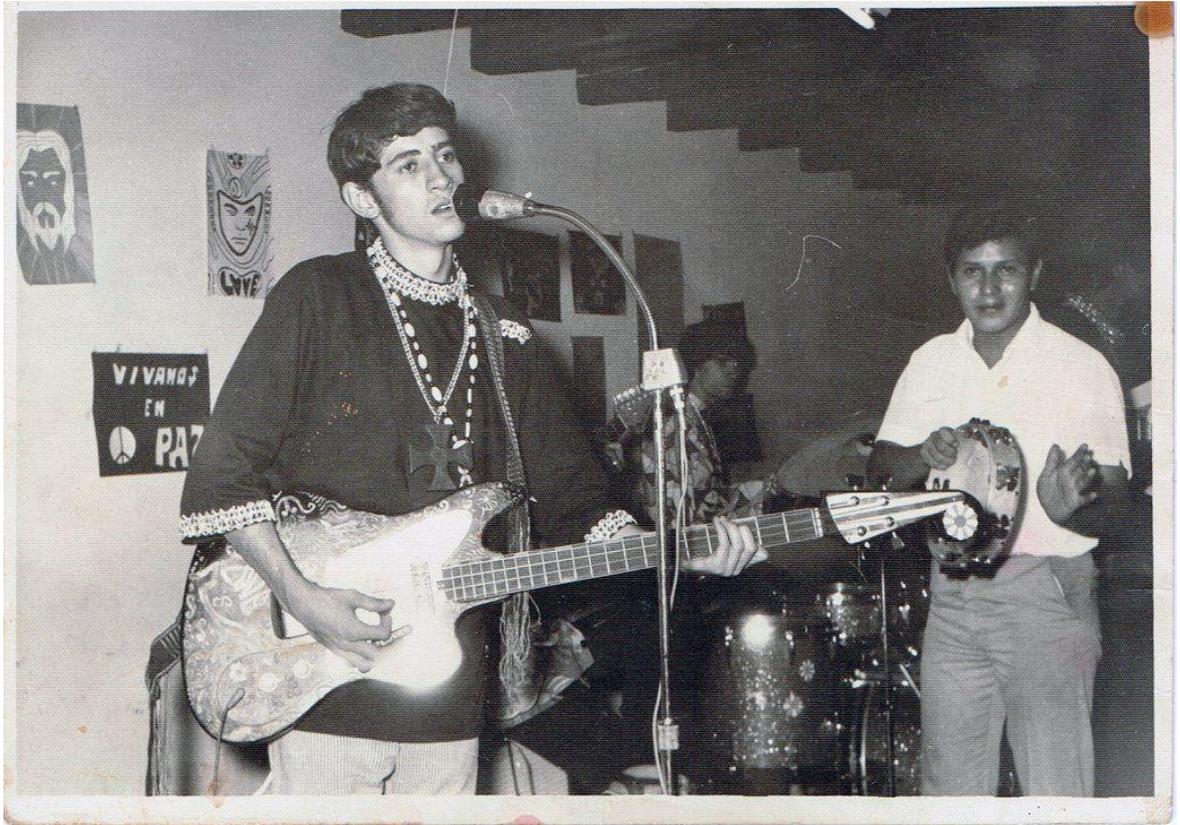


Ilustración 7. Imagen de Jesús en una tocada de los Heidelbergs. Fuente: archivo personal de Víctor M. González Canizales.

La imagen de Jesucristo como héroe contracultural fue reforzada en el año de 1973, tras el lanzamiento de la versión fílmica de *Jesus Christ Superstar*, dirigida por Norman Jewison. La premiere de *Jesucristo Superstar* en la ciudad de Guadalajara, se llevó a cabo el miércoles 19 de diciembre de 1973, en el cine Diana. La cartelera publicitaria del diario *El Informador*, señalaba que se trataba de una película apta “para todo público”, y reproducía las palabras del crítico Ed DeCosmo: “No importa cuál sea su gusto musical o inclinaciones religiosas, *Jesucristo Superstar* como la creó y visualizó Jewison, es un super-superfilme (sic)”.<sup>299</sup> Para fines de enero, tras su “¡6ª arrolladora semana!” la película fue promovida como un “¡vibrante espectáculo de belleza sorprendente, vigoroso y evocativo!”, tanto para niños como para adultos, con tres funciones diarias desde las 4 de la tarde. La imagen de la cartelera mostraba a Jesucristo (Ted Neeley) sonriente, con los brazos abiertos, cargado gloriosamente por una multitud de fieles seguidores.<sup>300</sup>

<sup>299</sup> “Jesucristo Superstar”, *El Informador*, diciembre 19, 1973, 4-B.

<sup>300</sup> “Jesucristo Superstar”, *El Informador*, enero 26, 1974, 4-B.

Entre la juventud contracultural, el filme logró una gran identificación; de acuerdo con el periodista Carlos Henze, quien escribió una reseña de la película para la revista *Dimensión, Jesucristo Superestrella* mostraba “un Jesús nuevo y diferente, tal y como lo ven los jóvenes de ‘la nueva generación’, de ‘la generación Eléctrica’, de la ‘Generación de Acuario’, un Jesús más humano, menos divino, y misterioso, lleno de temores y de una gran fe en la humanidad, que de vez en vez decae al ver los actos degradantes de quienes lo rodean y que lo impulsan a luchar con renovada fe”.<sup>301</sup> Se trataba, según su apreciación, de un filme que actualizaba “la vida de Jesús”, y hacía “comprender que seguimos vendiendo y crucificando a Jesucristo”; en efecto, la escena de la crucifixión adquirió mayor relevancia en tanto que “punto culminante” de su vida, representada en la pantalla grande de forma “sencilla [pero] significativa”.<sup>302</sup> La imagen del Jesucristo crucificado, retomada de la escena del filme, se volvió icónica dentro de la cultura rockera al ser reproducida en las portadas de discos y casetes que circularon durante los setenta y ochenta, con el título de *Jesus Christ Superstar. The Original Motion Picture Sound Track Album* (MCA Records, 1973 y 1980).<sup>303</sup>

## Conclusiones

El viraje de la cultura rockera tapatía hacia la contracultura, trajo consigo una serie de búsquedas espirituales animadas por la fascinación hacia las religiones orientales. El orientalismo místico-pop, promovido a partir de 1968 por medio de canciones de los Beatles y George Harrison, y de múltiples artículos publicados en revistas contraculturales como *Pop, México Canta* y *Dimensión*, constituyó una forma de religiosidad-espiritualidad juvenilizada de carácter autonómica. Si en la década anterior la cultura rocanrolera había relativizado y flexibilizado la moral sexual, durante los años setenta la contracultura motivó a sus jóvenes adeptos a explorar alternativas espirituales y a elaborar sus propios sistemas de creencias. Pero el sesgo autonómico producido dentro del campo rockero tapatío, no significó una ruptura con respecto del catolicismo hegemónico. La

---

<sup>301</sup> Carlos Henze, “Jesucristo Superestrella del siglo XX”, *Dimensión*, no. 123, 1974, s/p.

<sup>302</sup> Carlos Henze, “Jesucristo Superestrella”, s/p.

<sup>303</sup> En 1975, se presentó una adaptación al español con traducciones de Julissa de Llano —quien interpretaba el papel de Magdalena— y Marcos Lizama —tecladista y director musical. La disquera Orfeón lanzó el disco doble de larga duración en 1975, bajo el título de *Jesucristo Superestrella*, luego de grabarlo en vivo durante la puesta en escena en el Teatro de la Capilla, en Coyoacán, y en San Jerónimo (Jesucristo Superestrella, 1975). Las letras estaban bastante apegadas a las originales en inglés, aunque en ningún momento usaron lenguaje ondero, como lo habían hecho los periodistas de *México Canta* en las traducciones publicadas en el número 338 de 1971. Sin embargo, en la contraportada del disco, una imagen psicodélica representaba a Jesucristo como un auténtico hippie, joven, barbado, luciendo una enorme cabellera y haciendo con la diestra la señal de la cruz.

autonomía espiritual de la contracultura rockera tapatía, se caracterizó no por un rechazo hacia la Iglesia católica, sino más bien por la reactualización de su sistema de símbolos y creencias por medio de eclecticismos con elementos de las religiones orientales.

La inmersión histórico-etnográfica por medio de entrevistas, me permitió observar esos complejos procesos de elaboración de eclecticismos religioso-espirituales, expresados tanto en canciones como en imágenes y narrativas orales. Este ímpetu espiritual desdice las afirmaciones realizadas por los jerarcas católicos en múltiples informes sobre la situación de la juventud, sobre el supuesto “indiferentismo” religioso, e incluso del avance del ateísmo. Los informes plasmados en documentos como Medellín de la II CELAM y en infinidad de proyectos de pastoral juvenil, no lograron captar lo que en realidad estaba ocurriendo entre sectores de la juventud referente a los cambios religiosos. Dentro del ámbito contracultural, donde *a priori* se esperaba encontrar una actitud radical contra el catolicismo y las religiones en general, lo que se produjo fue una suerte de “despertar espiritual”. Los casos analizados permiten observar que el rock no promovió indiferencia o rechazo hacia el catolicismo, sino más bien un renovado interés por sus símbolos —especialmente Jesucristo—, aunque bajo una nueva óptica holística influida por el hippismo y las religiones provenientes del Oriente.

La espiritualidad rockera contracultural fue autonómica, pero no en el sentido de ruptura radical con respecto del catolicismo hegemónico. Es preciso matizar, de acuerdo con los datos empíricos, el hecho de que la autonomía hizo posible un margen de acción para los jóvenes, el cual aprovecharon para elaborar eclecticismos de acuerdo a sus necesidades. Sin embargo, ese margen de acción no implicó la salida de la pertenencia católica, ni en términos de ateísmo ni en términos de conversión a otras religiones. Los rockeros entrevistados reflexionaron acerca de su trayectoria creyente, sobre cómo el contacto con la contracultura los llevó a modificar su sistema de creencias, no en detrimento de su catolicidad sino en su eclecticismo con formas de espiritualidad orientales. La tendencia en los casos fue la individuación de la creencia, elaborada libremente por medio de múltiples recursos, entre los cuales la música rock desempeñó un papel central. En esos procesos individuales de “religiosidad a la carta” —en el sentido de Champion—, los rockeros produjeron un catolicismo transversalizado por símbolos, creencias y prácticas que se reapropiaron del complejo contracultural alternativo. Los eclecticismos fueron elaborados no desde los márgenes del catolicismo, aunque hubo tendencia a alejarse de su forma institucional, sino desde la propia pertenencia católica.

### Capítulo 3. Misas de juventud. Hibridación y conflicto en torno a la liturgia católica posconciliar.

Foméntese con empeño el canto religioso popular, de modo que en los ejercicios piadosos y sagrados y en las mismas acciones litúrgicas, de acuerdo con las normas y prescripciones de las rúbricas, resuenen las voces de los fieles.

*Sacrosanctum Concilium*, 1964.

Es para vosotros los jóvenes, sobre todo para vosotros, porque la Iglesia acaba de alumbrar en su Concilio una luz, luz que alumbrará el porvenir [...] Miradla y veréis en ella el rostro de Cristo, el héroe verdadero, humilde y sabio, el Profeta de la verdad y del amor, el compañero y amigo de los jóvenes.

*Mensaje del Concilio Vaticano II a los jóvenes*, 1965.

El avance de la cultura juvenil impulsora de nuevas formas de expresión durante la década del sesenta, produjo efectos de modernización importantes en la Iglesia católica. La brecha generacional producida por diversos movimientos juveniles de sesgo autonómico, despertó en la jerarquía católica una preocupación por el “indiferentismo religioso” de los jóvenes<sup>304</sup> y, a su vez, motivó un cambio de actitud hacia las expresiones de la juventud moderna. Durante el periodo 1950-1968, el catolicismo preconiliar de carácter integral-intransigente desplegó estrategias enfocadas a la moralización de la cultura de masas, y a la circunscripción del ocio juvenil dentro de los límites de la moral familiar-matrimonial-sexual (ver capítulo 1). Pero a partir de las reformas emanadas del Concilio Vaticano II (1962-1965), la vertiente progresista del catolicismo comenzó a desplegar estrategias para renovar la liturgia, el sacerdocio y la pastoral, en función de la reconversión de los jóvenes.

El cambio de actitud por parte de la jerarquía católica hacia las expresiones juveniles modernas, dinamizó las fronteras que tradicionalmente dividían lo sagrado y lo profano en el campo católico. La lógica progresista acorde con el *aggiornamento* en función de los jóvenes —de

---

<sup>304</sup> Sobre el sesgo autonómico promovido por el rock y la contracultura en términos de espiritualidad, véase el capítulo 2. Y sobre el “indiferentismo religioso” véase Documento Medellín, *II Conferencia General del Episcopado Latinoamericano*, CELAM, 1968, 1-20, [https://www.celam.org/documentos/Documento\\_Conclusivo\\_Medellin.pdf](https://www.celam.org/documentos/Documento_Conclusivo_Medellin.pdf)

sus necesidades, intereses y formas de expresión—, hizo posible la puesta en práctica de procesos de hibridación, por medio de los cuales los sacerdotes incorporaron elementos del rock y la cultura juvenil a la vida eclesial.<sup>305</sup> Mi objetivo en el presente capítulo consiste en analizar dichos procesos de hibridación, poniendo especial énfasis en las reformas litúrgicas llevadas a cabo por sacerdotes progresistas en la diócesis de Guadalajara. La liturgia posterior al Concilio Vaticano II, constituyó un entremedio importante —un ritual híbrido— desde el cual los sacerdotes progresistas pusieron en diálogo lo sagrado y lo profano. Las “misas de juventud”, inspiradas en la *Messa Beat* o *Messa dei Giovani* de Marcello Giombini, fueron innovaciones católicas que permitieron la introducción a la liturgia de instrumentos profanos como la batería, las guitarras, los bajos y los órganos eléctricos, característicos de la cultura rock. El análisis de la liturgia posconciliar, permite también entender las reacciones de los tradicionalistas católicos frente a las hibridaciones progresistas, específicamente el contacto con elementos del rock y el hippismo, considerados como instrumentos al servicio de una supuesta conspiración en contra de la Iglesia católica orquestada por comunistas, judíos y protestantes.

### 3. 1. Los progresistas católicos, la música popular y los jóvenes

Los efectos profundos producidos por el avance de la cultura juvenil en el mundo católico, pueden observarse en las resoluciones de la constitución *Sacrosanctum Concilium* sobre la sagrada liturgia, promulgada el 4 de diciembre de 1963 y puesta en vigor el 16 de febrero de 1964.<sup>306</sup> Por medio de las reformas posconciliares, la Iglesia buscó adaptar la doctrina, la liturgia y el Evangelio a las necesidades, capacidades y exigencias de un nuevo público, una gran masa de creyentes inmersa en la lógica de la mediatización. En el proceso de adaptación del catolicismo a la cultura de masas, las variables de la música popular y los jóvenes fueron especialmente determinantes.

---

<sup>305</sup> Siguiendo a Paulo Barrera, analizo aquí la música popular —específicamente el estilo y la instrumentación de rock suave— como un “elemento de relajamiento de fronteras y causante de inestabilidad” dentro del campo católico. Similar a los procesos de renovación litúrgica en el campo evangélico, la introducción de elementos de música popular por parte de jerarcas católicos, implicó la liberación del cuerpo y el desplazamiento del canto gregoriano a segundo plano. Pero a diferencia del campo evangélico, las innovaciones litúrgicas en la Iglesia católica fueron promovidas por jerarcas —después, hacia inicios de los noventa, los laicos adquirirán mayor protagonismo, como muestro en el capítulo 6. Específicamente, los sacerdotes progresistas convirtieron la liturgia en un ritual híbrido y modernizado, al sincretizar los cantos sacros de la misa tridentina con ritmos modernos y juveniles, cantados ya no en latín sino en español, e interpretados con instrumentación propia de la cultura popular rockera —batería, guitarra, bajo y órgano eléctrico. Véase Paulo Barrera Rivera, “Hibridación y aflojamiento de fronteras en el campo evangélico latinoamericano”, *Evangélicos y pentecostales del siglo XXI en América Latina: ensayos de sociología* (Editora UFJF, 2023), 52-60.

<sup>306</sup> Cfr. *Sacrosanctum Concilium*, en *Concilio Vaticano II*, 185-244; Luigi Garbini, *Breve historia*, 381-422.

La constitución *Sacrosanctum Concilium* legitimó desde la Santa Sede el uso litúrgico de la música popular y, aunque no se especificaba cuáles estilos populares eran legítimos, sí dejaba en claro que la música sacra debía permanecer en la cima de la jerarquía musical católica. El canto gregoriano fue reafirmado como “el propio de la liturgia romana” y, por lo tanto, había “que darle el primer lugar en las acciones litúrgicas”. La música sacra, particularmente la polifonía, “de ninguna manera [debían] excluirse en la celebración de los oficios divinos”.<sup>307</sup> Y al mismo tiempo, exhortaba a fomentar “con empeño el canto religioso popular, de modo que en los ejercicios piadosos y sagrados y en las mismas acciones litúrgicas, de acuerdo con las normas y prescripciones de las rúbricas, resuenen las voces de los fieles”.<sup>308</sup>

Las reformas promovidas por la *Sacrosanctum Concilium* significaron un cambio de actitud radical frente a lo popular, lo cual produjo transformaciones estéticas-performativas en el lenguaje y la forma litúrgica. Históricamente, la Iglesia católica había construido la sacralidad litúrgica-musical a partir del principio dicotómico que opone lo sagrado frente a lo profano.<sup>309</sup> Desde la Edad Media, la música religiosa —el canto gregoriano católico—, fue creado para exaltar lo espiritual frente a lo mundano, el alma sobre el cuerpo que representaba la carnalidad y lo pecaminoso. La música sacra ha constituido la respuesta teológica contra otros tipos de música aristocrática, y el inmenso universo de la música popular. Ésta ha sido para la cultura católica una “amenaza de innovación” constante a lo largo de su historia, pues emerge bajo diferentes estilos como un peligro “para la filosofía de la iglesia”.<sup>310</sup> La *Sacrosanctum Concilium* representa un punto de quiebre histórico, pues por primera vez la jerarquía católica permitió la entrada de la música popular al círculo de lo sagrado, así como una serie de instrumentos musicales más allá del órgano y las voces, y cantos en lengua vernácula —ya no sólo en latín— acompañados por bases rítmicas.

---

<sup>307</sup> *Sacrosanctum Concilium*, 236.

<sup>308</sup> *Sacrosanctum Concilium*, 200-201.

<sup>309</sup> Es el principio que Émile Durkheim observó en su estudio sociológico sobre el fenómeno religioso. Para Durkheim, lo que define al hecho religioso y lo distingue de otros hechos sociales, son las creencias y los ritos. El rito se define por la creencia, en el entendido de que las creencias “suponen una clasificación de las cosas, reales o ideales, en dos géneros opuestos, designados por dos términos distintos, expresados bastante bien por las palabras profano y sagrado”. Y prosigue: “La división del mundo en dos ámbitos que comprenden, uno, todo lo sagrado, y el otro, todo lo profano, tal es el rasgo distintivo del pensamiento religioso; las creencias, los mitos, los dogmas, las leyendas son o bien representaciones o bien sistemas de representaciones que expresan la naturaleza de las cosas sagradas, las virtudes y poderes que se les atribuye, su historia, sus relaciones entre sí y con las cosas profanas”. Véase Émile Durkheim, *Las formas elementales de la vida religiosa. El sistema totémico en Australia (y otros escritos sobre religión y conocimiento)* (FCE/UAM/UIA, 2012), 90.

<sup>310</sup> Elie Siegmeister, *Música y sociedad* (Siglo XXI, 1999), 35-43.

En Roma, las reformas posconciliares en materia litúrgica fueron puestas en práctica inmediatamente. El 27 de abril de 1966 se celebró la primera “Misa Beat”, auspiciada por la Sagrada Congregación del Culto Divino y Disciplina de los Sacramentos, de la Curia Romana, y se celebró en el templo del Oratorio de San Felipe Neri, lugar en que nació el género musical sacro del oratorio.<sup>311</sup> La liturgia fue musicalizada por el conjunto italiano I Barritas, quienes interpretaron la *Messa dei Giovanni (Messa Beat)* de Marcello Giombini, con instrumentos eléctricos y batería.<sup>312</sup> La *Messa Beat* de Giombini musicalizó los textos litúrgicos tradicionales al estilo *beat* —una estética rock-pop muy similar a los Beatles—, cantados no en latín sino en italiano. La *Messa dei Giovanni* estaba compuesta por “Introito (Penso Pensieri Di Pace)”, “Gloria (Gloria Al Signore)”, “Graduale (Con Voci Di Gioia)”, “Credo (Lo Credo)”, “Offertorio (A Te Offro O Mio Dio)”, “Sanctus (Santo)”, “Pater Noster (Tu Che Sei Nei Cieli)”, “Agnus Dei (Agnello Di Dio)”, “Communio (Rendete Grazie A Dio)” y “Non Uccidere”.<sup>313</sup> Los temas imprimieron un carácter alegre, festivo y juvenil que contrastó con la solemnidad de la liturgia tridentina y, además, aunado a la estética musical juvenilizada, la indumentaria de fieles y sacerdotes también se transformó. De acuerdo con el sacerdote claretiano Enrique Marroquín, quien narra el evento como testigo presencial en sus memorias, la misa beat entusiasmó “a una numerosa muchedumbre compuesta por chicas en minifalda (entonces comenzaba la moda) y curas que no llevaban ya la sotana, sino que estaban estrenando su traje azul o gris con ‘clergeman’”.<sup>314</sup>

La celebración de la *Messa Beat* significó la apropiación de música e instrumentación ajenos al círculo de lo sagrado, y el rol preponderante de los jóvenes en la sagrada liturgia. Fue un hecho coyuntural que inauguró la actitud de una serie de búsquedas eclesiales de “una cantabilidad que pudiera interpretar sobre todo rítmicamente esa ola generacional, aunque perdiendo la primitiva carga revolucionaria [del rock]”. En las décadas subsecuentes, “parte del mundo eclesiástico creyó poderse apropiar de géneros musicales [...] con intención de transformar para su uso y consumo un mundo en vías de expansión”, aunque ciertamente la Iglesia católica “prefirió el pop al rock” como instrumento para reduplicar y transformar “el mensaje evangélico”.<sup>315</sup> Sin embargo, la celebración de la *Messa Beat* no produjo un efecto inmediato entre el clero tapatío. Las reformas posconciliares en materia de liturgia, fueron

---

<sup>311</sup> Cfr. Enrique Marroquín, *Historia y profecía. Memoria de 50 años de Ministerio* (Edición Personal, 2014), 61-62; Luigi Garbini, *Breve historia*, 41.

<sup>312</sup> Cfr. Enrique Marroquín, *Historia*, 62; Luigi Garbini, *Breve historia*, p. 41.

<sup>313</sup> I Barritas, *La Messa dei Giovanni*, Bluebell Records, vinilo, 1966.

<sup>314</sup> Enrique Marroquín, *Historia*, 62.

<sup>315</sup> Luigi Garbini, *Breve historia*, 411-413.

aplicadas hacia el año de 1967, tras la celebración de una misa con música de mariachi en la Catedral durante la Semana Santa.<sup>316</sup> Previo a ese año, la mayor parte de los sacerdotes vivían en la Iglesia preconciliar y, aunque hubo excepciones, cualquier intento por flexibilizar las fronteras de lo sacro y lo profano fueron obstaculizadas.

### 3. 1. 1. *La transición hacia el posconcilio: fronteras en tensión*

En el marco de las campañas moralizadoras, jerarcas y laicos católicos buscaron refrenar el avance de aquellos aspectos secularizantes promovidos por la cultura de masas. No obstante, toleraron los nuevos estilos musicales como signo de la juventud moderna, aunque dentro de los límites del esparcimiento familiar y con sentido cristiano. A lo largo de los años sesenta, la mayoría de los jóvenes rocanroleros participaron en eventos organizados por la Iglesia, en kermeses de colegios católicos y parroquias, con fines caritativos (ver capítulo 1). Pero en el fondo, las relaciones Iglesia-juventud habían sido profundamente trastocadas por el conflicto generacional, animado en gran medida por la rigidez de las instituciones del mundo adulto y por la relativa autonomía que ofrecían las escuelas, los movimientos estudiantiles y la cultura de masas focalizada en el ocio juvenil. Desde inicios de los sesenta, por lo menos, comenzó a ser evidente la necesidad de sacerdocios y apostolados enfocados al trabajo directo con los jóvenes, con miras a erradicar problemáticas derivadas del mal uso del tiempo libre, como la ociosidad, el alcoholismo, el despilfarro, la promiscuidad, la drogadicción y la prostitución.

Previo a la puesta en práctica de las reformas posconciliares, el equilibrio entre la familia y el esparcimiento se llevó a cabo dentro del marco de un catolicismo tradicional, en el que las fronteras entre lo sagrado y lo profano estaban bien definidas. En efecto, antes del *aggiornamento*, las manifestaciones juveniles modernas —rocanrol, baile, moda— fueron permitidas en el espacio de kermeses en colegios católicos y parroquias, pero nunca dentro de los templos, ni como parte de la liturgia. No obstante, hubo contadas excepciones desde inicios de los años sesenta, como fue el caso del padre José Humberto Mejía Ruvalcaba, que fungió como vicario cooperador en la parroquia de Nuestra Señora de la Luz desde enero de 1962, bajo la jurisdicción del cura Juan Correa.<sup>317</sup> De acuerdo con documentación parroquial, Mejía ofició siete misas en

---

<sup>316</sup> Véase “Guitarras en la Catedral”, *Juventud*, no. 341, abril 1, 1967, 3.

<sup>317</sup> En correspondencia del cura Juan Correa con el cardenal José Garibi Rivera, fechadas entre el 10 y el 15 de enero de 1962, se acordó un subsidio mensual de cien pesos concedido al Sr. Pbro. D. Humberto Mejía, “para ayuda de la renta de su casa-habitación”. Véase los respectivos documentos en AHAG, Gobierno, Parroquias, Nuestra Señora de la Luz, Exp. Parroquias/La Luz/1960-1965.

el mes de enero y seis en el mes de febrero de ese año —aparecen nombres de otros sacerdotes que oficiaron misas allí, como Jesús Sandoval, Ángel Guzmán, Francisco Hernández, Isidro López, Miguel Becerra y el cura Juan Correa.<sup>318</sup> Sin embargo, en los primeros días de febrero — a un mes de su llegada a la parroquia—, Mejía tuvo diferencias con el cura. En documento dirigido al “Eminentísimo Señor cardenal”, Correa se quejaba del “P. Humberto Mejía [porque desarrollaba] otras muchas actividades fuera de la parroquia, abandonando las que le corresponden como vicario cooperador”.<sup>319</sup>

El documento no especifica detalles sobre dichas actividades extra-parroquiales, pero Efrén Ángel de León —quien vivía allí y formaba parte del conjunto rocanrolero Los Blue Boys— da cuenta pormenorizada de un incidente. En su libro sobre la colonia González Gallo —donde se ubica la parroquia de Nuestra Señora de la Luz—, Ángel de León dedica algunas páginas a las actividades realizadas por el padre Humberto Mejía Ruvalcaba, descrito como “un sacerdote joven, agradable en su plática y en su trato, ameno en sus homilías, hombre carismático y de buena presencia física”. De acuerdo con Ángel de León, el padre Mejía dio inicio a una labor de acercamiento de la Iglesia con la juventud, por lo que los parroquianos le adjudicaron el mote de “sacerdote de los jóvenes”.<sup>320</sup>

Para la Semana Santa de 1962, el padre Mejía Ruvalcaba se acercó con Los Blue Boys y “Los Chupoles” —un grupo de jóvenes bohemios que se juntaban en una esquina a platicar, cantar y beber por las noches—, para invitarlos al retiro espiritual. Ambos aceptaron la invitación, pero en particular, Los Blue Boys negociaron con el padre para que les permitiera llevar sus instrumentos y los dejaran tocar allí. “Al principio —recuerda Antonio Salcido, baterista— cuando nos invitaron al retiro, platicamos entre nosotros y dijimos ‘¿vamos?’, y no sé quién opinó ‘vamos, pero que nos dejen llevar los instrumentos’. Alguien habló con el padre y le dijo ‘padre, vamos solamente si nos deja llevar los instrumentos’, y dijo él: ‘sí, pero van a tocar cuando yo diga’. Y no nos dejaron tocar hasta el último día del retiro”.<sup>321</sup> En una sesión de entrevista, Efrén Ángel de León recordó a Mejía Ruvalcaba como un sacerdote de “ideas más revolucionarias, más juveniles”, alguien quien se había dado a la tarea de “jalar a la juventud hacia

---

<sup>318</sup> Ver “Sacerdotes que celebraron el Sto. Sacrificio de la Misa, en el Templo de la Madre Santísima de La Luz”, los meses de enero y febrero de 1962, en AHAG, Gobierno, Parroquias, Nuestra Señora de la Luz, Exp. Parroquias/La Luz/1960-1965.

<sup>319</sup> Ver documento dirigido al “Eminentísimo Señor cardenal” fechado el 9 de febrero de 1962, en AHAG, Gobierno, Parroquias, Nuestra Señora de la Luz, Exp. Parroquias/La Luz/1960-1965.

<sup>320</sup> Cfr. Efrén Ángel de León, *La colonia*, 80-81; Efrén Ángel de León, comunicación personal con el autor, febrero 19, 2019.

<sup>321</sup> Antonio Salcido Ramos, comunicación personal con el autor, febrero 19, 2019.

la Iglesia, que [en ese entonces] estaba muy despegada” por andar “en el vino” o en “cualquier otra cosa menos en la Iglesia”.<sup>322</sup>

Desde la perspectiva de Ángel de León, la estrategia de acercamiento realizada por el padre Mejía, propició una mayor vinculación entre la Iglesia y la juventud en la parroquia, pues como señaló en entrevista: “después de las jornadas católicas [el retiro espiritual], los jóvenes [comenzamos a ir] más a la Iglesia, a misa o al rosario, inclusive [el padre] nos daba chance de que el rosario lo lleváramos los jóvenes [es decir, que] en lugar de rezarlo los sacerdotes, lo rezaban los jóvenes”.<sup>323</sup> Sin embargo, la actitud flexible del padre Mejía generó descontento entre los parroquianos, y probablemente también en el cura Juan Correa, quien se había quejado de él ante el cardenal.<sup>324</sup> El 17 de mayo de 1962, aproximadamente un mes después de la realización del peculiar retiro, el padre José Humberto Mejía Ruvalcaba fue exonerado de su cargo como vicario cooperador de la parroquia de La Luz, y en su lugar se asignó al Pbro. Salvador Gómez, quien llevaba estricta orden jerárquica de “desempeñar su oficio de acuerdo con las instrucciones que de Usted [cura Juan Correa] reciba”.<sup>325</sup> La exoneración implicó el cambio de parroquia para Mejía, y diez años después, entre 1972-1973, formaría parte de los Cursos de Renovación Sacerdotal (*vid. infra*). Pero en el contexto preconciiliar, la labor misionera del padre Mejía debe ser entendida como un signo adelantado de lo que sería el progresismo católico, de carácter modernista, dinámico, juvenil y renovado. Ese caso excepcional de los tempranos sesenta, constituye un ejemplo de cómo el avance de la cultura de masas juvenilizada —lo suficientemente arraigada en los barrios de la ciudad—, comenzó a producir efectos secularizadores al interior de la propia Iglesia.

El aflojamiento de las fronteras que protegían a la liturgia del contacto con lo profano, fue un proceso paulatino producido a partir de las reformas posconciiliares. El ritual litúrgico preconciiliar era bastante rígido en términos musicales, incluso al grado de no permitir piezas de música sacra de concierto, por ser consideradas aptas solamente para teatros y no para las misas. La Iglesia preconciiliar rechazaba también el virtuosismo y el sensualismo, elementos que distraían del propósito central de la liturgia, por medio del goce estético. Después de la puesta

---

<sup>322</sup> Efrén Ángel de León, comunicación personal con el autor, febrero 19, 2019.

<sup>323</sup> Efrén Ángel de León, comunicación personal con el autor, febrero 19, 2019.

<sup>324</sup> *Cfr.* Efrén Ángel de León, *La colonia*, 81; Efrén Ángel de León, comunicación personal con el autor, febrero 19, 2019.

<sup>325</sup> Véase los documentos “Asunto: Se propone un Vicario Cooperador”, con fecha del 8 de mayo de 1962; “Asunto: Una providencia”, fechado el 17 de mayo de 1962; y la notificación al cura Juan Correa, con fecha del 10 de julio de 1962, en AHAG, Gobierno, Parroquias, Nuestra Señora de la Luz, Exp. Parroquias/La Luz/1960-1965.

en circulación de la *Sacrosanctum Concilium*, la cuestión de los usos de las músicas populares en la misa generó polémica e incertidumbre. Por ejemplo, el sacristán de “uno de los templos más socorridos por diversas ceremonias” en Guadalajara, en ocasión de una misa nupcial, expresó su molestia ante las reformas posconciliares y ante la actitud de un grupo de músicos laicos. El incidente fue relatado en una crónica publicada en la revista *Orientación*, detallando el rose entre el sacristán y un grupo de músicos pertenecientes a los Cursillos de Cristiandad. Mientras se celebraba una boda, uno de los familiares se acercó al sacristán para preguntarle si el grupo de laicos podía interpretar música:

- Padre, ¿podrían subir unos al coro para cantar?
- ¿Arreglaron eso antes con el Padre Capellán? Porque hay ciertos reglamentos para los cantos.
- ¡No ha de ser un twist lo que van a cantar! ¡Es música de Iglesia!
- ¡Qué saben ustedes de música de Iglesia! ¿Qué cosas van a cantar?
- ¡El Ave María!
- ¿Cuál Ave María?
- La de Schubert.
- Muy hermosa y artística, pero propia sólo para el teatro o una discoteca. Es indigna en una ceremonia sagrada.
- ¿Y el Agnus Dei de Bizet?
- La misma [respuesta] de antes. ¡Aunque lo llegaran a cantar en la Basílica de San Pedro, no se debe cantar en una ceremonia sagrada!<sup>326</sup>

Para los sacerdotes que se habían formado en la Iglesia preconiliar, la música —para ser sagrada— debía poseer las mismas cualidades de la liturgia: ser “Santa, excluyendo todo lo profano en sí misma y en el modo de interpretarse, lo cual abarca la limpieza de vida de músicos y cantores”.<sup>327</sup> La música sacra, el canto gregoriano acompañado por el órgano de tubos, sin contornos rítmicos, debía ejercer un influjo divino-espiritual en el oyente, con el fin de acercarlo verdaderamente a Dios. Para el sacristán de la crónica, los propios jerarcas católicos que promovían las reformas en materia de liturgia, eran quienes estaban causando confusión entre “los simples fieles de nuestra Iglesia”. Específicamente, la *Sacrosanctum Concilium* promovía de forma confusa “muchos desaguisados y desvíos y mezcolanzas de lo profano con lo sagrado”, lo cual era una contravención a la encíclica *Motu Proprio* del Papa Pío X. En la liturgia debía campear “la dignidad, el decoro y la hermosura”, y “las sagradas ceremonias” no debían convertirse “en conciertos teatrales o piezas de ópera”. Era necesario evitar distractores musicales de sensualismo y virtuosismo, tales como “las extensas partes musicales, arias para que

---

<sup>326</sup> “La marcha del burro”, *Orientación*, no. 148, enero 31, 1966, 14-15.

<sup>327</sup> “La marcha del burro”, 16.

lucieran los tenores y sopranos de moda, algunos de pésima fama y peor vida”.<sup>328</sup> Subyacía un temor a que, junto con la música profana, ingresaran a la misa otros elementos profanos, sensuales, corporales y pecaminosos.

Dentro de la lógica tridentina, era importante salvaguardar las fronteras que dividían lo sacro de lo profano, y vigilar bien el repertorio musical para la liturgia. El sacristán de la crónica se quejaba de una boda, en la que el afamado director de orquesta Arturo Xavier González interpretó “durante toda la Santa Misa” un movimiento de la *Sinfonía El Nuevo Mundo*, de Dvóřak, sin respetar siquiera la Consagración. También, se mostraba muy molesto por la costumbre en pueblos y ranchos de introducir valsos como “la música clásica de la Iglesia”. Y en tono un tanto irónico, denunciaba “a un padrecito ya anciano [al cual] le encantaba que le tocaran ‘Un Viejo Amor’ durante la Consagración”.<sup>329</sup> La liturgia era el rito más importante de la Iglesia católica, la fuente de la que debían emanar todas las riquezas de tipo espiritual. En este sentido, para los sacerdotes preconciliares resultaba contradictorio el hecho de mezclar la misa con lo profano, más aún en tiempos de gran auge para la música popular juvenil. El sacristán de la crónica insistía en salvaguardar las fronteras y, para hacerse entender, ilustraba un ejemplo a la inversa: “¿Qué diría una discoteca Go Go (*sic*), cuando en medio de todos los twists y cumbias y bossanovas, les pusieran un ‘De Profundis’ funerario o un ‘Kyrie Eleyson’? Ridículo, ¿verdad?”<sup>330</sup>

La música popular fue incorporándose paulatinamente al ritual litúrgico, generando procesos interesantes de sacralización de lo profano. Quizás, el primer acontecimiento de ese tipo fue el ingreso de un mariachi a la Catedral de Guadalajara, en la semana santa de 1967. El evento fue narrado a manera de crónica, en primera persona, y publicado en la revista *Juventud* —el órgano oficial de la JCFM. La incorporación de un “mariachi de la catedral” a la liturgia por parte del Obispo, era el signo del inicio de “la reforma conciliar desde el centro de su comunidad, desde su catedral”. El mariachi hizo que el señor Obispo diera “mucho de que hablar a las gentes [...] que si eso es bueno... que si eso es malo”. El propio articulista sufrió “escándalo”: “No me podía imaginar una guitarra en la catedral [...] Confieso que yo mismo iba preso de una angustia de conciencia: me iba a meter a una catedral, donde iba a escucharse el rasguear de una guitarra. ¿No era esto una profanación? ¡Pobre guitarra! ¡Cómo se le tiene en menos! Nuestra mente

---

<sup>328</sup> “La marcha del burro”, 15-16.

<sup>329</sup> “La marcha del burro”, 16.

<sup>330</sup> “La marcha del burro”, 16.

cochambrosa no puede imaginarse a la guitarra en mejor sitio, sino en la cantina o en el patio de una vecindad arrabalera”.<sup>331</sup>

En la narrativa de la crónica, se advierte un cambio de actitud importante frente a la música popular, en sintonía con la transición de la época preconiliar a la posconiliar. En la crónica se pone énfasis en un antes y un después a partir de las reformas posconiliares en materia de liturgia, aunado a un proceso de aflojamiento de las fronteras que tradicionalmente dividían lo sacro de lo profano. La guitarra es la protagonista, la cual simboliza al instrumento por excelencia de la cultura popular-profana, y que, al ingresar al círculo de lo sagrado, es redimida de todo contenido pecaminoso. Ese evento de sacralización de la guitarra y, por lo tanto, de estilos de música popular como el mariachi, constituye un ejemplo de las formas en que los jerarcas institucionalizaron las expresiones musicales del pueblo, y posteriormente de los jóvenes. La crónica del ingreso de las guitarras a la liturgia en catedral, ejemplifica a detalle la transformación por parte de los fieles en la percepción que tradicionalmente tenían sobre las cualidades espirituales de instrumentos y músicas populares:

La catedral estaba a reventar cuando llegó el señor obispo para empezar la misa. Y, de repente, sonaron las cuerdas de las guitarras de una manera extraña y piadosa. No era un sonido chocarrero ni vulgar. Estoy seguro que el órgano del templo se moriría de envidia. Aquel sonido de guitarras era suave y melodioso, recogido, lleno de unción. Del alma de las guitarras no salía ahora un corrido, ni un zapateado, ni nada de eso que ordinariamente tiene que entonar la guitarra por la esclavitud de la costumbre. Ahora era una oración, tan pura como la oración de los bosques y de las ramas, tan pura como la de aquel murmullo de palmas del domingo que entró Cristo triunfante a Jerusalén. Guitarras de oración [...] Las almas, como otras tantas guitarras, elevaban sus voces con júbilo. Toda la gente cantaba y cantaba, alabando al Resucitado. Toda la gente participaba como en una fiesta. ¿No estábamos celebrando la fiesta y el triunfo de la Pascua? Eso le oí decir a las guitarras. Cuando salí de la catedral, pensé que la redención también le había llegado a la guitarra. Si la guitarra cometió algún pecado, ya se le había perdonado. El caso es que la sentí cristiana a carta cabal.<sup>332</sup>

Después del Concilio Vaticano II, la jerarquía local comenzó a dar muestras de un proceso de *aggiornamento*. El 14 de febrero de 1967, en el templo dedicado al Niño Jesús, ubicado en la parroquia de San Miguel de Mezquitán, el cardenal José Garibi Rivera autorizó colocar “en el altar mayor la imagen de Jesús Adolescente [y] la imagen del Niño de la Salud [se trasladó] al templo parroquial [...] donde se le dedicará algún altar lateral”.<sup>333</sup> Pero fue hasta el año de 1968 que, tras la segunda CELAM celebrada en Medellín, la Iglesia inició un proceso de renovación

---

<sup>331</sup> “Guitarras en la Catedral”, *Juventud*, no. 341, abril 1, 1967, 3.

<sup>332</sup> “Guitarras en la Catedral”, 3.

<sup>333</sup> Véase documento fechado el 14 de febrero de 1967, de Garibi Rivera al cura Rafael Salazar, en AHAG, Gobierno, Parroquias, San Miguel de Mezquitán, Caja No. 2, Exp. San Miguel de Mezquitán, 1965-1969.

sacerdotal y de conformación de la pastoral juvenil. El Episcopado Latinoamericano dio a conocer su agenda posconciliar por medio del Documento Medellín, en el que planteaba una Iglesia renovada con opción preferencial por los pobres y los jóvenes. En la lógica de renovación planteada por el Documento Medellín, la importancia de la música se hizo implícita en la necesidad de adaptar la liturgia a un lenguaje sencillo, de acuerdo con las necesidades y los intereses de los jóvenes.

### 3. 1. 2. *La actitud progresista hacia la juventud y la música*

En ese mismo año de 1968, la represión a los movimientos estudiantiles aceleró la autocrítica y la acción por parte de católicos progresistas y liberacionistas. Si bien, el 68 no fue precisamente el origen de la disidencia al interior de la Iglesia mexicana, sí “contribuyó en gran parte a crear un clima de protesta y al rompimiento de los valores establecidos, incluyendo los jerárquico-eclesiales”.<sup>334</sup> Hacia fines de los sesenta, era evidente el debilitamiento de la Acción Católica Mexicana —en sus ramas masculina y femenina, adulta y juvenil—, frente al surgimiento de nuevas organizaciones y movimientos seculares. La segunda mitad de la década del sesenta, implicó una transición marcada tanto por lo eclesiástico —con las reformas posconciliares—, como por lo político —con la represión estudiantil y la masacre de Tlatelolco.<sup>335</sup> En el Episcopado Mexicano, hubo diferencias con respecto al movimiento estudiantil: por un lado, arzobispos progresistas como Sergio Mendez Arceo, “tendía a penalizar más la acción gubernamental” —no sólo con respecto a los estudiantes, sino también hacia los *hippies*; por otro lado, los jerarcas y laicos tradicionalistas como José Garibi Rivera, condenaron abiertamente “la acción estudiantil y se solidarizaron con el gobierno”.<sup>336</sup>

Tanto las reformas posconciliares como el movimiento estudiantil, acentuaron la polarización entre grupos de jerarcas y laicos al interior de la Iglesia. La radicalización secular provino de la línea del Secretariado Social Mexicano, y se consumó en la Juventud Obrera Católica, el Centro Nacional de Comunicación Social y las Comunidades Eclesiales de Base. Hubo obispos como Sergio Mendez Arceo, que buscaron “respuestas cristianas en el marxismo y proponían democratizar la institución eclesiástica”. Otros “grupos intermedios” —como José Salazar López— aplicaron “moderadamente algunas líneas planteadas por el Concilio Vaticano

---

<sup>334</sup> Roberto Blancarte, *Historia de la Iglesia católica en México* (FCE, 1992), 208.

<sup>335</sup> Renée de la Torre, *La Ecclesia Nostra*, 63-65.

<sup>336</sup> Roberto Blancarte, *Historia de la Iglesia*, 206.

II". Y como reacción a todo ello, surgieron "posiciones reaccionarias e intransigentes", como fue el caso de los Tecos y el Seminario Laico Juvenil (*vid. infra*).<sup>337</sup>

Por medio del Documento Medellín, el Episcopado Latinoamericano promovió una Iglesia interesada en "el hombre", y en la acción más que en la palabra. La juventud emergió como un tema de "máximo interés y de grandísima actualidad", debido a que constituía "el grupo más numeroso de la sociedad latinoamericana [y] una gran fuerza nueva de presión". Lo preocupante para la Iglesia fue que la juventud vivía "en una época de crisis y de cambios que son causa de conflictos entre las diversas generaciones". Según sus observaciones, había dos grandes sectores en la juventud latinoamericana: 1) uno que aceptaba "pasivamente las formas burguesas de la sociedad, dejándose llevar a veces por el indiferentismo religioso"; 2) otro que rechazaba "con marcado radicalismo el mundo que han plasmado sus mayores, por considerar su estilo de vida falto de autenticidad; rechaza igualmente una sociedad de consumo que masifica y deshumaniza al hombre".<sup>338</sup>

El Episcopado observó en la juventud una gran insatisfacción y un excesivo idealismo que, en algunos casos, conllevaba acciones violentas y extremistas. Los jóvenes deseaban "cambios profundos y rápidos que garanticen una sociedad más justa", y buscaban "construir un mundo más comunitario [...] más abierto a una sociedad pluralista y a una dimensión más universal de la fraternidad". En cuanto a su actitud religiosa, preocupó su "rechazo de una imagen desfigurada de Dios que a veces les ha sido presentada [y] la búsqueda de auténticos valores evangélicos". El Episcopado tenía en claro que los jóvenes identificaban a la Iglesia únicamente "con los obispos y los sacerdotes", y no se sentían parte de la institución pues no se les había llamado "a una plena participación en la comunidad eclesial". Además, la Palabra y los escritos pastorales no tenían "mayor repercusión en sus vidas", aunque esperaban una "coherencia de las actitudes [del sacerdocio] con la dimensión social del Evangelio".<sup>339</sup>

Por medio del Documento Medellín, el Episcopado Latinoamericano reconoció en la juventud "un signo de [la Iglesia] misma", debido a su necesidad de renovarse. La juventud, desde los movimientos juveniles eclesiales, debía reintroducir "la fe en el mundo para vencer las formas espirituales de muerte" — "filosofías del egoísmo, del placer, de la desesperanza y de la nada". En las recomendaciones pastorales, los obispos y arzobispos latinoamericanos asumieron una actitud más abierta al mundo moderno, pues promovieron la integración de aquellos

---

<sup>337</sup> Renée de la Torre, *La Ecclesia Nostra*, 75-76.

<sup>338</sup> Documento Medellín, 1-20.

<sup>339</sup> Documento Medellín, 20.

“valores que renuevan las diversas épocas de la historia”, pero dentro de las propias estructuras de la Iglesia. Esa postura flexible habilitó un proceso de secularización al interior de la institución, con el fin de establecer “una actitud de diálogo con la juventud”.<sup>340</sup>

Fue a partir del Documento Medellín que las diócesis latinoamericanas desarrollaron organismos de pastoral juvenil, como parte de la pastoral de conjunto, y con el fin de educar la fe de los jóvenes. Los aspectos para la pastoral juvenil fueron los siguientes: 1) pedagogía-formación humana y cristiana, con miras a forjar “una auténtica personalidad [...] frente al proceso de despersonalización y masificación”; 2) mayor “conocimiento de la realidad socio-religiosa de la juventud, constantemente actualizado”; 3) una Iglesia “auténticamente pobre, misionera y pascual, desligada de todo poder temporal y audazmente comprometida en la liberación de todo hombre y de todos los nombres”; 4) simpleza y actualidad en “el lenguaje de la Iglesia” —la predicación, los escritos pastorales; 5) autoridad “con carácter de servicio, exento de autoritarismo”; 6) mayor confianza y margen de participación a los laicos, impulso a “la formación de asesores de juventud” y a la “acción evangelizadora en la transformación de las personas y de las estructuras”.<sup>341</sup> Aunado a todo ello, la “renovación catequística” debía tener en cuenta el pluralismo y la importancia de los “medios de comunicación social” —una “cultura de la imagen”—, para “expresar de nuevas maneras” el Evangelio “en relación con las formas de existencia del hombre [...] los ambientes humanos, éticos y culturales”.<sup>342</sup>

En la diócesis de Guadalajara, el arzobispo José Salazar López diseñó e impulsó una pastoral juvenil a partir de 1970, de acuerdo con el Concilio Vaticano II y el Documento de Medellín. Las “ideas pastorales directrices” para la Pastoral de la Diócesis de Guadalajara, fueron comunicadas a través de varios documentos como proyectos e informes, elaborados a lo largo de la década del setenta. En un discurso a los jóvenes pronunciado al interior de la Catedral de Guadalajara, en el marco de la clausura de los ejercicios de cuaresma del año de 1970, Salazar López mostró preocupación por el hecho de que la juventud se rebelaba “contra formas vacías, falsas [mientras que buscaban] la verdad en todo, la sinceridad en el vestido, la música, etcétera”. Ese tipo de rebeldía era señalada como un grave error, pues la concebía como “destructiva”, por estar sometida a “las opiniones y modos de ser que dictan los medios de comunicación, las modas [...] sin rectitud de criterios [y] a oscuras de la fe”. La Iglesia debía cumplir un rol de salvación

---

<sup>340</sup> Documento Medellín, 21.

<sup>341</sup> Documento Medellín, 21-22.

<sup>342</sup> Documento Medellín, 58.

con los jóvenes, frente al sometimiento de aquellos ídolos promovidos por la cultura de masas, por medio del “Dios de la Biblia [...] que se compromete en la liberación de un pueblo”.<sup>343</sup>

El alejamiento de la juventud con respecto de la Iglesia, como lo habían mostrado la JOC, JOCF y JCFM en años anteriores, planteó una serie de retos para jerarcas y laicos. Los planes, proyectos e informes de pastoral juvenil dan cuenta pormenorizada de ello, y permiten observar que la pastoral de jóvenes no constituyó una organización unificada —como tampoco lo fue la pastoral diocesana en términos generales. En documento titulado “Información Pastoral”, con fecha de octubre de 1971, se resumieron las “ideas clave” para el trabajo eclesial con la juventud: 1) renovación del sacerdocio y del laicado, con la finalidad de lanzarlos a la acción pastoral, fuera de las sacristías; “salir a la búsqueda y encuentro de los que más necesitan de Dios, especialmente el campo de los jóvenes y adolescentes”; 2) la unidad sacerdotal, por medio de una “estrecha unión sicológica, espiritual y social de todo el clero [obispos, sacerdotes y laicos]”, dentro de las Vicarías Pastorales.<sup>344</sup>

La pastoral juvenil y la renovación sacerdotal, fueron pensadas como medios eficaces para solucionar las problemáticas juveniles por medio del “evangelio plenamente vivido” y, en general, para hacer frente al “vaciamiento de sentido del concepto de Dios, de la religión y de los sacramentos”. Hasta octubre de 1971, se habían realizado siete Jornadas de Pastoral Juvenil, tocando temas como dinámica de grupos, Comunidades Eclesiales de Base (CEB), la liturgia, la evangelización y la catequesis. En los años subsiguientes, el Departamento de Pastoral Juvenil de la Curia Diocesana, comenzó a elaborar y otorgar “guiones para ejercicios de jóvenes” a los predicadores de cuaresma. Los guiones eran esquemáticos, debían adaptarse a las circunstancias, pero el enfoque general ponía énfasis en la “conversión, reconciliación y renovación” de los jóvenes, con el fin de prepararlos para “realizar su gran misión”, luego de “haber madurado [y] haber resuelto su problemática personal”. El objetivo era transformar una serie de conceptos negativos de la juventud con respecto del catolicismo: 1) “cambiar su concepto de Dios (a menudo un Dios severo y castigador)”; 2) una religión “que él [el joven] siente más impuesta que motivada”; 3) “un culto con frecuencia de tipo supersticioso”; 4) de “unos sacramentos más de una vez vacíos de contenido”; 5) atender la necesidad del joven de “encontrarse con un Dios

---

<sup>343</sup> José Salazar López, “Clausura de Ejercicios de Cuaresma. Jóvenes”, 1970, en AHAG, Gobierno, Pastoral Juvenil, Caja No. 1, Exp. Pastoral Juvenil, 1974-1975.

<sup>344</sup> “Información Pastoral”, octubre de 1971, en AHAG, Gobierno, Pastoral Juvenil, Caja No. 1, Exp. 1971.

por el que se sienta amado [...] con un Cristo hermano”; 6) y con “una religión de testimonio elocuente”.<sup>345</sup>

Los asesores de pastoral juvenil recomendaban e instaban a realizar reflexiones “vivas y asequibles” con los jóvenes, en “su lenguaje [y] a través de vivencias de impacto arrancadas de la realidad”. Los textos bíblicos y las consideraciones teológicas, debían “vaciar en un lenguaje sencillo, hecho vida a tono con ellos”, evitando “el lenguaje [...] de escritorio tan oscuro para ellos como el lenguaje escolástico”. De modo que, sacerdotes y laicos debían ser guías espirituales de los jóvenes en su conquista de la madurez que, de acuerdo con el ideal cristiano, no era otra cosa que “la conquista del amor”. En un contexto en que la brecha entre generaciones se había acentuado, llevando a algunos jóvenes a crear *microcosmos* fraternales al margen de las instituciones adultas, y en que los ideales de amor y paz promovidos por el hippismo se convirtieron en móviles contra los autoritarismos, la Iglesia católica reivindicó los valores del amor y la amistad como máximos preceptos evangélicos.

La jerarquía, el sacerdocio y el laicado, buscaron reconvertir a los jóvenes con base en una relación más flexible y amistosa, con miras a liberarlos de la despersonalización y del egoísmo imperantes. El “culto del yo” debía dar paso hacia “la entrega a los demás”. En ese sentido, en un documento de “Información Pastoral”, el padre Luis M. Guzmán definía la amistad como “la gran terapia de la incertidumbre, de la angustia y de todos los complejos que nos impiden realizarnos [...] la condición para realizar nuestra vocación humana, cualquiera que ella sea; cualquiera que sea tu camino, tiene que ser un camino de amor, no un camino de egoísmo y soledad”.<sup>346</sup> Ese énfasis en el amor y la amistad como los máximos preceptos evangélicos, fue lo que definió la actitud moderna, flexible y renovada — y secular en ciertos aspectos— de obispos, curas, sacerdotes y laicos posconciliares.<sup>347</sup>

---

<sup>345</sup> Cfr. “Información Pastoral”, octubre de 1971, en AHAG, Gobierno, Pastoral Juvenil, Caja No. 1, Exp. 1971; “Información Pastoral”, febrero de 1974, en AHAG, Gobierno, Pastoral Juvenil, Caja No. 1, Exp. Pastoral Juvenil, 1974-1975.

<sup>346</sup> “Información Pastoral”, febrero de 1974, en AHAG, Gobierno, Pastoral Juvenil, Caja No. 1, Exp. Pastoral Juvenil, 1974-1975.

<sup>347</sup> Esa imagen de los nuevos sacerdotes despertó una serie de polémicas, y fue representada a nivel nacional a través de la película *El cielo y tú* dirigida por Gilberto Gazcón. En Guadalajara, el cine Diana proyectó el estreno un viernes 20 de agosto de 1971, anunciándola como “un infierno donde explotan las pasiones prohibidas”. En la cartelera se mostró al padre Mauro (Braulio Castillo) besando a la joven Susana (Irán Eory), y se especificó que se trataba de una función para mayores de 21 años. Véase “El cielo y tú”, *El Informador*, agosto 20, 1971, 10-A.

### 3. 1. 3. Las “*misas de juventud*” y la *música popular*

En la diócesis de Guadalajara, los primeros en implementar las reformas posconciliares en el plano de la liturgia —con opción preferencial por los jóvenes— fueron los sacerdotes reunidos en el Equipo Diocesano de Pastoral Juvenil (EDPJ). De acuerdo con documentación oficial, el EDPJ surgió en el año de 1969, a partir de “la amistad y de la inquietud de varios sacerdotes y religiosos [...] que desarrollaron un apostolado juvenil”. En agosto de ese 1969 organizaron la Semana de Dinámica de Grupo, y en enero de 1970 la Semana de la Juventud. Hasta el año 1972, se habían reunido con frecuencia para “aclarar nuestra situación y nuestros objetivos”. En una reunión del 10 de enero de 1972, celebrada en el Seminario de los Misioneros de Guadalajara, con asistencia de 25 personas, el EDPJ determinó su estructura y funcionamiento: P. Vicente García (coordinador); P. Federico Jiménez y Manuel Myvett (comisión de ciudad); P. Arturo Moreno y P. Jesús Gómez Fregoso.<sup>348</sup>

El 22 de junio de 1972, el EDPJ informaba al Consejo de Pastoral Juvenil de un proyecto para el trabajo con jóvenes en la parroquia de Nuestra Señora de la Luz. El informe se produjo en un momento en que la pastoral juvenil de Guadalajara estaba en proceso, y en el que la serie de reformas posconciliares —sobre todo en materia de liturgia— estaban generando polémicas y conflictos. El EDPJ señalaba en el informe que era importante reflexionar “sobre la realidad juvenil, promoción y coordinación de la Pastoral Juvenil”, hacer “labor de concientización sobre la importancia, naturaleza y características de una auténtica Pastoral Juvenil”, elaborar boletines y realizar “revisiones a nivel Diócesis y Vicaría Pastoral”, establecer coordinación “entre la base y la Pastoral Diocesana”, pues no se trabajaba “con la misma mentalidad o el mismo criterio v. gr. Unos en el posconcilio y otros no”.<sup>349</sup>

En dicho documento se omitió información importante en torno a la polémica y los conflictos por la introducción de nuevas prácticas en el sacerdocio, la pastoral juvenil y la liturgia, los cuales ocurrieron con mayor intensidad, precisamente, en la parroquia de Nuestra Señora de la Luz.<sup>350</sup> El conflicto progresismo vs. tradicionalismo en la parroquia de la Luz, inició con la llegada del cura Ramón Godínez Flores, el 18 de junio de 1971. En una carta dirigida a los

---

<sup>348</sup> Pbro. Vicente García L., Misiva dirigida al padre Salvador Michel, Consejo de Pastoral Juvenil, 22 de junio de 1972, en AHAG, Gobierno, Pastoral Juvenil, Caja 1, Exp. Pastoral Juvenil/1966-1974.

<sup>349</sup> Pbro. Vicente García L., Misiva dirigida al padre Salvador Michel, Consejo de Pastoral Juvenil, 22 de junio de 1972, en AHAG, Gobierno, Pastoral Juvenil, Caja 1, Exp. Pastoral Juvenil/1966-1974.

<sup>350</sup> El caso ha sido estudiado recientemente, aunque desde la perspectiva de las reacciones contrasecularizadoras de los movimientos tradicionalistas. Véase Austreberto Martínez Villegas, “Identidad y acción de jóvenes católicos tradicionalistas”, 355-384.

parroquianos, el cura Godínez comunicó su ánimo de “dedicar mis esfuerzos a reunir a la familia de Dios como hermanos que somos, unirnos espiritualmente para caminar hacia Dios Padre por medio de Cristo en el Espíritu Santo”. Enfatizó la necesidad de trabajar con los jóvenes de la parroquia, cuya “formación cristiana” estaría a cargo del “Grupo Juvenil mixto asesorado por el P. Manuel Myvett”, y un grupo de la JCFM. El Grupo Juvenil tenía “una fisonomía propia y [desarrollaba] actividades de liturgia, de apostolado catequístico, de promoción espiritual y [estaba] ligado a otros equipos o grupos juveniles de la Diócesis”. Por su parte, la JCFM trabajan en la formación cristiana de las jóvenes, en el “sentido cristiano de la vida familiar, de la vida de trabajo y de la vida de descanso”. Sin embargo, señaló como problemático a otro grupo mixto llamado Seminario Laico Juvenil, pues no mostraba “interés positivo religioso ni suficiente claridad en sus finalidades y objetivos”. El problema de dicho grupo era que alimentaba, por medio de sus “cursos de periodismo”, “un espíritu demasiado polémico que, en lo religioso, confunde y no orienta, destruye y no construye”. Debido a esa actitud cerrada y cismática, el cura Godínez no recomendaba a los parroquianos integrarse a “las actividades de este Seminario”, y desaprobó la publicación y la lectura de su periódico *Adalid*, el cual calificó como “demasiado combativo”.<sup>351</sup>

En efecto, la respuesta de los jóvenes del Seminario Laico Juvenil —liderados por los Tecos— fue abiertamente combativa. En una carta dirigida al cura Ramón Godínez Flores, y con copia al arzobispo José Salazar López, lanzaron una crítica frontal a las amenazas de “la herejía progresista” introducidas por Godínez y sus vicarios cooperadores. Específicamente, expresaron su indignación ante “los cantos profanos que el grupo progresista asesorado por el P. Myvett quiere introducir en las misas”, y dejaron en claro que no colaborarían con el progresismo católico: “¿Querrá Reverendo Padre que colaboremos con el grupo que metió el Rock and Roll, el Twist, Go-gó (sic) y demás música profana al templo?”.<sup>352</sup>

En otra carta del SLJ dirigida a los padres de familia de la parroquia, denunciaron “el avance de las herejías en la Iglesia”, la profanación de “nuestra liturgia”, la “mutilación de nuestros dogmas”, y la propagación de “ideas descaradamente anticristianas” —refiriéndose en específico al libro *Marx y la Biblia*, del jesuita Porfirio Miranda. De nuevo, los ataques estaban dirigidos contra el cura Ramón Godínez, a quien señalaban como responsable de implantar

---

<sup>351</sup> Ramón Godínez Flores, “Carta del Sr. Cura de la Parroquia de la Madre Santísima de la Luz”, julio de 1971, en AHAG, Gobierno, Parroquias, Nuestra Señora de la Luz, Exp. La Luz, 1970-1972.

<sup>352</sup> “Al Sr. Cura de la Parroquia de la Madre Santísima de la Luz: Ramón Godínez Flores”, en AHAG, Gobierno, Parroquias, Nuestra Señora de la Luz, Exp. La Luz, 1970-1972.

“como obligatoria la comunión de pie [y de haber] negado la comunión a varias personas y miembros de nuestro Seminario que han querido comulgar de rodillas”. Además, mostraron su indignación frente a la profanización de la liturgia, pues el cura Godínez y su equipo habían “introducido en el templo ritmos profanos, y se permite que las mujeres entren indecentemente vestidas y sin taparse la cabeza”. El SLJ se presentaba ante los padres de familia como la única opción salvífica, tanto de la Iglesia como de la juventud, en un momento de crisis e incertidumbre: “Porque la Iglesia no se va a salvar haciendo ‘misas de juventud’”. Los jóvenes del SLJ aseguraban que ellos sí instruían a los parroquianos “sobre las verdaderas enseñanzas del Magisterio Infallible de la Iglesia, y en vez de ofrecer convivencias, pachangas y música a go-gó, se ofrecen sacrificios y entrega al servicio de Cristo (y de la Patria)”.<sup>353</sup>

Por medio de correspondencia, el arzobispo Salazar López felicitaba al cura Godínez “por su espíritu de lealtad”, y le indicaba “que afrontara con sencillez esa situación que hay en la parroquia”.<sup>354</sup> Para diciembre de 1971, el conflicto se acentuó debido a la propaganda en contra del progresismo, distribuida por los jóvenes del SLJ a través de su revista *Adalid* —de ideología tradicionalista, integral-intransigente, en la misma línea de *Réplica*, el órgano oficial de los Tecos. En comunicación dirigida al arzobispo Salazar, el cura Ramón Godínez señalaba que *Adalid* constituía un “arma poderosa que ellos poseen”, en la que publicaban sus ideas que llamaban “la atención y en muchas personas causan desorientación”. A pesar de eso, parecía que “sus fuerzas reales de personas e ideas” disminuían: “Por lo general, tanto en adultos como en los jóvenes de los grupos juveniles, prevalece la actitud de reprobar los hechos y los escritos del Seminario Laico”.<sup>355</sup>

Por su parte, el licenciado Ramón Jorge Guardado Pérez —gerente de la revista *Adalid*— envió ejemplares al arzobispo Salazar, con el fin de que conociera su contenido de primera mano. En un documento adjunto, explicaba al “Reverendo Padre” que *Adalid* era “una revista católica y tradicionalista que pretende difundir las enseñanzas del Magisterio de la Iglesia, así como proporcionar información sobre el fenómeno religioso que se ha dado en llamar ‘progresismo’”.<sup>356</sup> El contenido de dicha publicación, fue considerado por los padres progresistas

---

<sup>353</sup> “Carta de la Juventud Católica del Seminario Laico a los Padres de Familia”, en AHAG, Gobierno, Parroquias, Nuestra Señora de la Luz, Exp. La Luz, 1970-1972.

<sup>354</sup> Comunicado del 9 de septiembre de 1971 al cura Ramón Godínez Flores, en AHAG, Gobierno, Parroquias, Nuestra Señora de la Luz, Exp. La Luz, 1970-1972.

<sup>355</sup> Comunicación del cura Ramón Godínez al arzobispo José Salazar, 15 de diciembre de 1971, en AHAG, Gobierno, Parroquias, Nuestra Señora de la Luz, Exp. La Luz, 1970-1972.

<sup>356</sup> Comunicación del Lic. Ramón Jorge Guardado Pérez al arzobispo José Salazar López, diciembre de 1971, en AHAG, Gobierno, Parroquias, Nuestra Señora de la Luz, Exp. La Luz, 1970-1972.

como “tendencioso y cerrado”, “unilateral”, “fijista”, “ofensivo”, “mentiroso y calumniador”, “cismático y herético”. Ellos sabían que el contenido y el tiraje contaban con el apoyo económico e ideológico de “grupos extremistas de derecha”, específicamente de los Tecos.<sup>357</sup> En este sentido, es necesario entender el tradicionalismo del SLJ desde un enfoque más amplio, en su vinculación ideológica con otros movimientos tradicionalistas y revistas como *Réplica* y *El enano del tapanco*, por medio de las cuales se difundieron críticas no sólo en contra del progresismo, sino también del comunismo, el rock y el hippismo.

### 3. 2. Las reacciones tradicionalistas

La militancia de los jóvenes pertenecientes al Seminario Laico Juvenil, estuvo estrechamente vinculada con los movimientos tradicionalistas. Dichos movimientos se caracterizaron por un ideario conspirativo, fundado “en el pensamiento integral-intransigente promovido por la cúpula eclesiástica a lo largo del siglo XIX, para rechazar todo aquello que consideraba parte de la modernidad” —ideologías políticas como el liberalismo jacobino, el socialismo, el comunismo, filosofías como el marxismo, el existencialismo y el nihilismo, así como las modas, los bailes y la música moderna. Esas manifestaciones modernas, fueron entendidas como partes de “un todo en contra de la civilización cristiana”, por lo que, en sus discursos de carácter escatológico-apocalíptico, aparecen como verdaderas fuerzas del Mal al servicio de Satanás.<sup>358</sup>

Por medio de revistas y panfletos, los militantes tradicionalistas desplegaron toda una propaganda en contra del progresismo católico, en la que se le vinculó con el protestantismo, el comunismo y el hippismo. El discurso tradicionalista abrevó de la literatura apocalíptica, que se inserta en una visión de mundo escatológica cuya trama es la Historia de la Salvación, la lucha entre el Bien y el Mal, y el fin de los tiempos. De acuerdo con Jacques Le Goff, la escatología es un término que “designa la doctrina de los fines últimos, es decir, el cuerpo de las creencias relativas al destino último del hombre y del universo”. Designa también “el día del Señor, el día del juicio universal, según el *Apocalipsis* cristiano”. La escatología se expresa en una narrativa compleja, en la que suelen mezclarse la apocalíptica, el milenarismo, el mesianismo, la utopía y el mito. Desde fines del siglo XIX, ocurrió una “gran renovación escatológica” animada por

---

<sup>357</sup> Véase P. Vicente García, “Algunos datos referentes al Seminario Laico Juvenil”, dirigido al arzobispo José Salazar López, 14 de julio de 1973, en AHAG, Gobierno, Parroquias, Nuestra Señora de la Luz, Exp. Ntra. Sra. de La Luz, 1972-1973, fojas 2-3.

<sup>358</sup> Véase Mario Virgilio Santiago Jiménez, “El secreto: desdoblamiento y fracturas”, 298-299.

diversos procesos históricos como la revolución industrial, y por el temor a fuerzas catastróficas como la energía nuclear en la segunda mitad del siglo XX.<sup>359</sup>

En México, la escatología surgió como discurso ligado al conservadurismo desde la Reforma, y se resignificó a lo largo del siglo XX como respuesta a las políticas anticlericales de Calles y Lázaro Cárdenas. El tradicionalismo católico de los años setenta, constituyó un movimiento de conservadurismo católico antimodernista, que enfocó su beligerancia en el ataque de los “errores de la modernidad”, es decir, la promoción de la libertad de conciencia por parte de ideologías políticas, teologías liberadoras y cultura de masas.<sup>360</sup> En la década del setenta —y parte de los ochenta—, los católicos militantes tradicionalistas promovieron la teoría conspiracionista de un “Masterplan para destruir la Iglesia”, orquestado por los comunistas, los masones, los judíos y los protestantes, infiltrados en la institución. El *aggiornamento* era considerado como un plan maestro “exquisitamente diabólico”, cuyo objetivo consistía en “quitar la adoración a Dios, [y olvidar] el Sacrificio de Cristo”. Los tradicionalistas acusaron al Concilio Vaticano II de introducir el protestantismo dentro de la Iglesia: “que el Sacrificio del Calvario quede reducido a lo menos posible, que no sea lo central; que se digan muchos sermones, que se cante mucho, que se saluden los hermanos [...] insistir en todo lo que los pueda olvidar un poco de Dios, de adorar a Dios. ¡Que adoren al hombre!”.<sup>361</sup>

Todos los aspectos promovidos por las reformas posconciliares, fueron entendidos como amenazas al orden católico en tanto que elementos secularizadores que, poco a poco, desacralizarían a la Iglesia convirtiéndola en una religión antropocéntrica, secular, universal, sin límites con respecto de otras religiones o sectas. La militancia tradicionalista denunció la promoción de un “amor al prójimo sin amor a Dios”, la eliminación de sotanas, medallas, hábitos, rosarios, escapularios, la implementación de misas “cara al pueblo” —que para ellos implicaba darle la espalda a Dios—, sin crucifijo y sin comunión de pie. Señalaron como los ejecutores del “Masterplan” a los “más de 1300 sacerdotes católicos, que realmente no son católicos, sino comunistas ordenados de sacerdotes”.<sup>362</sup> Dentro de esa trama, otros medios de

---

<sup>359</sup> Jacques Le Goff, *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario* (Paidós, 1991), 46-83.

<sup>360</sup> Para una visión histórica del conservadurismo en México y la cuestión de la libertad de conciencia, véase Roberto Blancarte, “Las fuentes del conservadurismo mexicano”, en *Los rostros del conservadurismo mexicano*, comps. Renée de la Torre, Marta Eugenia Ugarte y Juan Manuel Ramírez Saíz (CIESAS-Ediciones de la Casa Chata), 197-206.

<sup>361</sup> Véase un ejemplar del panfleto “El Masterplan para destruir la Iglesia”, en AHAG, Gobierno, Pastoral, Movimientos Tradicionalistas, Caja No. 1, Exp. 1978.

<sup>362</sup> “El Masterplan para destruir la Iglesia”, en AHAG, Gobierno, Pastoral, Movimientos Tradicionalistas, Caja No. 1, Exp. 1978.

carácter tradicionalista describieron detalladamente —con tono de denuncia—, toda una serie de “ejecutores” de dicho “Masterplan”. En la diócesis de Guadalajara, los Tecos y los jóvenes del Seminario Laico Juvenil desplegaron campañas en contra del progresismo, el comunismo y el hippismo, por medio de sus revistas *Réplica* y *Adalid*.

### 3. 2. 1. “Sacerdotes en onda” y “misas a go-gó”

En los primeros números de la revista *Adalid*, los jóvenes del Seminario Laico Juvenil y los líderes tradicionalistas que también militaban en los Tecos, lanzaron fuertes críticas al cura Ramón Godínez Flores y a sus vicarios cooperadores. En el Editorial del número 8, publicado el 7 de agosto de 1971, señalaban que el cura Godínez estaba “influenciado por conocidas personas progresistas de esta parroquia [de la Luz], que promueven las misas a go-gó, otros que hacen galletas para distribuir las en algunos lugares de la ciudad donde son consagradas y repartidas después a manera de Hostia, y grupos que promueven costumbres disolventes en convivencias juveniles mixtas”.<sup>363</sup>

En agosto de 1971, Gloria Riestra —militante tradicionalista que colaboraba con la revista *Réplica*, de los Tecos— escribió una crítica a las “misas de juventud” en *Adalid*. Para Riestra, dichas misas constituían una “profanación del Santo Sacrificio”, pues eran en realidad “misas de vacilón”. El artículo fue una denuncia al progresismo en general, y al cura Ramón Godínez y su equipo de sacerdotes en particular, quienes habían introducido un coro juvenil para la liturgia en la parroquia de Nuestra Señora de la Luz (*vid. supra*). La articulista mostraba su indignación ante la “burla” de las misas de juventud, pues hacían de “la muerte de Cristo en la Cruz [...] ocasión de diversión”. Describía una de esas misas, a la que había asistido, y en la que los sacerdotes promovían el comunismo, la guerrilla y el hippismo, suprimiendo todo autoritarismo y relativizando la moral.

No hace mucho asistimos a una de esas “Misas” de juventud. Desde luego, ninguna de las chicas llevaba velo. Pero en esto eran quizás un poco congruentes, pues el velo no hubiera sido símbolo de nada sino una farsa conforme iban vestidas, o mejor dicho, desvestidas, con minifalda. Taparse la cabeza en esas condiciones resultaba ridículo. Desde antes de la misa se oía el afinarse de guitarras y demás instrumentos, y cuchicheos de los cantores, tal como en un teatro o cabaret. Cuando empezó la misa no podía haber poder de concentración ni para el más entrenado. Los cantos cursis, con una letra que quería imitar a la Marsellesa, hablando de “libertad y fraternidad”. A la hora de las ofrendas, las que las llevaban lo hicieron marcando el paso con una especie de “Zamba” digna de la Sonora Santanera. Fue lo más movido de toda la sesión. Durante la Misa muchos muchachos que se habían quedado de pie, en irrespetuosas posturas, con los brazos

---

<sup>363</sup> “Editorial”, *Adalid*, Año 1, no. 8, agosto 7, 1971, 3. En AHAG, Folletería, *Adalid*, Años 1971-1975.

extendidos recargándose en las ventanas en ademán indolente, empezaron naturalmente a llevar el compás según el ritmo del concierto, con el pie. La euforia iba subiendo de punto a causa de la música: para la bendición ya los muchachos estaban ávidos de ponerse a bailar, según se les notaba. Y salieron todos atropelladamente como quien sale corriendo de un estadio o cualquier lugar visiblemente excitados, eufóricos, hablando a gritos. Toda esta euforia nadie diría que fue producto de “devoción” en misa. Fue producto de la música moderna que naturalmente hace sus efectos sobre todo en las personas más jóvenes.<sup>364</sup>

En otro artículo, pero con un tono sardónico que ridiculizaba al cura Ramón Godínez y al padre Arturo Moreno, los militantes del SLJ mostraban una fotografía tomada al interior del templo de la Luz, enfocando a jóvenes de ambos sexos que bailaban durante la misa. Al pie de la foto, reprodujeron las palabras que dan inicio a la canción “Bule-Bule”: “Uno, dos; One, two, tres, cuatro”. En el texto señalaban lo siguiente: “al son de la tonada rocanrolera ‘Viva la Gente’, todos destruyen la parroquia” (ver ilustración 8). Frente a las reformas que los sacerdotes progresistas habían introducido en la parroquia de la Luz, consideradas por los tradicionalistas como ritos “a la usanza protestante”<sup>365</sup>, el SLJ reivindicaba el Concilio de Trento y la intransigencia cristera, por medio de consignas y cantos, desplegados tanto en la revista como en las manifestaciones que hacían en el atrio del templo.<sup>366</sup> En el “Canto al valor de ser católico”, exaltaban la figura de Anacleto González Flores —mártir cristero— y, con tono heroico-combativo, criticaban al progresismo y a los ídolos de la cultura juvenil:

Y las campanas de la Santa Iglesia Catedral,  
Cantaron orgullosas el despertar de los jóvenes católicos.  
Estos nuevos paladines que a pesar de su corta edad,  
Pues andaban entre los quince y los veinte años,  
Habían puesto una punta en Flandes.  
Este es el primer brote del catolicismo del pueblo tapatío,  
La tierra pródiga en mártires, que dio cristianos  
De la talla de Anacleto González Flores, nuevamente se  
Cubría de Gloria, doscientos muchachos brindaban su apoyo  
Total y absoluto a los mandatos de la Iglesia Católica,  
Apostólica y Romana.  
En la presente época de los Beatles,  
En la presente época de la drogadicción y de la admiración  
Al homosexualismo, doscientos jebatos viriles estaban mostrando  
La parte buena y sana de la juventud mexicana.  
También la juventud femenina hacía acto de presencia,  
Y con su participación daba la batalla a quienes quieren  
Enlodarla con modas degradantes.  
El periódico “ADALID”, canta jubilosamente la gesta heroica  
De estos pequeños grandes hombres.  
El Demonio, temblaría ante la presencia real y

---

<sup>364</sup> Gloria Riestra, “Las misas de juventud”, *Adalid*, Año 1, no. 10, agosto 28, 1971, 10-11.

<sup>365</sup> Véase “Editorial”, *Adalid*, Año 2, no. 15, febrero, 1972, p. 2.

<sup>366</sup> Ver *Adalid*, Año 1, no. 8, agosto 7, 1971, 2 y 23-24.

Majestuosa de estos auténticos católicos.<sup>367</sup>

En el periodo 1971-1975, los tradicionalistas ridiculizaron a los “nuevos curas” en onda con la juventud, por medio de artículos, sonetos y caricaturas, difundidos por medio de sus revistas. En un artículo, el licenciado Ramón Jorge criticaba al progresismo por ser “la nueva religión del antropocentrismo y la desacralización”, y acusaba al cura Ramón Godínez y sus vicarios de “obstaculizar el que se adore a Jesús Sacramentado”. Denunciaba a Godínez de haber negado “la comunión a los miembros del Seminario por el solo hecho de estar arrodillados”, prefiriendo “darlo a algunas señoritas que se lo pidieron en minifalda”. Y sobre el padre Arturo Moreno, señalaba que encarnaba el “prototipo del ‘progresista’”. Lo describía como un padre “joven, amable, siempre dispuesto a iniciar un ‘diálogo’ que constantemente y poco a poco va desprestigiando su persona en lo que representa”. La cuestión era que debido a ese trato “amigable” y “comprensivo”, la figura del sacerdote se desacralizaba, eliminada la relación jerárquica y de autoridad, y borraba “las diferencias entre lo sagrado y lo profano”, igualando la persona del padre con la del joven por medio del “tuteo [y] el trato de cuates”.<sup>368</sup>



Ilustración 8. Jóvenes bailan en misa. Fuente: *Adalid*, Año 2, No. 15, febrero de 1972, p. 2.

Las misas de juventud propiciaron una retórica de indignación por parte de los laicos tradicionalistas, en la que vincularon discursivamente al progresismo católico con rituales al estilo del protestantismo. Pero hacia fines de 1971, el discurso tradicionalista se complejizó al integrar

---

<sup>367</sup> “Canto al valor de ser católico”, *Adalid*, Año 1, no. 10, agosto 28, 1971, 21.

<sup>368</sup> Ramón Jorge, “‘Progresismo’ en la Parroquia de la Luz”, *Adalid*, no. 14, enero, 1972, 8-9.

al hippismo como parte de su teoría conspiracionista. Si bien, las críticas a los hippies, el rock y la contracultura, aparecieron desde los primeros números de la revista *Réplica* —entre 1967-1970—,<sup>369</sup> no fue sino tras el escándalo nacional en torno al Festival de Rock y Ruedas de Avándaro, celebrado el 11 y 12 de septiembre en Valle de Bravo, Estado de México, que la militancia tradicionalista denunció la alianza demoníaca entre el hippismo, el comunismo y el progresismo católico. En ello tuvieron mucho que ver también las nuevas prácticas de los sacerdotes progresistas, de acercamiento con la juventud por medio de misas con música moderna, y los discursos del obispo de Cuernavaca, Mons. Sergio Mendez Arceo, en pro de la guerrilla y los hippies.

### 3. 2. 2. *La tríada progresismo, comunismo, hippismo*

En agosto de 1970, Sergio Méndez Arceo —conocido como “El Obispo Rojo”, por su simpatía con los ideales socialistas— pronunció un sermón polémico en el que mostró una actitud condescendiente ante un grupo de jóvenes hippies que habían sido encarcelados en la ciudad de Cuernavaca. Los artículos periodísticos que circularon a nivel nacional, refirieron textualmente “las palabras del prelado”: “Prescindiendo de los motivos y justificaciones legales o morales de tal medida, no podemos despreciar las lecciones que ellos [los hippies] nos dan. Ante una sociedad de consumo, de lucro y acaparamiento, que hace del hombre un objeto, ellos buscan la liberación”. No obstante su condescendencia hacia los hippies, no estaba de acuerdo en el hecho de que buscaran liberarse por medio de “actitudes extrañas” como “la evasión por medio de drogas [y el] erotismo”.<sup>370</sup>

Ese tipo de declaraciones, llevaron a los Tecos y a los jóvenes del Seminario Laico Juvenil a considerar al hippismo, el rock y la contracultura, como parte del “Masterplan” en contra de la Iglesia católica, orquestado por comunistas y progresistas. Los obispos, curas y sacerdotes progresistas, comenzaron a ser atacados por promover el hippismo. Hacia inicios de los setenta, el movimiento hippie había crecido con gran brío en las principales ciudades del país. Para agrupaciones tradicionalistas como los Tecos, el hippismo fue un fenómeno juvenil preocupante no sólo en el plano moral —liberación sexual, comunas y drogas—, sino también en lo referente a lo religioso-espiritual —la fascinación por oriente, la astrología, el esoterismo y la

---

<sup>369</sup> Almendra Cristal Orozco Barranco, “Representaciones de juventud”, 153-167.

<sup>370</sup> “No despreciemos las lecciones de los hippies”, dice Monseñor Arceo”, *El Informador*, agosto 18, 1970, 7-B.

resignificación de Jesucristo (ver capítulo 2). Por medio de la revista *Réplica* y *Adalid*, los militantes tradicionalistas denunciaron al hippismo como una secta, de carácter herético y blasfemo, al servicio del comunismo y el progresismo.

En un artículo publicado en *Adalid*, Augusto Manzárraga criticaba a los sacerdotes que “habían entrado en onda [...] religiosos barbudos y melenudos, en atavío de auténticos ‘hippis’”. Esa “renovación” eclesiástica no implicaba “un nuevo Pentecostés”, ni una “lluvia de portentosos carismas que el Espíritu Divino envía a su Iglesia a través del Vaticano II”, sino más bien “el espíritu del Anticristo satánicamente difundido por todos los estratos de la Iglesia, a través de la turba maldita de infiltrados y traidores que han logrado colarse hasta en las más altas jerarquías”.<sup>371</sup> La crítica iba dirigida tanto a los sacerdotes de la parroquia de la Luz, como al obispo Sergio Mendez Arceo. En la página siguiente, publicaron un cartón firmado por Tito, titulado “El Profeta de la Nueva Iglesia”, en el que caricaturizó a Mendez Arceo como el prototipo del obispo progresista al servicio del comunismo ateo. El dibujo lo presentaba de frente, con actitud maliciosa, sosteniendo con su diestra el mazo y la hoz —símbolos comunistas de obreros y campesinos—, sobre su cabeza una aureola con la forma del símbolo de amor y paz —que representaba al hippismo—, detrás de él un rostro de Karl Marx, y su bota derecha pisoteando una figura de Cristo crucificado (ver ilustración 9).

En el número 33 de la revista *Réplica* del mes de marzo del año 1972, el editorial publicó un artículo titulado “Avandaritos de barriada”, en el que condenaba el hecho de que tanto los festivales multitudinarios como las “tardeadas” de rock estuvieran en manos de organizadores corruptores de la juventud, “al servicio de la consigna roja que manda pervertir a los jóvenes para debilitarlos y hacer así más fácil su esclavización bajo la tiranía comunista”. La nota iba acompañada de una fotografía de Los Dug Dug’s —la cual habían utilizado como portada de su primer álbum homónimo, bajo el sello de RCA en 1971—, y sobre ella comentaban con tono de indignación que uno de los integrantes del “feminoide grupo supuestamente musical”, hacía “mofa del catolicismo vistiéndose con una casulla sacerdotal y haciendo y ridiculizando sacrílegamente la señal de la cruz, mientras que otro le besa ‘amorosamente’ la mano”.<sup>372</sup>

En un artículo titulado “Las sectas de Jesús”, publicado el No 47 de *Réplica* en el mes de junio de 1973, Silviano Hernández señalaba que el “cristianismo hippie” se caracterizaba por la vinculación entre Jesucristo, música y drogas. El autor cuestionaba la legitimidad del Cristo de

---

<sup>371</sup> Augusto de Manzárraga, “La glorificación del desorden”, *Adalid*, septiembre, 1972, 14.

<sup>372</sup> “Avandaritos de barriada”, *Réplica*, no. 33, marzo, 1972, s/p.

los hippies, puesto que le rendían culto en tanto que “héroe rebelde [y] primer gran mártir por el pacifismo”. En este sentido, el hippismo constituía un movimiento apartado de “toda religión establecida a la que se critica de hipócrita y convenenciera”. Dentro de esta visión de mundo intransigente, cuya beligerancia se enfocaba en el combate de las herejías y las blasfemias, el rock y la religiosidad-espiritualidad hippie fueron blanco de fuertes críticas por lo menos hasta el año de 1974.<sup>373</sup>

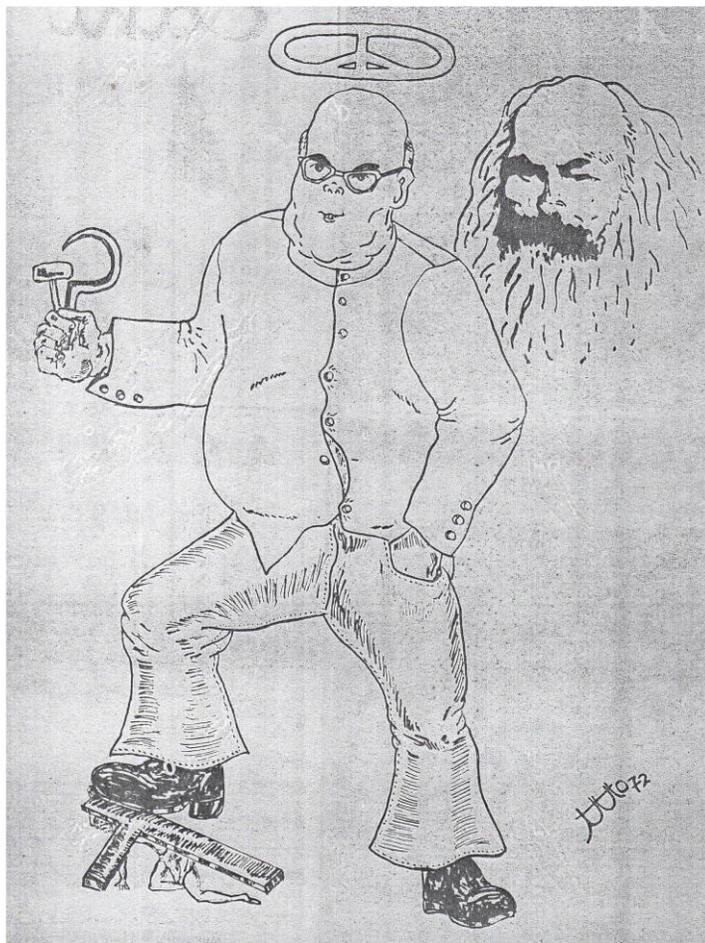


Ilustración 9. “El Profeta de la Nueva Iglesia”. Fuente: *Adalid*, septiembre de 1972, p. 15.

El 15 febrero de ese año, la revista *Adalid* publicó una crítica de Gloria Riestra al filme *Jesus Christ Superstar*, cuya premier tuvo lugar el miércoles 19 de diciembre de 1973 en el cine Diana de Guadalajara, pero había sido proyectada nuevamente el día sábado 26 de enero de 1974 (ver capítulo 2). En su crítica, Riestra calificó la película como un “engendro infernal”, obra de “judíos animados ciertamente por un odio inconcebible a la Persona de Cristo”, puesto que el único

---

<sup>373</sup> Silvano Hernández, “Las sectas de Jesús”, *Réplica*, no. 47, junio, 1973, s/p.

objetivo era “ridiculizar al Salvador, falsificar sus palabras, hacer chacoteo de la Sagrada Pasión, presentar al Señor como un hombre vulgar, un tipillo despreciable que vocifera, blasfema como un loco en ‘Getsemani’”. El filme constituía una obra cuyo fin era el “adoctrinamiento ateo [que echaba] lodo sobre todo lo divino”, y en este tenor aprovechaba para lanzar fuertes críticas al clero progresista mexicano: “Ya es hora de que el clero diga una palabra, que hace mucho no oímos, sobre cierta clase de cine [...] Nuestro deber, de clero y fieles, es defender públicamente el honor de Dios ultrajado”.<sup>374</sup>

## Conclusiones

La puesta en marcha de las reformas posconciliares a partir de 1970 en Guadalajara, generó una serie de tensiones entre las vertientes progresista y tradicionalista. En este capítulo me centré en los conflictos en torno a las reformas en materia de liturgia, que los progresistas liderados por sacerdotes como Vicente García y Ramón Godínez Flores pusieron en práctica en la parroquia de Nuestra Señora de la Luz. La implementación de las “misas de juventud”, características por la incorporación de elementos propios de la cultura rock, fue el detonante para que la reacción neo-intransigente liderada por los Tecos movilizara a los jóvenes del Seminario Laico Juvenil, en pro del restablecimiento de la liturgia tridentina preconiliar. En esa trama conflictiva, las misas de juventud constituyeron un espacio de disputa por la definición de las fronteras que dividían lo sagrado de lo profano. Mientras que los progresistas hacían lo posible por volver porosas las fronteras, con miras a producir hibridaciones del ceremonial litúrgico con elementos profanos de la cultura juvenil moderna —entre ellos la instrumentación eléctrica del rock—, los grupos de tradicionalistas desplegaron propaganda y protestas para revertir los efectos modernizadores, y restablecer las fronteras tradicionales.

Si bien, la cultura rockera no participó directamente de ese conflicto, sí constituyó uno de elementos centrales tanto en las estrategias progresistas como tradicionalistas. El progresismo católico encontró en la cultura juvenil rockera una serie de elementos para modernizar no sólo el ritual litúrgico, sino también la gestualidad propia de los sacerdotes —como hacer el saludo de la “V”. En este sentido, los casos de progresistas estudiados en el presente capítulo, permiten observar que la cultura rock tuvo una influencia importante en sacerdotes como Humberto Mejía Ruvalcaba, Vicente García, Arturo Moreno y Ramón Godínez Flores —quien hacia los noventa

---

<sup>374</sup> Gloria Riestra, “Jesucristo Superstar: blasfema y sacrílega”, *Adalid*, no. 38, febrero 15, 1974, 8-9.

apoyaría agrupaciones de rock y heavy metal católico, como se verá en el capítulo 6. La cultura rock trastocó a la vertiente progresista del catolicismo, sembrando la semilla para posteriores proyectos de pastoral y de liturgia, aflojando las fronteras para hacer posible la participación de los jóvenes, así como la incorporación de innovaciones estéticas.

En ese contexto, los tradicionalistas elaboraron un discurso escatológico que enfatizó la idea de una conspiración comunista-atea contra la Iglesia católica, de la que formaban parte los progresistas católicos. La neo-intransigencia radical fue característica de los Tecos, quienes desde la línea lefebvrista y cristera buscaron desprestigiar y frenar todo acercamiento de los católicos con el comunismo, el protestantismo y el hippismo. La escatología neo-intransigente construyó categorías basadas en la imagería bíblica del Mal, representando a sus adversarios progresistas, comunistas, protestantes y muchos otros grupos religiosos, como cómplices del maléfico plan de Satanás para destruir definitivamente a la Iglesia católica. En ese esquema representacional, la cultura rock ocupó un lugar importante, pues constituyó para los tradicionalistas el medio más eficaz del Maligno —y sus aliados progresistas, comunistas, etcétera— en la batalla por el control de los jóvenes. Durante el periodo 1968-1980, los Tecos categorizaron al rock, la contracultura y el hippismo como fuerzas al servicio de Satán. En Guadalajara, la “teoría del rock satánico” — el “pánico satánico”— tuvo su origen dentro de la vertiente tradicionalista de los Tecos, aunque éstos se inspiraron en publicaciones cristianas evangélicas anti-rock de origen estadounidense.

## Capítulo 4. El “rock satánico”. Escatología neo-intransigente y campañas anti-rock.

Y cuando, finalmente, el Cordero rompió el séptimo sello, se hizo en el cielo un silencio como de media hora. Vi cómo se entregaban siete trompetas a los siete ángeles que estaban de pie en presencia de Dios [...] Y vi subir del mar una bestia que tenía diez cuernos y siete cabezas, con una diadema en cada cuerno y un título blasfemo en cada cabeza.

Apocalipsis, 8: 1-2 y 13: 1

En la primavera de 1982, un episodio del programa *Praise the Lord* transmitido por la red televisiva cristiana Trinity Broadcasting Network<sup>375</sup>, generó pánico entre los televidentes al “revelar” la presencia de mensajes ocultos en célebres canciones de rock, en las cuales glorificaban a Satanás. El “descubrimiento” y “revelación” de tales mensajes anticristianos, motivó la movilización de líderes religiosos, quienes presionaron a los funcionarios de California para que regularan la venta y el consumo de música rock y heavy metal. El 26 de marzo de 1982, el asambleísta cristiano Phil Wyman presentó el proyecto de ley AB 3741 ante las autoridades californianas, en su facultad de miembro del Comité de Protección al Consumidor y Materiales Tóxicos (CCPTM, por sus siglas en inglés).<sup>376</sup> En la asamblea celebrada al día siguiente, Wyman y el autodenominado neurocientífico William H. Yarroll II defendieron el proyecto de ley empleando un discurso médico-psiquiátrico, poniendo énfasis en los supuestos efectos psíquico-conductuales producidos por la audición de música rock entre adolescentes y jóvenes. Yarroll trató de convencer a las autoridades de que los mensajes subliminales de carácter blasfematorio-satanistas, producían efectos reales y negativos en los escuchas al ser decodificados por el subconsciente, por lo que era urgente proteger “nuestras mentes” de “invasiones indeseadas”.<sup>377</sup>

La propuesta de ley fracasó, pero eso no significó el fin de la batalla contra el “rock satánico”.<sup>378</sup> Fuera del ámbito jurídico, religiosos evangélicos, bautistas y católicos se dieron a la

---

<sup>375</sup> La TBN fue fundada en 1973 por Paul Crouch en Los Angeles, y desde entonces se ha autodefinido como la mejor emisora de contenido amigable con la fe y la familia. Véase: <https://www.tbn.org/>

<sup>376</sup> John Brackett, “Satan, Subliminals, and Suicide”, 276-277.

<sup>377</sup> John Brackett, “Satan, Subliminals and Suicide”, 277-278; Massimo Introvigne, *Satanism*, 443.

<sup>378</sup> Entre 1982 y 1983, otras propuestas de ley como la SB 336 en Arkansas y la HR 6363 a nivel federal en los Estados Unidos, también fracasaron. Véase John Brackett, “Satan, Subliminals and Suicide”, 281.

tarea de propagar la revelación acerca de la supuesta glorificación a Satanás por parte de las estrellas de rock. El arma principal en esa cruzada anti-rock fueron los libros publicados en el periodo aproximado de 1983-1991, no sólo en Estados Unidos sino en otros países como Canadá, Francia, Italia y México. La literatura anti-rock se remonta hacia fines de los años sesenta, con la publicación de los libros *The Devil's Diversion* (1967) y *Rock and the Church* (1971), ambos del predicador cristiano Bob Larson.<sup>379</sup> Sin embargo, el *boom* literario de este género ocurrió a partir del año 1983. En su investigación, John Brackett menciona los siguientes títulos publicados en Estados Unidos: de Jacob Aranza, *Backward Masking Unmasked* (1983), y de los hermanos Dan y Steve Peters, *The Peters Brothers Hit Rock's Bottom!* (1984), *Why Knock Rock?* (1984) y *Rock's Hidden Persuader: The Truth About Backmasking* (1985).<sup>380</sup> El libro de mayor impacto en el mundo latino y católico fue *Le rock 'n' roll. Viol de la conscience par les messages subliminaux* (1983), escrito por el religioso trinitario Jean-Paul Régimbal. En 1985, la sección romana del UNITALSI publicó una traducción italiana, “con el objeto de difundir una publicación única en su género y que desde su original edición francesa en 1983 representó la fuente principal donde abreviar para conocer el delicado y grave problema [del rock]”.<sup>381</sup> En 1988, los Tecos —un grupo tradicionalista que desde 1968 encabezó campañas en contra del comunismo, el progresismo católico y el hippismo, como mostré en el capítulo 3— publicaron en Guadalajara una traducción al español con apéndices inexistentes en el original, sobre “muñecos satánicos” y mensajes subliminales en televisión y publicidad. Además de las traducciones, el libro de Régimbal constituyó el modelo para libros como *Música rock y satanismo* (1989) de René Laban, así como *Adoradores del Diablo y rock satánico* (1991) del demonólogo católico monseñor Corrado Balducci, aunque cada autor agregaba datos a su conveniencia. Quizás los únicos libros escritos por cristianos evangélicos traducidos al español, y que circularon en México y Guadalajara, fueron *Su hijo y el rock* (1990) de Bob Larson, y *Escalera al infierno* (1991) de Rick Jones. En el presente capítulo, analizo únicamente las traducciones al español que fueron puestas en circulación en la ciudad de Guadalajara y, por supuesto, en otras ciudades del país.

Los trabajos recientes en ciencias sociales han señalado que la intención central de este tipo de literatura, era convencer sobre los efectos nocivos de los mensajes subliminales en el comportamiento de la juventud —promiscuidad sexual, drogadicción, alcoholismo, violencia y suicidio. En estos estudios se describe únicamente la relación música-mente-comportamiento,

---

<sup>379</sup> Massimo Introvigne, *Satanism*, 437-438.

<sup>380</sup> John Brackett, “Satan, Subliminals and Suicide”, 282.

<sup>381</sup> Corrado Balducci, *Adoradores del Diablo y rock satánico* (Grupo Editorial Lumen, 2002), 294-295.

lo cual deriva del interés por dar cuenta de la polémica jurídica en torno a los mensajes ocultos.<sup>382</sup> No obstante, a mi modo de ver, el discurso anti-rock es mucho más complejo, pues implicó el proceso de construcción de una imagen estética, terrorífica y satánica del rock, basada en una concepción escatológica<sup>383</sup> que ponía en el centro del debate no sólo los efectos nocivos sobre el cuerpo, sino también el destino último del alma humana.

En este sentido, en el presente capítulo me propongo mostrar cómo la teoría del rock satánico fue elaborada a partir de la escatología y la apocalíptica cristiana, en la cual, por medio de una serie de juicios y atribuciones estéticas de fealdad, diversos líderes religiosos presentaron al rock como una temible fuerza destructora al servicio de Satanás. Este enfoque, centrado en el discurso teológico-escatológico, me permitirá analizar la importancia atribuida al cuerpo y al alma, en tanto que elementos cruciales en la historia de la salvación. La literatura anti-rock no se limitó a describir los supuestos efectos neurofisiológicos en los escuchas jóvenes, sino que buscó situar a los creyentes en una verdadera batalla espiritual, en la cual había que liberar a los cuerpos de influencias demoníacas y, por lo tanto, salvar las almas de la terrible condenación eterna en las llamas del infierno.

#### 4. 1. La “teoría del rock satánico” y la literatura anti-rock

En términos generales, dentro de la tradición cristiana, la fealdad se representa bajo la forma de lo terrorífico y lo diabólico, elementos que aparecieron por primera vez en el *Apocalipsis* de Juan Evangelista.<sup>384</sup> Belleza y fealdad se definen con relación a módulos estables, como Dios, Cristo y el Diablo, para simbolizar lo bello (humano-divino) y lo feo (bestial-horroroso-infracomun). Las atribuciones de fealdad a formas de expresión artística específicas, mantienen un estrecho vínculo con aquello considerado como mal moral, lo que produce fealdad espiritual. El mal y el

---

<sup>382</sup> Massimo Introvigne, *Satanism*, 437-443; John Brackett, “Satan, Subliminals and Suicide”, 271-297.

<sup>383</sup> De acuerdo con Jacques Le Goff, la escatología es un término que “designa la doctrina de los fines últimos, es decir, el cuerpo de las creencias relativas al destino último del hombre y del universo”. Designa también “el día del Señor, el día del juicio universal, según el *Apocalipsis* cristiano”. La escatología se expresa en una narrativa compleja, en la que suelen mezclarse la apocalíptica, el milenarismo, el mesianismo, la utopía y el mito. En este sentido, entiendo la literatura anti-rock como una forma peculiar de la narrativa escatológica, producida en un contexto de “gran renovación escatológica” animada desde fines del siglo XIX por diversos procesos socio-históricos —como la revolución industrial—, y por el temor a fuerzas catastróficas como la energía nuclear en la segunda mitad del siglo XX. En la teoría del rock satánico, las estrellas de rock constituyen el grupo social que porta la potencialidad y la amenaza escatológica, pues por medio de su música introducen demonios al servicio de Satanás en el cuerpo de los jóvenes, causando estragos neurofisiológicos, morales y espirituales, y provocando así la condenación de las almas al infierno. Sobre la escatología véase Jacques Le Goff, *El orden de la memoria*, 46-53 y 80-83.

<sup>384</sup> Umberto Eco, *Historia de la fealdad* (Lumen, 2007), 72.

pecado se oponen al bien, son su infierno. Lo feo es el infierno de lo bello, es error dentro de la sublime obra divina.<sup>385</sup>

En particular, la música ha constituido un elemento de preocupación tanto para la Iglesia católica como para las iglesias y denominaciones cristianas. En el siglo VI, el papa Gregorio Magno encabezó una lucha contra el paganismo y lo pecaminoso del cuerpo, intentando “eliminar todo elemento musical que tuviera origen en cualquier clase de actividad física”, de modo que la música tradicional y popular en todas sus variedades —de baile, de trabajo, amorosa, etcétera— fue declarada como obra del demonio, condenando a quienes la cantaban a ser “arrojados al fuego eterno del infierno”.<sup>386</sup> Los juicios y las valoraciones estéticas de *las músicas* por parte de religiosos cristianos, han sido realizados de acuerdo con su concepción teológico-moral del ser humano y su relación con lo divino-trascendental. Las atribuciones de fealdad hacia estilos musicales específicos, y su concomitante asociación con lo demoníaco, parten de la idea del individuo como poseedor de “un alma dada por Dios” y de un cuerpo, “una carnalidad mortal, lujuriosa y pecaminosa”.<sup>387</sup> En la tradición cristiana, el cuerpo constituye el lugar de la experiencia religiosa, donde se libra una lucha constante entre el Bien y el Mal; se abre el corazón a la gracia de Dios, o bien, se abandona a los placeres de la carne, convirtiendo el propio cuerpo en morada de demonios.<sup>388</sup> Así, el discurso teológico sobre el cuerpo suscita imágenes de carácter pendular, “un doble movimiento de ennoblecimiento y de desprecio”, donde el cuerpo del pecador simboliza “desorden y envilecimiento”, pues es el resultado de la imposibilidad humana para dominar las bajas pasiones.<sup>389</sup>

En la teoría del rock satánico, los géneros de música rock, heavy metal y punk, están asociados estéticamente con lo feo, lo terrorífico y lo demoníaco debido a los supuestos efectos nocivos sobre el cuerpo y el alma de los escuchas jóvenes. En este sentido, la literatura anti-rock es deudora en gran medida del estilo narrativo y de la simbología del *Apocalipsis*. Esto es evidente no sólo en las citas que remiten a este libro del Nuevo Testamento, sino también en la forma en que el rock es vinculado abiertamente con el Mal. De acuerdo con Miguel Salvador, uno de los biblistas que colaboraron en la edición de la Biblia de América, la literatura apocalíptica fue

---

<sup>385</sup> Umberto Eco, *Historia*, 10-16.

<sup>386</sup> Elie Siegmeister, *Música y sociedad*, 40-41.

<sup>387</sup> Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism* (Indiana University Press, 1994), 5.

<sup>388</sup> Jacques Gélis, “El cuerpo, la Iglesia y lo sagrado”, en *Historia del cuerpo. I. Del Renacimiento al Siglo de las Luces*, dirs. Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine y George Vigarello (Taurus, 2005), 28; Robert Muchembled, *Historia del diablo. Siglos XII-XX* (FCE, 2019), 46-47.

<sup>389</sup> Jacques Gélis, “El cuerpo”, 28-29.

creada con el fin de “alimentar la esperanza del pueblo en situaciones críticas y difíciles”.<sup>390</sup> El *Apocalipsis* representa el angustiante fracaso de la historia de la salvación, puesto que es dominada temporalmente por “las fuerzas de la injusticia, la muerte, el poder político [y] las fuerzas demoníacas”. No obstante, “la victoria definitiva pertenece a Cristo, que con su fuerza vencerá a todas las potencias malignas e instaurará el reinado de Dios”.<sup>391</sup>

En efecto, los autores de libros anti-rock presentaron al “rock satánico” como una de las fuerzas destructoras más temibles de la segunda mitad del siglo XX. Bob Larson, televangelista y anti-cultista, pionero en publicar libros en contra del rock desde fines de los años sesenta en Estados Unidos, advirtió a los padres de familia que “Satanás [podía] usar la música para crear una atmósfera espiritual malsana”.<sup>392</sup> En un tono más aterrador, el sacerdote trinitario<sup>393</sup> Jean-Paul Régimbal aseguraba que “los ritmos endiablados y satánicos de esta música infernal”, eran la única causa de 18 casos de suicidio en la región de Montreal-Granby-Québec.<sup>394</sup> Este tipo de libros ofrecían a los lectores —principalmente adultos creyentes— una serie de descripciones detalladas del poder destructor del rock, de los supuestos efectos nocivos producidos en el cuerpo, la mente y el alma de los jóvenes. Asimismo, la literatura anti-rock era utilizada como arma en la lucha contra Satanás y las estrellas de rock, quienes cumplían el papel de falsos profetas —en consonancia con la simbología apocalíptica—, seduciendo a la juventud con sus ritmos, sonidos, letras y performances. No obstante, mientras que en el *Apocalipsis* la batalla entre el Bien y el Mal ocurre en escenarios que oscilan entre lo celestial, lo terrenal y lo abismal, en la literatura anti-rock la confrontación de fuerzas tiene lugar en el cuerpo de los jóvenes.

#### 4. 2. Capturar los cuerpos: efectos neurofisiológicos y transfiguración

Las descripciones sobre el poder destructor del “rock satánico” partían de los efectos corporales y neurofisiológicos producidos por el *beat* o ritmo. Bob Larson, en su guía moralista para padres de familia titulada *Su hijo y el rock* (1990), señalaba que la atracción principal de este género musical era “su ritmo sencillo, rítmico, y de golpeteo”. La base musical del rock consistía en un “ritmo

---

<sup>390</sup> *Apocalipsis*, en *Biblia de América* (La Casa de la Biblia, 1994), 1871.

<sup>391</sup> *Apocalipsis*, 1872.

<sup>392</sup> Bob Larson, *Su hijo y el rock* (Editorial UNILIT, 1990), 28.

<sup>393</sup> Es decir, perteneciente a la Orden de la Santísima Trinidad y de los Cautivos. En las primeras páginas de su libro, se autodenominaba “sacerdote”, “religioso trinitario [...] liberador de cautivos”, “predicador de retiros”, y “criminalista especializado en psiquiatría criminal”. Véase Jean-Paul Régimbal, *¿Queremos rock? La violación de las conciencias por el mensaje subliminal* (Editorial Independiente, 1988), 2.

<sup>394</sup> Jean-Paul Régimbal, *¿Queremos rock?*, 2.

palpitante”, el cual, si se extendía “por un prolongado período de tiempo y a muy alto volumen, [podía] ser hipnótico en conciertos en vivo”. Es decir, el *beat* del rock constituía “un ataque repetido sobre el aparato neurosensorial”, que producía la interrupción de “los procesos de conciencia mental”.<sup>395</sup>

Por su parte, en su libro *Le rock 'n' roll* (1983), Jean-Paul Régimbal hizo una peculiar interpretación de la historia del rock, tomando como hilo conductor la evolución del ritmo. De acuerdo con su esquema cronológico el punto de partida fue Little Richard, quien modificó “el *beat* del *rhythm and blues* de la población negra del sur”. Régimbal vinculó abiertamente la peligrosidad del rock con las prácticas religiosas afroamericanas, pues tanto el ritmo como el argot provenían de los “guetos americanos”. En esa primera fase de origen, el nuevo ritmo creado por Richard y popularizado por Elvis Presley, propició la liberación de los adolescentes por medio del rechazo de la moral religiosa y la consecuente eliminación de “todos los tabúes religiosos, familiares y sociales”. Elvis había conseguido dominar “las emociones más primitivas de los adolescentes”, conduciendo a multitudes de ellos al “frenesí, la histeria colectiva y la exasperación sexual”.<sup>396</sup>

En la segunda fase, marcada por la evolución del rock and roll al hard rock y el acid rock, la característica central fue —según Régimbal— el “perfeccionamiento del ritmo (*beat*), la intensidad del volumen y el desencadenamiento frenético de las percusiones”. Dicho perfeccionamiento rítmico había sido producto de “una intensa búsqueda [llevada] a cabo en las tribus africanas y los medios del vudú, tal como se practica en América Latina y en Haití”. Régimbal afirmaba que los músicos de rock extrajeron del culto vudú un repertorio de “todos los ritos copulatorios, de los encantamientos y de los conjuros”, los cuales emplearon con el fin de reproducir los ritmos que conducían a los oyentes a “un placer sexual completo”.<sup>397</sup> La vinculación discursiva del rock con todo tipo de “rituales paganos” fue común en la literatura anti-rock. Bob Larson señaló en su libro que parte del álbum *Goat's Head Soup* de los Rolling Stones había sido grabada en “un ritual haitiano de vudú”, pues detrás de la música percibió las “voces de aquellos que están siendo poseídos por espíritus demoníacos”.<sup>398</sup>

Asimismo, la creencia en la posesión y la consagración corporal constituyó un elemento importante en la literatura anti-rock. Las estrellas de rock se convertían en falsos profetas al

---

<sup>395</sup> Bob Larson, *Su hijo y el rock*, p. 5.

<sup>396</sup> Jean-Paul Régimbal, ¿*Queremos rock?*, 4-5.

<sup>397</sup> Jean-Paul Régimbal, ¿*Queremos rock?*, p. 6.

<sup>398</sup> Bob Larson, *Su hijo y el rock*, 26.

servicio de Satanás, a quien consagraban deliberadamente su cuerpo y su alma. Alice Cooper constituyó la figura paradigmática de la consagración satánica, debido a una supuesta declaración hecha por él mismo, en la que relató su entrega a entes malignos en una sesión de espiritismo:

[El espíritu] me prometió a mí y a mi grupo de música la gloria, la dominación del mundo con [el] rock y la riqueza en abundancia. Lo único que me pidió [a] cambio [fue] entregarle mi cuerpo para que [...] tomara posesión de mí. A cambio de la posesión de mi cuerpo me hice célebre a través del mundo entero.<sup>399</sup>

Por su parte, los fans se convertían en posesos y adoradores, seducidos por la música que capturaba sus cuerpos. En su libro *Escalera al infierno* (1991), el evangélico Rick Jones advertía a sus lectores —específicamente jóvenes con problemas— que el rock perseguía un objetivo maligno: “que los demonios entren en ti, te destruyan y te lleven al infierno [...] al disfrutar de esa música los demonios entran en tu cuerpo”.<sup>400</sup> Ese elemento discursivo en particular abrevaba de los relatos de posesión, aunque en la literatura anti-rock se actualizaba la articulación de dos concepciones del cuerpo: el cuerpo religioso y el cuerpo médico.

En efecto, dicha amalgama discursiva tuvo su origen en el primer tercio del siglo XVII, a partir del caso de las posesas de Loudun. La característica del discurso de la posesión es que al cuerpo no sólo se le representa como separado “en elementos celestes y terrenos” —de acuerdo con la teología cristiana—, sino como un todo compuesto por “órganos, miembros y funciones visibles”, más acorde con la mirada médica.<sup>401</sup> En su libro, el sacerdote Régimbal —basándose en los estudios pseudocientíficos de Bob Larson— evocaba imágenes del cuerpo médico y del cuerpo religioso, con la finalidad de convencer a los lectores sobre los efectos neurofisiológicos que el rock provocaba entre la juventud:

Hemos mostrado que esta música puede tener efectos y consecuencias físicas asombrosas: cambios en el pulso y la respiración, secreción acrecentada de las glándulas endócrinas, en particular la glándula pituitaria que regula los procesos vitales del organismo [...] El metabolismo de base y el porcentaje de azúcar en la sangre se modifica a lo largo de la audición. Se puede entonces pensar en jugar con el organismo humano cuando se toca un instrumento musical y de hecho ciertos compositores de música se propusieron manipular el cerebro provocando un corto circuito en las facultades conscientes tal como lo hace la droga. El ritmo predominante del rock y del pop, condiciona primero el cuerpo y luego estimula ciertas funciones hormonales del sistema endócrino [...] El resultado global es un desequilibrio de las hormonas sexuales y suprarrenales, así como de un cambio radical de la tasa de insulina en la sangre, de manera que

---

<sup>399</sup> Cfr. Jean-Paul Régimbal, *¿Queremos rock?*, 20; Corrado Balducci, *Adoradores del Diablo*, 222-223; René Laban, *Música rock y satanismo* (Ediciones Arco Iris, 1989), 7-8.

<sup>400</sup> Rick Jones, *Escalera al infierno. La bien planificada destrucción de la juventud* (Chick Publications, 1991), 79.

<sup>401</sup> Michel de Certeau, *La posesión de Loudun* (Universidad Iberoamericana, 2012), 60.

las diversas funciones de control de las inhibiciones morales caen por debajo de lo tolerante o están completamente neutralizadas.<sup>402</sup>

La mayoría de los autores citaron el estudio de Bob Larson para describir los supuestos efectos neurofisiológicos del rock en los jóvenes oyentes. La excepción fue René Laban, quien en su libro *Música rock y satanismo* (1989) interpretaba al rock, al punk y al heavy metal como un fenómeno contrainiciático. Laban se basó en los planteamientos del esoterista francés René Guénon sobre la “contra-iniciación” y el satanismo,<sup>403</sup> para afirmar que la juventud se encontraba “cada día más a merced de las fuerzas oscuras del psiquismo inferior [...] de entidades infracorporales, de seres del más bajo astral, desencarnados, que buscan la posesión de los humanos”.<sup>404</sup> De acuerdo con su interpretación, y en consonancia con el trabajo de Régimbal sobre los mensajes subliminales, Laban aseguraba que muchos líderes de grupos de rock estaban “más o menos en contacto” con miembros de la Iglesia de Satán y la Wicca. Los conciertos constituían verdaderos “ritos contrainiciáticos”, donde multitudes de fanáticos se convertían en posesos:

Los posesos de que nos habla el Evangelio no son muy distintos de los que aún podemos ver en África Negra o en Brasil, ni tampoco de los shows que nos brindan ciertos grupos de Rock [...] Las disposiciones internas que preparan a las posesiones se manifiestan en señales físicas, intelectuales y afectivas cuya totalidad se completa cuando se cumple aquella [...] Las señales físicas que acompañan a la posesión consisten primero en cambios de mímica. Incluso las facciones de la cara se desfiguran hasta el punto que en algunos relatos se nos dice que el poseso adquiriría la cara del diablo que lo poseía [...] puede acompañarla un adelgazamiento o una hinchazón del vientre [...] Los rasgos expresan ira, burla, odio e insulto [...] Las vísceras contraídas y el espasmo alteran al mismo tiempo las funciones del organismo. El olor cambia, las náuseas, los vómitos, la aerofagia y la aerocolia aparecen junto a los borborismos, la lengua sucia y la fetidez de aliento [...] La voz también cambia. No tiene el mismo timbre, se vuelve grave, amenazadora o sardónica, se burla de las personas más respetables y presenta insólitos propósitos eróticos o escatológicos.<sup>405</sup>

No obstante, aunque la creencia en la posesión diabólica era central en la literatura anti-rock, la somatización de la presencia del Mal en el cuerpo de los jóvenes se expresaba en términos del discurso médico. Las descripciones de la transfiguración física del poseso, así como de los efectos neurofisiológicos, evocaban imágenes grotescas del cuerpo envilecido que seguramente remitieron al lector de la época al aspecto de la niña posesa del filme *El exorcista* (1973); quizás también a la propia imagen de rockeros como Arthur Brown, Alice Cooper, KISS, Ozzy

---

<sup>402</sup> Jean-Paul Régimbal, *¿Queremos rock?*, 28-30.

<sup>403</sup> Massimo Introvigne, *Satanism*, 246-253.

<sup>404</sup> René Laban, *Música rock*, 30.

<sup>405</sup> René Laban, *Música rock*, 52-54.

Osbourne y King Diamond. En efecto, la estética del heavy metal y del *shock rock*, característica por el manejo del simbolismo grotesco, diabólico y terrorífico, fue lo que permitió a los religiosos anti-rock establecer vínculos discursivos entre los síntomas físicos de la posesión y la performatividad corporal desplegada por las subculturas del rock, el punk y el heavy metal.

Rick Jones advertía a los lectores que la música rock era “uno de los instrumentos [más usados por el Diablo] para situar sus demonios destructores de almas en los jóvenes”. Lo preocupante era que varias canciones de heavy metal hacían explícita tal intención, y entre ellas citaba “Burn in Hell” de Twisted Sister, “Diary of a Madman” de Ozzy Osbourne, “Number of the Beast” de Iron Maiden, y “N. I. B.” de Black Sabbath. Respecto a las letras de Osbourne señalaba lo siguiente: “Ozzy ya sabe la respuesta. Varios miles de demonios ya viven en su cuerpo. Ahora quiere meter a algunos de sus ‘amigos’ en ti”.<sup>406</sup>

De hecho, cada capítulo de su libro abre con ilustraciones caricaturescas, las cuales muestran paso a paso cómo los demonios —liderados por Satanás— persuaden a los jóvenes para que cometan toda una serie de actos inmorales, atentando contra su propio bienestar físico-espiritual sin saberlo. Las ilustraciones representan a los demonios como maliciosos, incitadores y sardónicos, mientras que el joven se va transfigurando cada vez que desciende un peldaño de una escalera simbólica que lo conduce al infierno. El cuerpo del joven es representado en su proceso de envilecimiento y transfiguración, por medio de códigos físicos y de vestimenta como ojeras, cabello largo, ropa rota y sucia, gestos de confusión, lascivia, depresión, malicia, soberbia y temor (ver ilustraciones 10, 11 y 12). En efecto, la literatura anti-rock mostraba las señales físicas como evidencias somáticas de la corrupción del alma, la cual, al ser cautivada por Satanás y sus demonios —vía música rock—, se encontraba en peligro de condenación eterna.

---

<sup>406</sup> Rick Jones, *Escalera al infierno*, 75-77.

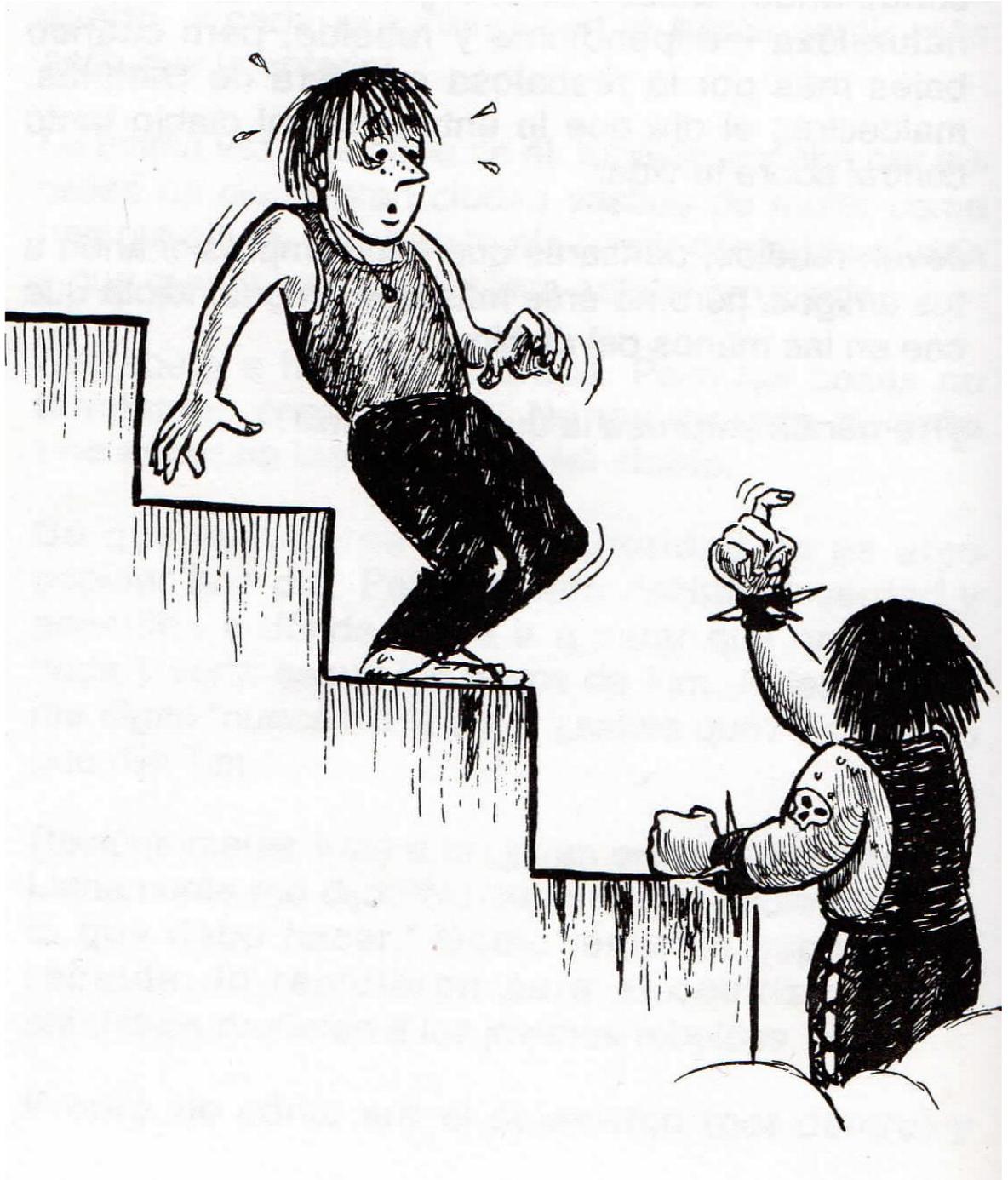


Ilustración 10. Escalera al Infierno 1. Fuente: Rick Jones, *Escalera al Infierno*, p. 54.

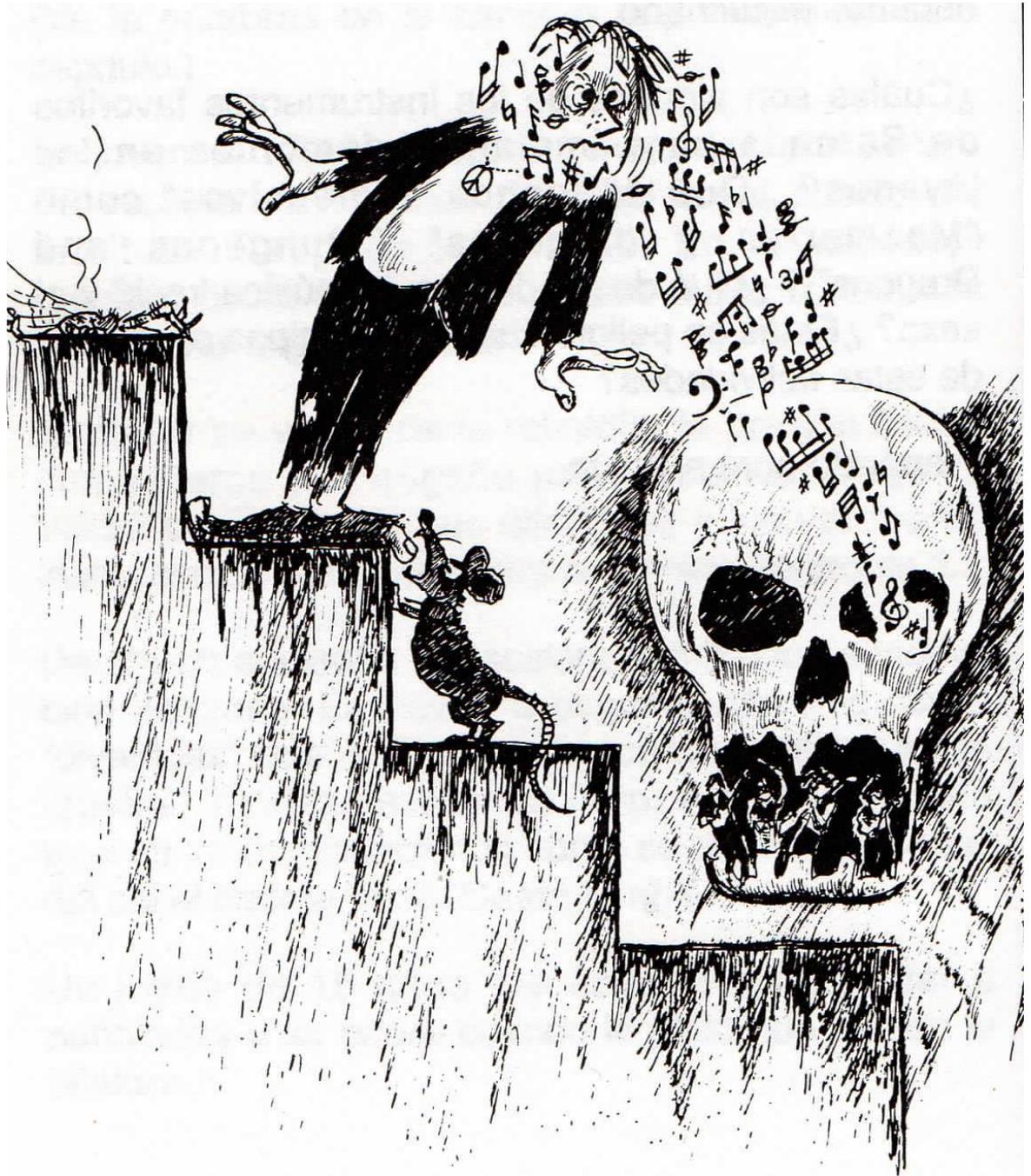


Ilustración 11. Escalera al Infierno 2. Fuente: Rick Jones, *Escalera al Infierno*, p. 74.



Ilustración 12. Escalera al Infierno 3. Fuente: Rick Jones, *Escalera al Infierno*, p. 66.

### 4. 3. Cautivar las mentes: la condenación eterna del alma

El esquema de la literatura anti-rock buscó mostrar a los lectores que Satanás usaba ese tipo de música para destruir a la juventud, capturando primero sus cuerpos por medio del ritmo o *beat*, después cautivando sus mentes con “mensajes subliminales”, y finalmente conduciendo sus almas hacia la condenación eterna en el infierno. Bob Larson argumentaba que la base rítmica del rock producía hipnosis, estado psíquico de “elevada sugestibilidad para imágenes y mensajes”, tales como “el sexo lo es todo”, “abajo con la autoridad”, o “la vida importa poco, así que a gozar y a morir jóvenes”.<sup>407</sup> Pero además de la introducción de los oyentes al mundo del sexo, las drogas y el alcohol, los religiosos anti-rock mostraron su preocupación ante la presencia de diversos tipos de “cultos” y “prácticas ocultas”.

Bob Larson atacaba a “las religiones y cultos orientales”, señalándolas como peligrosas debido a que influían y conducían “al extravío de muchos jóvenes”. Por medio de la música y efectos visuales, operados bajo concepto “místico”, los músicos de rock hacían entrar a la audiencia en “un estado irregular de conciencia”, pues sus canciones estaban basadas en escrituras hindúes y en “el culto de Hare Krishna”. No obstante, de todos los “cultos” los más temibles eran el ocultismo y el satanismo. El rock que mantenía relación con éstos era realmente una “música siniestra”.<sup>408</sup>

En su peculiar esquema evolutivo del rock, Régimbal señalaba que la fase del “rock satánico” había sido inaugurada por los Beatles en 1968, tras el lanzamiento del “Devil’s White Album” (*sic*). En dicho disco, el cuarteto introdujo *mensajes subliminales* para “transmitir la doctrina satánica” en los temas “Revolution 1” y “Revolution 9”. Régimbal aseguraba que, en éste último, al ser tocado al revés, se escuchaba el mensaje blasfematorio “Turn me on, dead man (excítame, hombre muerto)”, pues la referencia al “hombre muerto” no era otra que “Nuestro Señor Jesucristo”. El éxito del álbum desencadenó la réplica de esa “fórmula de la perversión diabólica” por otras bandas de rock, tales como Rolling Stones, The Who, Black Sabbath, Led Zeppelin, Styx, etc. “Esta vez no hay equívoco posible —enfaticaba—, todo está inspirado, orientado a la glorificación de los poderes ocultos y a la adoración de su majestad: satanás”.<sup>409</sup> Por ejemplo, en la canción “Stairway to Heaven” de Led Zeppelin, el mensaje oculto en una de las estrofas era

---

<sup>407</sup> Bob Larson, *Su hijo y el rock*, 6.

<sup>408</sup> Bob Larson, *Su hijo y el rock*, 22-25.

<sup>409</sup> Jean-Paul Régimbal, *¿Queremos rock?*, 8 y 16-17.

“I’ve got to live for satan (Tengo que vivir para satán)”.<sup>410</sup> Además, en el apéndice B incluido al final de su libro, interpretaba el “simbolismo esotérico” implícito en cada renglón de la letra, en la cual el supuesto mensaje era la consagración abierta a Lucifer (ver ilustración 13).

| TEXTO ORIGINAL  | TRADUCCION CASTELLANA   | TRADUCCION DEL SIMBOLISMO ESOTERICO  |
|---|---|--|
|   | (1)   |  |
| There’s a lady who’s<br>sure all that glitters<br>is gold.            | Hay una mujer que está con-<br>vencida de que todo lo que<br>brilla es oro.   | Bruja.<br>La antisabiduría del esoterismo<br>del cual la alquimia intenta<br>cambiar el plomo en oro puro. |
| And she’s buying a<br>stairway to heaven.                             | Y ella está comprando una<br>escalera que lleva al cielo.                     | El precio: vender su alma<br>El cielo: El reino de lucifer<br>(El infierno).                               |
| And when she gets there<br>she knows if the stores<br>are all closed. | Y cuando llega allí, ella sabe<br>muy bien si los negocios<br>están cerrados. | Se trata del conocimiento mágico<br>de la bruja.<br>Resistencia del no iniciado.                           |
| With a word she can get<br>what she came for.                         | Con una sola palabra obtiene<br>lo que quiere.                                | Fórmula mágica que abre todas<br>las puertas.  |
|   | (2)   |  |
| Trehe’s a sing on the<br>wall but she wants to<br>be sure.            | Hay una figura en la pared,<br>pero ella quiere estar segu-<br>ra.            | Signos simbólicos de brujería<br>y del zodiaco.  |

Ilustración 13. Mensajes subliminales. Fuente: Jean-Paul Régimbal, *¿Queremos rock?*, p. 46.

Para Régimbal el vínculo entre el rock, la brujería y el satanismo era evidente, puesto que tanto productores como músicos eran miembros activos de “algunas de las religiones de Lucifer”. En el apéndice C, reproducía e interpretaba el simbolismo utilizado por las bandas de rock en el arte de sus discos, enfatizando su carácter esotérico y satanista (ver ilustración 14). De hecho, afirmaba que la producción de discos era llevada a cabo bajo ritos de hechicería, donde los discos eran hechizados por “los grandes sacerdotes y sacerdotisas de su templo”, con el fin de que “una gran cantidad de demonios [ejecutaran] sus órdenes”.<sup>411</sup>

<sup>410</sup> Jean-Paul Régimbal, *¿Queremos rock?*, 16

<sup>411</sup> Jean-Paul Régimbal, *¿Queremos rock?*, 22.

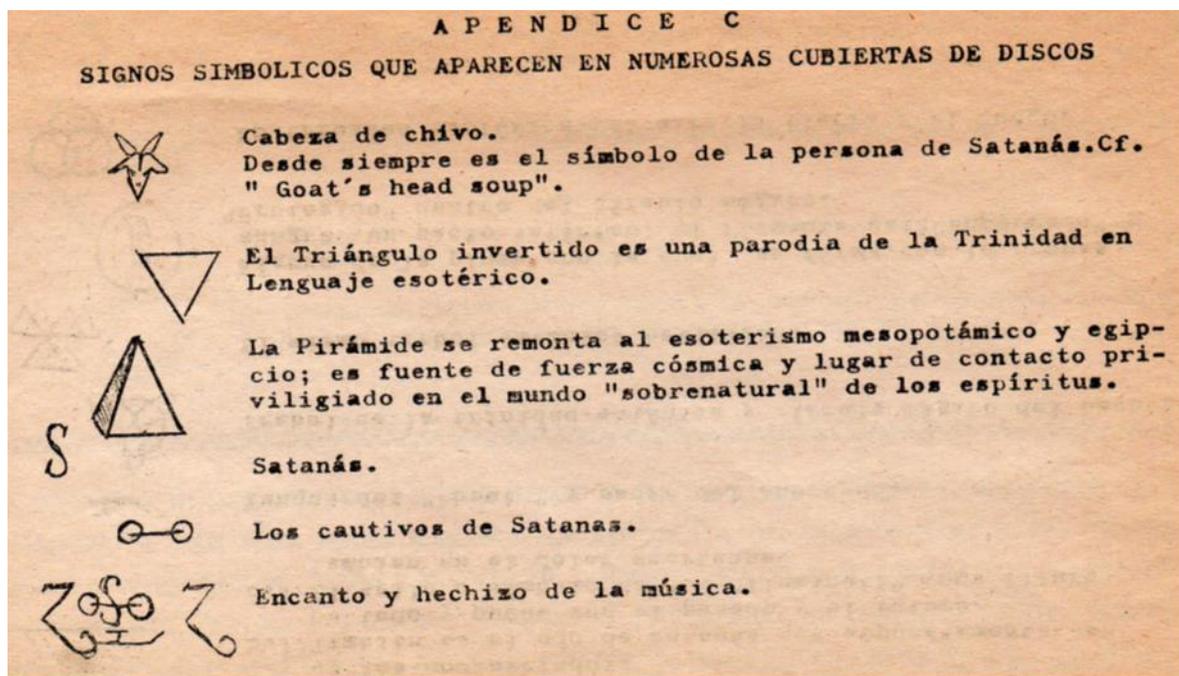


Ilustración 14. Símbolos satánicos. Fuente: Jean-Paul Régimbal, *¿Queremos rock?*, p. 51.

Las supuestas órdenes ejecutadas por los demonios eran los estragos neurofisiológicos descritos líneas arriba, pero también problemas psicológicos como frustración, histeria, alucinación, depresión, tendencias violentas y suicidas, las que conllevaban a los jóvenes hacia un “estado de confusión moral y mental”. En dicho estado, la inteligencia, la voluntad, el libre albedrío y la conciencia moral, sufrían un grave ataque “por la vía de todos los sentidos”, provocando la disminución de sus “capacidades de discernimiento y de resistencia”. Finalmente, todo ello tenía consecuencias sociales, pues el rock —financiado por los Illuminati y la Wicca— cumplía la función de “alentar la rebelión de los jóvenes contra todas las formas de coacción: Familia, Religión, Política, Economía y Militar (*sic*)”, con el fin de instaurar un “único gobierno mundial”.<sup>412</sup>

Sin embargo, más allá de los argumentos neurofisiológicos sobre los efectos nocivos del rock en el cuerpo y en la mente, la batalla decisiva se libraría en términos del espíritu. Régimbal convocaba a todas aquellas “personas de buena voluntad” —padres de familia, educadores, religiosos responsables de pastoral—, a unir esfuerzos para “edificar juntos una sociedad renovada” en el cristianismo, y ayudar “a nuestra juventud a salir del marasmo espiritual, a devolverse la moral que intenta sepultar el rock ‘n’ roll”.<sup>413</sup> Haciendo eco de las palabras del

<sup>412</sup> Jean-Paul Régimbal, *¿Queremos rock?*, 24 y 31-32.

<sup>413</sup> Jean-Paul Régimbal, *¿Queremos rock?*, 38.

apóstol San Pablo, exhortaba a los creyentes a revestirse con “la armadura de Dios para poder resistir a la asechanza del diablo”.<sup>414</sup> En efecto, el discurso anti-rock buscó situar al creyente en un verdadero “combate espiritual”:

Porque no es contra los adversarios de carne y hueso que [debían] luchar, sino contra los principados, contra las potestades, contra los amos y señores de este mundo de tinieblas, contra los espíritus del mal que habitan los espacios celestes. Es por eso que debéis poneros la Armadura de Dios a fin de poder resistir en el día malo, y después de haber hecho todo eso, quedar firmes. Quedad en pie, ceñidos con el cinturón de la verdad, con la coraza de la justicia y calzados los pies con el celo por el Evangelio de la paz, sostened en todo momento el escudo de la fe, para poder inutilizar los dardos de fuego del maligno; tomad el yelmo de la salvación y la espada del espíritu, que es la palabra de Dios.<sup>415</sup>

Por su parte, en su libro *Escalera al infierno* el evangélico Rick Jones citaba los mismos pasajes bíblicos para hacerle ver a los jóvenes que, al escuchar rock y heavy metal, se libraba una batalla espiritual de consecuencias graves. Partía de los “mensajes ocultos” en la canción “Stairway to Heaven” de Led Zeppelin, para revelarles lo que ocurría en ellos cada vez que la escuchaban:

1. Están oyendo a siervos de Satanás que juran lealtad a su señor; 2. Los oyentes están siendo programados para aceptar a Satanás como señor y destructor de sus vidas [...] La Biblia te advierte que estás en medio de una batalla espiritual [...] Se está librando una batalla, joven... una batalla por tu alma.<sup>416</sup>

De todos los religiosos anti-rock, Rick Jones fue el más explícito en el hecho de que aquello que estaba en juego en la trama del “rock satánico” era la salvación o la condenación eterna del alma. No sorprende que los pasajes del *Apocalipsis* son recurrentes, además de las citas referentes al apóstol San Pablo, para evocar los tormentos del infierno y asociar a los músicos con la figura del falso profeta. “Las estrellas de rock —señalaba— son esclavos vendidos a Satanás que predicán de su amo [...] ¡Quieren que ardas en el infierno en un lago de fuego de verdad! La tarea de las estrellas del rock es ayudarte a que vayas para allá. Sólo una persona burdamente engañada idolatra y adora a quienes le están llevando al infierno”.<sup>417</sup>

En efecto, Jones enfatizaba que la gravedad del “rock satánico” radicaba en el hecho de que conllevaba a los jóvenes escuchas a la condenación y el sufrimiento eternos, es decir, el “pasar la eternidad ardiendo en el lago de fuego”, tal y como les ocurrió al propio Satanás, a la Bestia y al falso profeta al rebelarse contra Dios, de acuerdo con la revelación de Juan en el

---

<sup>414</sup> Cfr. Efesios 6: 11.

<sup>415</sup> Cfr. Jean-Paul Régimbal, *¿Queremos rock?*, 39; Efesios 6: 12-17.

<sup>416</sup> Rick Jones, *Escalera al infierno*, 5-6 y 37.

<sup>417</sup> Rick Jones, *Escalera al infierno*, 76.

*Apocalipsis*. El infierno es presentado como el lugar donde el condenado sufrirá la agonía eterna, implorando la muerte “para detener el dolor”.<sup>418</sup>

Sin embargo, a pesar de la angustia y el pánico que esas descripciones pudieran suscitar, los religiosos brindaban a los lectores un mensaje esperanzador, recordándoles que Cristo era el Vencedor definitivo en esa trama terrorífica. Régimbal señalaba que el poder destructor del rock sería aniquilado por medio de una educación positiva en los jóvenes, la cual les despertaría el interés por seguir el “camino de la Belleza, la Verdad y el Bien”, sustituyendo la música satánica por “obras de mejor calidad” —como la música de inspiración cristiana—, con el fin de formar el sentido musical, poético, humano y cristiano “de todos aquellos que gustan y aprecian las obras de valor que elevan el corazón, el cuerpo y el espíritu”.<sup>419</sup>

Por su parte, Rick Jones buscaba que los jóvenes meditaran sobre la seriedad de su “destino eterno”, no sólo por medio de pasajes bíblicos y mensajes satánicos en las canciones de rock, sino también por medio de testimonios de “vidas cambiadas”. Los casos de jóvenes conversos evocaban un apocalipsis y una renovación individualizados, pues desterraban a Satanás de sus cuerpos y abrían sus corazones para recibir a Jesucristo. El arrepentimiento, la búsqueda de Cristo y la conversión, constituyen actos que consuman el bello acontecimiento de salvación, en evidente contraposición a lo feo, lo terrorífico y lo tormentoso de la condenación eterna.

Pam, una chica sumida en la “pesadilla” del sexo, las drogas y el alcohol, con tendencias suicidas, le pidió a Jesús que “la perdonara, que entrara en su corazón y la salvara”. En ese instante le ocurrieron una serie de “milagros”: “Su vida entera comenzó a cambiar. Su ceño fruncido se tornó en sonrisa. Su desesperación, en gozo. Su turbación, en bella paz interior”. Por su parte, la vida de George —un joven drogadicto y traficante de drogas— cambió con la ayuda de Dios: “Su nombre quedó escrito en el Libro de la Vida del Cordero y [su] mano fuerte lo arrancó de la escalera del infierno [...] Por primera vez en la vida, George era verdaderamente feliz. Su ira, su odio y su rebeldía se cambiaron en una paz bella, indescriptible”.<sup>420</sup>

Jones estaba convencido de que ningún experto —psiquiatra, psicólogo, terapeuta, consejero, etcétera— podía ayudar a jóvenes con problemas, pues la única solución era Cristo. En la trama terrorífica del “rock satánico”, sólo Jesucristo tenía el poder de producir “el mismo cambio maravilloso” en cientos de jóvenes, pero la decisión de aceptarlo o rechazarlo radicaba

---

<sup>418</sup> Cfr. Rick Jones, *Escalera al infierno*, 138; Apocalipsis 20: 10.

<sup>419</sup> Jean-Paul Régimbal, *¿Queremos rock?*, 2 y 38.

<sup>420</sup> Rick Jones, *Escalera al infierno*, 151-153.

en ellos, a fin de cuentas. La consecución de la paz eterna en el cielo, implicaba el deshacerse de “cualquier cosa que haya estado consagrada a Satanás”, como los discos, casetes, carteles, camisetas y revistas de rock.<sup>421</sup>

## Conclusiones

La literatura anti-rock buscó situar a los creyentes en un verdadero combate espiritual, en el cual se libraba una batalla por la liberación del cuerpo y del alma de los jóvenes, acechados por fuerzas demoníacas —entre éstas las estrellas de rock— al servicio de Satanás. Líderes religiosos pertenecientes a diversas órdenes y denominaciones, construyeron estéticamente a la música rock como una herramienta terriblemente destructora, argumentando una serie de supuestos efectos nocivos sobre el cuerpo, la mente, la conducta, la moral y el alma de los jóvenes. Las atribuciones estéticas de fealdad hacia el rock, fueron nutridas por una visión escatológica de la teología cristiana, específicamente aquella vinculada al libro del *Apocalipsis* y la historia de la salvación.

En su construcción estética-satánica del rock, los religiosos reactualizaron la riqueza de la simbología apocalíptica, con el fin de situar al cuerpo y al alma en una dimensión más allá de lo terrenal: la condenación y la salvación eternas. No obstante, el discurso médico-psiquiátrico y los relatos de posesión se amalgaman con la base narrativa escatológica. Las descripciones pseudocientíficas sobre los supuestos estragos neurofisiológicos, adquieren sentido en función de una escatología que enmarca al cuerpo y al alma en el debate teológico sobre sus fines últimos. La terminología médica-psiquiátrica, en ocasiones ligada a los relatos de posesión, permitió a los religiosos describir aquellos procesos internos que afectaban los órganos y su funcionamiento, así como las señales físicas y conductuales que evidenciaban casos de verdaderas posesiones diabólicas. Esas señales funcionaban como evidencias somáticas de la corrupción del alma, lo cual significaba el peligro de condenación y sufrimiento eternos.

De acuerdo con los autores, el ritmo y los mensajes transmitidos por el rock introducían a multitudes de jóvenes en el mundo del sexo, las drogas, el alcohol y la violencia, pero también los iniciaban en diversas sectas, cultos y prácticas de brujería y ocultismo. En este sentido, puede decirse que la literatura anti-rock no sólo buscó frenar la liberación del cuerpo por parte de la juventud, sino que también constituyó un arma propagandística contra otras religiones en un

---

<sup>421</sup> Rick Jones, *Escalera al infierno*, 158.

contexto de creciente pluralismo religioso —de Hare Krishna a la Iglesia de Satán. Los autores dejaron en claro a sus lectores, fuesen adultos o jóvenes, que los estragos neurofisiológicos conllevaban a un debilitamiento moral y espiritual, lo cual les traería consecuencias terribles. La juventud así debilitada no podría resistir la asechanza de Satanás y sus demonios, pues si bien la batalla se libraba desde el cuerpo, lo que estaba en juego era el destino último del alma, y por ello insistieron en fortalecer la moral y la fe de los jóvenes con las armas del espíritu.

## Capítulo 5 “No necesitamos de tu dios”. Variaciones en torno al tópico anticlerical.

No necesitamos de tus reglas,  
No necesitamos de tu dios,  
No necesitamos de tu iglesia,  
Nosotros no buscamos tu perdón.

“Pecadores”, Sedición

En el ocaso de la década del ochenta, la cultura rockera tapatía experimentó la eclosión de vanguardias anticlericales. En el ámbito subterráneo, dominado en esos años por la cultura barrial, las Bandas Unidas del Sector Hidalgo impulsaron el movimiento hardcore-punk en la ciudad, tras la realización de una tocada en noviembre de 1987. El punk constituyó una estética de ruptura con el rock setentero, introdujo el adagio del *Do It Yourself* —“hazlo tú mismo”—, y radicalizó las consciencias de jóvenes marginados e inconformes por medio del anarquismo libertario. La actitud punk combativa-libertaria, en su búsqueda de la liberación humana de todo tipo de sistemas opresivos —Estado, Iglesia, *mass*-media, consumismo—, hizo del catolicismo uno de sus blancos de crítica por excelencia.

Paralelamente, desde diversos estratos sociales de la ciudad, emergió otra modalidad de anticlericalismo no menos radical que la enarbolada por el punk. Pero a diferencia de la rabia como forma de expresión, esta vanguardia utilizó la sátira como arma de denuncia e infirmitad. Las expresiones musicales humorísticas no conformaron un movimiento como tal dentro del campo rockero, pero sí es posible agruparlas para fines historiográficos por su inclinación al *chavoteo*, y especialmente por su anticlericalismo satírico. Duda Mata, El Personal, Cuca y Los Garigoles, constituyeron agrupaciones que emplearon el humor en sus múltiples variantes para descalificar creencias, dogmas, imperativos morales y símbolos sagrados, propios del sistema católico.

El análisis de estas modalidades de anticlericalismo, producidos desde el ámbito de la cultura juvenil y de la vanguardia musical, permite entender dinámicas de secularización desmarcadas de las relaciones Estado-Iglesia.<sup>422</sup> Dichas formas anticlericales no actuaron en las

---

<sup>422</sup> Entiendo aquí el anticlericalismo como “el conjunto de ideas, discursos, actitudes y comportamientos que se manifiestan críticamente (en forma pacífica o violenta) respecto a las instituciones eclesiásticas, ya sea en el

arenas del laicismo, en el sentido de pugnar por la separación de poderes, los derechos civiles, o la libertad de culto. Las vanguardias constituyeron expresiones juveniles de protesta contra el avance del catolicismo en la esfera privada y pública. El anticlericalismo expresado en la música punk y rock, fue la respuesta de sectores juveniles frente a una Iglesia católica que, pese a su proceso de modernización —un progresismo moderado en la diócesis de Guadalajara—, seguía siendo conservadora con respecto a la libertad de expresión juvenil.

### 5. 1. Punks: anticlericales y ateos

El 7 de noviembre de 1987, las Bandas Unidas del Sector Hidalgo (BUSH) organizaron la primera tocada punk en Guadalajara. El evento tuvo lugar en el Foro Jim Morrison, un terreno baldío ubicado a espaldas de la Facultad de Filosofía y Letras de la UdeG. La estética del afiche era a todas luces novedosa, rompía con la psicodelia setentera y con los cartelones que anunciaban las tardeadas en papel revolución, a dos tintas. Sobresalía el dibujo de un punk, de perfil, la mirada altiva en actitud retadora, maquillaje alrededor del ojo, perforaciones en el oído, collar de picos, chaqueta de cuero, y sobre la cabeza —rapada de los lados—, desde la frente hasta la nuca, una impresionante mohicana puntiaguda. Era el anuncio del momento seminal, de un antes y un después en la historia del rock y las culturas juveniles tapatías, el primer “Concierto Punk-Hard-Core” con la presencia de tres “bandas defekenses”: SS-20, Dekadencia y Anti-Gobierno —con el símbolo del anarquismo en la tipografía.<sup>423</sup> Los A. D. I. —Anarquía de Idiotas—, primera banda tapatía de punk, también tocaron en dicho concierto, aunque no figuraron en el cartel.

Esa tocada fue un punto de quiebre para aquellos jóvenes habituados al rock, al heavy metal y al thrash. En sus memorias, Armando Segovia —el “Manyu”, quien hacia fines de 1988 formaría la banda Atheos— recuerda ese evento como un “estallido” que trastocó a “los compas

---

terreno legal y político o en relación con el personal que forma parte de dichas instituciones: jerarquía, clero secular y regular; y cuestiona o descalifica dogmas, creencias, ritos y devociones”. El anticlericalismo puede presentarse en diversas modalidades, pero éstas coinciden en “el rechazo a la tendencia del poder eclesiástico a introducirse o invadir el campo de la sociedad civil o del Estado”. Ver Nora Pérez-Rayón, “El anticlericalismo en México. Una visión desde la sociología histórica”, *Sociológica* 19, no. 55 (2004): 115. No obstante, aunque la autora reconoce que el anticlericalismo en México se expresa en diversas formas, el análisis se centra en las relaciones Iglesia-Estado. Mi intención aquí es analizar las actitudes anticlericales en el ámbito de la música y de las culturas juveniles, específicamente el punk y el rock, poniendo el foco en cómo los jóvenes adeptos a dichas formas culturales producen anticlericalismo, de qué fuentes abreven, y respecto a qué eventos eclesiales dirigen su protesta.

<sup>423</sup> Véase Israel Martínez (comp.), *Nada volverá a ser igual. Registro de la escena hardcore-punk jalisciense hasta mediados de los noventa* (Suplex/Abolipop, 2015), 1.

del barrio, [pues] algunos mocharon sus heavysudas cabelleras al día siguiente, y comenzaron las semillas a germinar en este lado de la insípida ciudad, hacia el punk-hardcore de los jóvenes aventureros, que armarían la tosedera en el barrio”.<sup>424</sup> El punk llegó a la ciudad por medio de esa tocada. Para muchos, ese fue el primer contacto con la estética y la actitud punks, y el repertorio de referencias se fue nutriendo con los casetes traídos de los Estados Unidos y del Distrito Federal, por aquellos primeros punketos que viajaban hacia el norte y el centro en las “rutas trazadas por Ferrocarriles Nacionales de México”.<sup>425</sup>

El punk llegó con gran retardo a Guadalajara, pues había pasado una década desde el mítico “Londres del 77”.<sup>426</sup> Pero ello no implicó su desgaste ideológico, y lejos de consumirse como una moda, un sector importante de la juventud tapatía se radicalizó por medio de sus letras, su música y sus fanzines. En la etapa seminal del hard-core punk, circularon “cintas y acetatos de Sex Pistols, Dead Kennedys, La Polla Records, Eskorbuto, Exploited”, etcétera, y Armando Segovia, el Manyu, editó el fanzine Presos Políticos.<sup>427</sup> Desde la tocada del Foro Jim Morrison en noviembre de 1987, la ideología del movimiento hard-core punk comenzó a germinar. Las bandas “defekenses” trastocaron las consciencias de los jóvenes tapatíos, aún enganchados al heavy-metal y el thrash. Manyu recuerda que, al escuchar a los A. D. I., SS-20, Dekadencia y Anti-Gobierno: “nos reflejamos como en un espejo sobre todo en la actitud con los compas del Distrito [Federal], con gritos como ‘Pido muerte al presidente’ (refiriéndose a Miguel de la Madrid), ‘No a la Laguna Verde’ o ‘Asquerosos policías’, inmediatamente entramos en comunión, se veía a leguas reflejado el lado real y crudo de aquella y esta sociedad... igual de podridas”.<sup>428</sup>

Las primeras bandas tapatías en hacer punk fueron Sedición y Atheos. Sedición marcó el inicio del hard-core punk tapatío, no sólo en términos musicales sino ideológicos. Desde su primer demo, *Extintos* (1988), las letras abordaron cuestiones como “la propia actitud punk, el enajenamiento, la clase gobernante, la religión y la ecología”.<sup>429</sup> Esas primeras letras marcaron el rumbo, la autorreferencia, la alteridad. La actitud punk fue anticlerical, se asumió abiertamente

---

<sup>424</sup> Armando Segovia (Manyus Her), *Atheos. Una historia del punk en Guanatos* (La Rueda Cartonera/Viento Cartonero, 2022), 8.

<sup>425</sup> Armando Segovia (Manyus Her), *Atheos*, 8.

<sup>426</sup> Horacio Espinosa, “Hacer política”, en Israel Martínez (comp.), *Nada volverá a ser igual*, 30.

<sup>427</sup> Véase Israel Martínez, “Nada volverá a ser igual”, en Israel Martínez (comp.), *Nada volverá a ser igual*, 5; Armando Segovia Romero (Manyu), “Las inyecciones del punk en Guanatos a finales de los 80’s. Una visión personal”, en Israel Martínez (comp.), *Nada volverá a ser igual*, 23.

<sup>428</sup> Armando Segovia Romero (Manyu), “Las inyecciones del punk en Guanatos”, 22.

<sup>429</sup> Juan David Covarrubias Corona, “Resistir y existir. Identidad y cultura en los inicios de la escena punk de Guadalajara, 1986-1992” (Tesis de Licenciatura en Historia, Universidad de Guadalajara, 2011), 91.

como ateísta, anarquista y libertaria. Fue ruptura abierta con la Iglesia católica y el Estado, pues ambos eran concebidos como sistemas de control social. El movimiento hard-core punk creó un espacio propio, autónomo, y desde allí construyó diversos tópicos de protesta contra el enajenamiento en todas sus formas. Uno de ellos, que será constante en los años subsecuentes, las religiones en general y el catolicismo en particular. La canción punk que estableció la actitud anticlerical-atea fue “Pecadores”:

No necesitamos de tus reglas,  
No necesitamos de tu dios,  
No necesitamos de tu iglesia,  
Nosotros no buscamos tu perdón.  
Somos felices viviendo en el pecado,  
De tus mentiras nos hemos liberado.  
No necesitamos de tu cielo,  
No necesitamos de tu amor,  
No nos asustamos con tu infierno,  
Nosotros no buscamos salvación.  
Somos felices viviendo en el pecado,  
De tus mentiras nos hemos liberado.<sup>430</sup>

La voz del Sapo Vengador, cargada de rabia, reivindicaba el anticlericalismo —una actitud herética y libertaria— y descalificaba radicalmente los dogmas católicos. “Pecadores” constituyó un acto de liberación con respecto de las “mentiras” del catolicismo. La canción celebraba la libertad, la *felicidad* que brinda *vivir en el pecado*, es decir, sin el peso metafísico y moral que producen “tus reglas”, “tu dios”, “tu iglesia”, “tu perdón”, “tu cielo”, “tu amor”, “tu infierno”. Porque, precisamente, el joven punk dejó de buscar la *salvación*. El mensaje era bastante contundente. Hacia fines de 1988, comenzaron a ensayar la agrupación que sería Atheos, primero con los nombres de Conciencia de Clase y Religiones Podridas. Atheos surgió de un ambiente de “palomazos” hard-core punk con Sedición y otras bandas del D. F. como M.E.L.I., Herejía, Massacre 68 y Atoxxxico. Pero los Atheos trabajaron en lo propio, en su autenticidad “para no repetir clichés”.<sup>431</sup> Si Sedición contaba con temas anticlericales como “Pecadores” y “El clero y el gobierno”, Atheos ostentó el anticlericalismo-ateísmo en el propio nombre de la banda, así como en el título, las canciones y la portada de su demo.

En el último trimestre de 1989, grabaron una primera versión de *Religiones podridas* en el ensayo-estudio de Sin Razón Zoocial —otra banda importante de la escena punk—, en una consola Sunn de ocho canales y un Deck. Después, en 1990 grabaron el demo definitivo con

---

<sup>430</sup> “Pecadores”, en *Extintos*, Sedición, Demo, 1988.

<sup>431</sup> Armando Segovia (Manyus Her), *Atheos*, 9.

Tuti Perales.<sup>432</sup> La peculiar portada era una crítica a las religiones en general, tal y como el título del demo y una canción homónima incluida allí lo indicaban. El dibujo que lucían las tapas de los casetes, mostraba a Mahoma, Buda, el ying-yang, un miembro del Ku Klux Klan, la estrella de David, Shiva, Juan Pablo II, Satanás —alado, haciendo la señal metalera con la diestra—, y una cruz cristiana. Todos esos símbolos juntos, sobre una enorme nube que se eleva por encima de una masa de fieles.<sup>433</sup>

El movimiento hard-core punk se consolidó a partir de Sedición y Atheos, quienes en sus tocaditas —compartidas con bandas de metal— trastocaron las consciencias de jóvenes provenientes de distintas zonas de la ciudad. En sus memorias, Germán Hernández —quien formaría las bandas Estrés y Sexus Inversus— recuerda que el punk “reformateó” a muchos adolescentes a fines de los ochenta: “en algunos tomó el camino de la visión crítica, de las ideas agudas y la actitud contestataria; en otros, la visión iconoclasta de la música y el arte; en unos más, la trashumancia conceptual”. Para Germán, toda la estética punk fue rupturista, pero especialmente la voz, las canciones y las letras. En su primer contacto con el punk, en una tocada de fines de los ochenta realizada en el Jardín Jalisco, escuchó a Sedición y Twitch, y allí fue sacudido por “una voz [que calaba] en lo hondo, en lo más hondo de la existencia [...] una voz que [reclamaba] libertad, que [exigía] justicia, que [denunciaba] opresión”.<sup>434</sup>

Por su parte, Israel Martínez encontró en el punk “más energía, más intensidad” que en el rock clásico o las tardeadas “industrialonas”. En una tocada de Sedición, presenció al Sapo Vengador gritando “fúricamente canciones políticas”, y desde entonces entendió que la música, el punk, “podía ser una herramienta de activismo, un puente de comunicación, de agitación, un trampolín de pensamiento crítico, un alentador a la reflexión”.<sup>435</sup> En el periodo seminal del hard-core punk, que va de 1987-1990, las bandas compusieron canciones cuyos tópicos giraron en torno a la definición de la propia actitud punk, críticas al enajenamiento, la clase gobernante, la religión, el catolicismo, la ecología, los medios de comunicación —Televisa, principalmente—, e incluso el “rock de mierda”, aquel que enaltecía la figura del *rock-star* o el que hablaba del diablo.<sup>436</sup>

---

<sup>432</sup> Armando Segovia (Manyus Her), *Atheos*, 9.

<sup>433</sup> Véase Atheos, *Religiones podridas*, Demo, 1990. En la reedición en formato vinil, la portada es más realista.

<sup>434</sup> Germán Hernández, “Con el punk hasta en las venas”, en Israel Martínez (comp.), *Nada volverá a ser igual*, 26.

<sup>435</sup> Israel Martínez, “Nada volverá a ser igual”, en Israel Martínez (comp.), *Nada volverá a ser igual*, 6.

<sup>436</sup> Cfr. Juan David Covarrubias Corona, “Resistir y existir”, 93-107; Armando Segovia (Manyu), “La inyección del punk en Guanatos”, 22.

El anticlericalismo-atéismo fue un componente importante de la identidad punketa tapatía, esto debido a que en términos estilístico-ideológicos las bandas cultivaron más el hardcore, el *straight edge* y el anarco-punk. De acuerdo con David Covarrubias, éste último constituyó “el estilo más socorrido en las escenas punk de Hispanoamérica”, influidas por bandas anglosajonas como Crass, Naked Agression, Sub Humans, y españolas como La Polla Records, Eskorbuto, etcétera.<sup>437</sup> Dichas bandas promovieron el anarquismo en sus letras y otras producciones como fanzines, portadas y camisetas. En una tocada de octubre de 1989, organizada por César “Lennon” Romero y promovida con el lema “Un cambio empieza” — título del segundo demo de Sedición—, el Sapo Vengador portó una playera cuyo estampado mostraba la imagen de un Cristo crucificado en una cruz forrada de dólares, extraída de la portada de un EP de los Dead Kennedys intitulado *In God we Trust, Inc.* (1981).<sup>438</sup> La lírica de carácter anticlerical se había referido a la Iglesia católica en términos abstractos, como uno de los sistemas de control social similar al Estado. En la canción “El clero y el gobierno”, Sedición denunciaba enérgicamente: “Ambos explotan tu ignorancia/ ambos te tienen de rodillas”.<sup>439</sup> En el tema “No rezos”, de Estrés, el creyente católico era categorizado como un ser enajenado y manipulado por “grandes oradores” y “perfectos engañadores”.<sup>440</sup> Pero tras la segunda visita del papa a México, en mayo de 1990, los Atheos identificaron a Juan Pablo II como el rostro del catolicismo, la figura central que convirtieron en blanco de crítica.

### 5. 1. 1. *El Papa desacralizado*

Karol Wojtyła, de origen polaco, llegó al pontificado en 1978 con el nombre de Juan Pablo II. Hacia fines de los setenta, Europa enfrentaba una considerable pérdida de fieles, por lo que América Latina constituyó para la Iglesia católica un enclave geopolítico importante. En específico Brasil y México, países con mayor número de católicos en la región. El papa Juan Pablo II representó la derechización del catolicismo, pues al interior de la institución llevó a cabo la eliminación del comunismo, el freno a la teología de la liberación, y el impulso de una nueva

---

<sup>437</sup> El autor sugiere que las ideas anarquistas promovidas por el punk remiten a Piotr Alekséyevich Kropotkin, es decir, al pensamiento del “anarcocomunismo o comunismo libertario, sin Estado, propiedad comunitaria, etc.”. Véase Juan David Covarrubias Corona, “Resistir y existir”, 4 y ss.

<sup>438</sup> Ver las fotografías en *El legado: resiste y existe. La escena punk/hardcore de Guadalajara, México*, Acción Subterránea y Araucano, 1997. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=qL6kvOKWccY&ab\\_channel=Acci%C3%B3nSubterr%C3%A1nea](https://www.youtube.com/watch?v=qL6kvOKWccY&ab_channel=Acci%C3%B3nSubterr%C3%A1nea)

<sup>439</sup> “El clero y el gobierno”, en *Un cambio empieza*, Demo, Sedición, 1989. También incluido en el CD titulado *En las calles*, lanzado en 1990.

<sup>440</sup> “No rezos”, en *Estrés, ensayos*, Demo, Estrés, 1989-1990. Archivo personal de Germán Hernández.

evangelización alejada de ideologías políticas.<sup>441</sup> En su primera visita a México, a inicios de 1979, inauguró “un estilo de papado que habría de repetirse en los siguientes 26 años”: contacto con millones de fieles, presencialmente; cobertura por parte de los medios de comunicación, “volcados a la transmisión de los eventos donde se acuñaron frases como ‘México siempre fiel’ o ‘Juan Pablo II te quiere todo el mundo’”. La primera visita evidenció el poder popular de la Iglesia, y fue “una llamada de atención a los actores políticos respecto del potencial político y movilizador de Juan Pablo II, la jerarquía católica y los medios de comunicación de masas cuando actuaban en consonancia”.<sup>442</sup>

En la segunda visita papal, que tuvo lugar del 6 al 13 de mayo de 1990, el papa buscó el “establecimiento de relaciones diplomáticas con el gobierno mexicano”. El presidente en turno, Carlos Salinas de Gortari, “planteó la reforma constitucional en relación con las creencias religiosas”. En el plano de la religiosidad popular, Juan Pablo II beatificó a Juan Diego y a tres mártires tlaxcaltecas. Esa visita puso de manifiesto que la figura del papa había alcanzado su máximo apogeo, pues su santidad fue exaltada por la propia Iglesia, los medios de comunicación, y la gran movilización de creyentes. El evento proyectó “la religiosidad popular al ámbito público, al mismo tiempo que impulsó su agenda política y cultural”.<sup>443</sup> Por otra parte, suscitó la preocupación y la indignación de algunos intelectuales como Eduardo del Río (RIUS), quien publicó su polémico libro *Puré de papas. Historia secreta del papado vaticano*.

En el ámbito de la cultura juvenil, las voces disidentes provinieron del movimiento hardcore punk. Los Atheos introdujeron el tópico anti-papal, con la canción “Papamamadas” incluida en el demo *Religiones podridas* de 1990. La lírica es visceral: la entonación llena de rabia y el uso de palabras fuertes, son elementos empleados para *desacralizar* la figura del papa. Desde la óptica anticlerical-atea, característica de la estética punk, el tema constituyó una protesta frontal a la enajenación de los fieles, al enriquecimiento del clero a costa de su religiosidad. Para Atheos, Juan Pablo II no representaba una figura de santidad sino todo lo contrario, un “farsante” que jugaba con la vida de la “gente fanática”:

Una estúpida mente,  
Es la que te engaña,  
Es la del papa,  
Vaya qué rata,  
Que asquerosa,  
La gente muere,

---

<sup>441</sup> Nora Pérez-Rayón, “Juan Pablo II y México. ¿Una relación especial en el contexto mundial?”, *Intersticios Sociales*, no. 9 (2015): 3-6.

<sup>442</sup> Nora Pérez-Rayón, “Juan Pablo II y México”, 7-8.

<sup>443</sup> Nora Pérez-Rayón, “Juan Pablo II y México”, 9-10.

Él lo disfruta.  
No creo en nada,  
Soy un ateo,  
No un idiota.  
¡Vaya religión!  
¡Vaya religión!  
Cómo puedes confiar,  
En un bastardo,  
Represor y explotador,  
Por la religión.  
Aléjate de eso,  
Porque vas a morir,  
Se van a olvidar de ti,  
Él es un farsante,  
Juega con la vida  
De gente fanática.  
Compra una playera,  
Compra una moneda,  
Algún otro artículo,  
Verás tu salvación,  
Se gastan millones,  
Con tu bendición,  
Hacia los pobres,  
Existe opresión.  
¡Vaya religión!  
¡Vaya religión!<sup>444</sup>

“Papamamadas” fue la primera canción que hizo de Juan Pablo II el blanco de las críticas anticlericales-ateas. La segunda visita papal detonó la indignación punk, debido al despliegue mediático y la movilización de la religiosidad popular. El papa aparece como una figura lucrativa, en la frase alusiva a la compra-venta de monedas de plata grabadas con su rostro. Después de esa canción lanzada por los Atheos en 1990, otras bandas pertenecientes a la escena subterránea y hard-core punk de Guadalajara, grabaron canciones cuyo *leitmotiv* fue la crítica a la segunda visita papal. En 1991, Sin Razón Zoocial grabó “Opio al Pueblo” y Diluidos en el Sistema “Visita Papal”. En 1992, Los Garigoles grabaron un “Preludio Papal”, el cual analizaré en el siguiente apartado dedicado a la sátira anticlerical. La canción “Opio al Pueblo” se presentó en el programa *Submisión*, en radio UdeG, bajo la conducción del Sapo Vengador. En la entrevista previa a la programación del tema, uno de los integrantes de Sin Razón Zoocial señaló con tono un tanto irónico que hablaba “un poquito de lo que fue el evento de la venida del papa [...] de esa ola

---

<sup>444</sup> “Papamamadas”, en *Religiones podridas*, Demo, Atheos, 1990.

comercial que se dejó venir detrás de él [...] para salvar nuestra alma”. Enseguida, el Sapo Vengador complementa la idea: “Sí, y eso del papa en una medallita, ¿no?”.<sup>445</sup>

En una sesión de entrevista, Paco Lomelí —vocalista de Diluidos en el Sistema— recordó que compuso la canción “Visita Papal” porque dicho evento le pareció algo “de no creerse”: “Los recursos que manejaban, la manipulación [...] el fanatismo de la gente”.<sup>446</sup> La ruptura con el catolicismo, la radicalización anticlerical-ateísta entre jóvenes pertenecientes al movimiento hard-core punk, no sólo se debió al evento de la segunda visita del papa Juan Pablo II en mayo de 1990, sino que esto se sumó a problemáticas cotidianas. El mismo Paco Lomelí reflexionó al respecto: “En ese entonces, también te empezabas a dar cuenta de que había padres que violan, o sea, no todo es tan bonito”.<sup>447</sup> Entonces, no puede decirse que los jóvenes hayan rechazado a la Iglesia sólo por escuchar punk. El problema es más complejo, pues la radicalización hacia el anticlericalismo-ateísmo no es monocausal. La música punk no fue la causa por sí sola, sino más bien el medio de expresión que articuló valores y ofreció respuestas específicas en torno a la cuestión religiosa.

La reflexión de Paco Lomelí arroja luz al respecto: “¿Por qué surgió eso? Creo yo que también un poquito influenciados en parte por la música que empezamos a escuchar, desde Bon Jovi, Anthrax, Metallica, Sodom, Kreator, y después La Polla Récorde, Eskorbuto, Mano Negra... o sea, ideales expresados en español”. Pero no solamente ideas a través de la música, sino también literatura anticlerical, específicamente los libros de RIUS, que fueron referente para las culturas juveniles de la segunda mitad del siglo XX. Para Paco, la visión alternativa al catolicismo se le reveló por medio de los consumos culturales: “Oyes a La Polla, empiezas a leer, y pues es otra verdad distinta de la que yo fui inculcado. Imagínate que te cae en las manos *500 años fregados pero cristianos*, y luego La Polla Récorde. Me toca ir a verlos a México. Entonces en vivo imagínate, ¡esa sí es mi verdad!, eso es lo que yo quiero creer. Entonces todo eso lo transformé y lo plasmé en mis canciones”.<sup>448</sup>

El ejercicio reflexivo de Paco en sesión de entrevista, remontan al propio sujeto y al investigador a un momento biográfico axial, en el que se encuentra la propia *verdad*. Ruptura definitiva con el catolicismo, con una fe católica que le había sido impuesta “por la cuestión familiar”. En el lapso temporal que va de 1990-1992, asumió el ateísmo —hasta el momento de

---

<sup>445</sup> Sin Razón Zoocial, “Opio al Pueblo”, grabación de aficionado del programa *Submisión*, Radio UdeG, 1991. En el compilado *Nada volverá a ser igual*, CD-A, Abolipop/Suplex, 2015.

<sup>446</sup> Paco Lomelí, comunicación personal con el autor, junio 9, 2022.

<sup>447</sup> Paco Lomelí, comunicación personal con el autor, junio 9, 2022.

<sup>448</sup> Paco Lomelí, comunicación personal con el autor, junio 9, 2022.

la entrevista se autodefinió como “ateo de corazón”— tras la inconformidad que despertó en él la segunda visita del papa. El contacto con la cultura punk y con la literatura anticlerical, le proveyó de elementos para articular y expresar su descontento. Ese proceso rupturista en la trayectoria creyente de Paco, constituye una muestra representativa de la multicausalidad que dio origen al anticlericalismo-atéismo de muchos otros jóvenes punks. En “Visita Papal”, alzó la voz contra el papa, el catolicismo y la masa de “gente fanatizada”. La aversión a la religión, se expresa en el establecimiento discursivo de un *yo*-liberado frente a un *otros*-manipulados. Desde *su verdad*, articulada dentro del esquema anarcopunk, la Iglesia católica constituye una “falsedad”.<sup>449</sup>

Ahora bien, las críticas a la figura papal por parte del punk no fueron algo nuevo en la historia. La Iglesia católica ha enfrentado a críticas desde sus inicios. Para el historiador Peter Burke, el estudio historiográfico de la iconoclasia implica una visión “desde abajo”, pues “las acciones colectivas de destrucción nos permiten reconstruir las actitudes de las gentes sencillas, que no dejaron testimonios escritos de sus opiniones”. Por ejemplo, en los albores del siglo XVI los protestantes emplearon xilografías —por ser “baratas y fáciles de transportar”—, dirigidas a la población analfabeta y semianalfabeta, para ridiculizar a la Iglesia católica. En numerosas estampas de carácter polémico, inspiradas en el rico repertorio de chistes populares, se exaltó “la vida sencilla de Cristo” y, en contraposición, denunciaron “la magnificencia y la soberbia de su vicario, el papa”.<sup>450</sup> En Guadalajara, hacia mediados de los setenta, los movimientos tradicionalistas de orientación lefebvrista —entre ellos los Tecos y el Seminario Laico Juvenil— pugnaron por el sedevacantismo, en contra del papa Paulo VI y la “protestantización” del catolicismo a raíz de las reformas posconciliares.<sup>451</sup>

Pero con Juan Pablo II fue distinto, pues las voces disidentes provinieron del exterior de la Iglesia católica. Los pocos estudios recientes sobre catolicismo y juventudes, se centran en la categorización institucional por medio del análisis de los discursos papales. No sabemos nada sobre las disidencias juveniles, sus motivaciones para romper con la religión católica, en un contexto en que la jerarquía eclesiástica se preocupó por atraer jóvenes. Randall Chaves Zamora señala que, en el periodo de la Guerra Fría, “el interés de la Iglesia por la juventud buscó extenderse y adaptarse a distintos contextos políticos”; y para el caso de Costa Rica, el papa Juan

---

<sup>449</sup> “Recordando la visita papal/ me dan ganas de vomitar/ pensando en la falsedad/ que la religión nos da/ tanta gente fanatizada/ que de cerebro no tiene nada/ sólo muestra la realidad/ que la religión nos da/ Nada, nada/ no tiene nada/ Su historia es de traición/ y su ley de enajenación”. Diluidos en el Sistema, “Visita Papal”, en *Adicciones*, Demo, 1991.

<sup>450</sup> Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (Crítica, 2005), 70.

<sup>451</sup> Véase Austreberto Martínez Villegas, “Identidad y acción de jóvenes católicos tradicionalistas”, 373.

Pablo II puso especial énfasis en la responsabilidad de los jóvenes para cambiar “la violencia de la guerra por la civilización del amor”, haciendo referencia a los conflictos militares y políticos en El Salvador, Guatemala y Nicaragua, específicamente la Revolución Sandinista.<sup>452</sup>

El discurso de Juan Pablo II dirigido a los “jóvenes venidos de todo México”, en la homilía que tuvo lugar en El Rosario, San Juan de los Lagos, el 8 de mayo de 1990, fue muy distinto a aquel dirigido a la juventud costarricense. Los elementos comunes son de forma; el papa se presenta como una figura amistosa: “Sí, queridos jóvenes, muchachos y muchachas de México, me siento vuestro amigo, porque Cristo es vuestro amigo”; y su mensaje es el de la esperanza: “En nombre de Cristo quiero, pues, sembrar entusiasmo y esperanza en vuestros corazones”; y finalmente, encomienda en la juventud la responsabilidad del futuro, en tanto que “artífices de una nueva civilización, la civilización de la solidaridad y del amor entre los hombres”.<sup>453</sup> La gran diferencia radicó en el énfasis en que la lucha de los jóvenes mexicanos no sería contra la guerra y la violencia —como en el caso de Costa Rica—, sino contra “los poderes del mal que existen en el mundo”, a saber, “la droga destructora y asesina, la fuerza cegadora del hedonismo o la prepotencia irracional de la violencia [...] la evasión, el olvido [...] la discoteca [...] la indiferencia, el pesimismo, los paraísos artificiales en que tantos se refugian”.<sup>454</sup> En efecto, el problema de la drogadicción y el pandillerismo entre los jóvenes venía siendo algo alarmante desde fines de los setenta, pero lo abordaré en otro capítulo.

La cuestión de la disidencia juvenil, permite complejizar la categoría *juventud* desde el contexto institucional de la Iglesia católica. En el movimiento hard-core punk encontramos voces contestatarias, anticlericales-ateas, que fragmentan el *ser* y el *deber ser* promovido por el modelo ideal del *joven católico*. Las disidencias punk, observadas a profundidad por medio de testimonios orales y sus múltiples producciones culturales, permiten entender por qué un sector de la juventud decidió romper con su pasado católico y volcarse críticamente en contra de la Iglesia, y cómo articuló una identidad y un discurso anticlerical-ateísta. Es importante también el análisis de las *acciones* concretas, más allá de los discursos. La cultura punk ha sido asociada con la violencia: el 13 de mayo de 1985, el diario tapatío *El Informador* publicó una noticia sobre el resentimiento de los punks holandeses con el papa Juan Pablo II, debido a “su postura tan

---

<sup>452</sup> Randall Chaves Zamora, “Divina juventud: la Iglesia católica y las juventudes en América Latina y Costa Rica durante la Guerra Fría (196-1989)”, *Revista de Historia*, no. 82 (2020): 11-15.

<sup>453</sup> Juan Pablo II, “Homilía en la misa con los jóvenes”, en “*¡No tengas miedo!*” *Discursos y homilias de Juan Pablo II en su segunda visita pastoral a México* (Ediciones Paulinas, 1990), 67.

<sup>454</sup> Juan Pablo II, “Homilía en la misa con los jóvenes”, 69-70.

conservadora”; en la manifestación hubo enfrentamientos entre los punks y los policías, sugiriendo el carácter vandálico y herético de los primeros.<sup>455</sup>

El movimiento hard-core punk tapatío, no llevó a cabo acciones directas en contra del papa o de la Iglesia. Su anticlericalismo-atéismo fue una cuestión de autorreferencia, defensa del libre albedrío tanto en la esfera privada como en el espacio autónomo construido por la cultura punk subterránea. Dentro de los límites de ese subcampo, todos aquellos elementos del catolicismo fueron desacralizados en pro de la liberación de la conciencia. Las acciones anticlericales consistieron más en la propagación del pensamiento anarquista-libertario, con miras a trastocar las conciencias de otros jóvenes y hacerles ver que Estado, Iglesia, medios de comunicación, consumismo, etcétera, constituían sistemas de control social. La acción del punk no fue de violencia física contra jerarcas católicos y creyentes. Los tiempos violentos del anticlericalismo-clericalismo habían ocurrido años atrás, con los sangrientos conflictos entre estudiantes socialistas del FESO-FEG y los católicos liderados por los Tecos.<sup>456</sup>

El periodo 1987-1992, constituyó un lapso seminal del movimiento hard-core punk, en el que se estableció la identidad y la ideología anarquista-libertaria. Durante ese periodo, el anticlericalismo-atéismo se volcó contra la Iglesia católica en términos abstractos, y a raíz de la segunda visita del papa Juan Pablo II éste se convirtió en la figura hacia la que dirigieron su inconformidad. Pero a partir de 1992, el movimiento punk “sale de la autodefinición para adscribirse a causas politizadas”, como las explosiones del 22 de abril y el indigenismo.<sup>457</sup> La causa indígena comenzó con la celebración del V Centenario en octubre de 1992, y hacia el año de 1994 “se enarboló de manera directa y abierta con el EZLN”.<sup>458</sup> El indigenismo desde la perspectiva punk, puso en entredicho a la Iglesia católica una vez más, pero ya no a partir de la figura del papa, sino desde una perspectiva crítica de revisionismo histórico por el papel de la evangelización desde la conquista.

---

<sup>455</sup> Citado en Juan David Covarrubias Corona, “Resistir y existir”, 50-51.

<sup>456</sup> Véase Alfredo Mendoza Cornejo, *Organizaciones y movimientos estudiantiles en Jalisco de 1948-1954. La consolidación de la FEG* (Editorial Universidad de Guadalajara, 1992); Alfredo Mendoza Cornejo, *Organizaciones y movimientos estudiantiles en Jalisco de 1954-1963* (Editorial Universidad de Guadalajara, 1994); Alfredo Mendoza Cornejo, *Organizaciones y movimientos estudiantiles en Jalisco de 1963-1970* (Editorial Universidad de Guadalajara, 1994); Óscar García Carmona, *La educación superior en el occidente de México* (Universidad de Guadalajara/El Colegio de Jalisco, T. II, 1993); Federico de la Torre, “Jalisco y sus proyectos socioeducativos de nivel superior, 1940-1985”, en *Jalisco desde la revolución*, coord.. Mario Aldana Rendón (Universidad de Guadalajara, 1988, Vol. XI, T. II).

<sup>457</sup> Cfr. Juan David Covarrubias Corona, “Resistir y existir”, 66; Rossana Reguillo, *Emergencia de culturas juveniles*, 105-117; Hugo Marcelo Sandoval Vargas, “El movimiento *anarcopunk* de Guadalajara. Una apuesta por resistir-existir contra y más allá del Estado/capital”, *Desacatos*, no. 37 (2011): 183-190.

<sup>458</sup> Juan David Covarrubias Corona, “Resistir y existir”, 66.

### 5. 1. 2. V Centenario: revisionismo de la evangelización

Los preparativos para la conmemoración del V Centenario, se llevaron a cabo el 9 de julio de 1984 en Santo Domingo. Allí, entre “las comisiones conformadas para la celebración del ‘V Centenario del Descubrimiento de América’”, México se presentó como la “Comisión Mexicana del Quinto Centenario ‘Encuentro de Dos Mundos’”. El concepto de “encuentro” generó posturas opuestas: por un lado, los hispanistas que lo interpretaron como una negación “a España y a Colón”; por otro lado, los indigenistas que cuestionaron el término por ocultar “la invasión española y la muerte de millones de indígenas”. Sin embargo, la propuesta del “Encuentro de Dos Mundos” fue aprobada por “los 163 estados miembros de la Unesco y las comisiones creadas en América Latina y en Francia, Rusia, Polonia y Japón”.<sup>459</sup>

Las celebraciones oficiales enfrentaron manifestaciones encabezadas por indígenas y asociaciones populares, con el fin de expresar su rechazo a la conmemoración del “Encuentro de Dos Mundos”. Las manifestaciones tuvieron lugar en Bolivia, México, Ecuador, Perú, Colombia, Centroamérica, e incluso Italia. La conmemoración oficial, tendiente a conciliar los puntos de vista históricos antagónicos, resultaba contradictoria en un presente en que la posición marginal de los indígenas era más que evidente. El acceso desigual a la tierra, a los recursos, a la educación formal, a la atención médica, y a la información cualificada, fueron problemáticas que salieron a relucir en las demandas y despertaron indignación. En México, las denuncias iniciaron en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, en el momento en que “una multitud de indígenas echó abajo la estatua del conquistador español Diego de Mazariegos [...] por la falta de atención estatal a sus demandas”. Después de eso, el levantamiento del EZLN el 1 de enero de 1994, captó la atención de todo el país.<sup>460</sup>

De acuerdo con Sandra Patricia Rodríguez, las prácticas conmemorativas constituyen una vía para la “construcción de la identidad y de la memoria”, pues en eventos de este tipo “se expresan distintas interpretaciones sobre el pasado, que al ser confrontados reelaboran la identidad de los grupos, sus posiciones ideológicas y sus demandas políticas”. En este sentido la conmemoración del V Centenario abrió un proceso de replanteamiento de la identidad no sólo

---

<sup>459</sup> Sandra Patricia Rodríguez, “Conmemoraciones del cuarto y quinto centenario del ‘12 de octubre de 1492’: debates sobre la identidad americana”, *Revista de Estudios Sociales*, no. 38 (2011): 68.

<sup>460</sup> Sandra Patricia Rodríguez, “Conmemoraciones del cuarto y quinto centenario”, 70. Y sobre las nociones de resistencia indígena, memoria e historia del EZLN véase *La revuelta de la memoria. Textos del Subcomandante Marcos y del EZLN sobre la Historia* (CIACH, 1999).

nacional, sino también intercontinental. Siguiendo a John Gillis, Rodríguez apunta que la noción de *conmemoración* hay que entenderla como una “actitud conmemorativa [que] consiste en la coordinación de memorias individuales y grupales, cuyos resultados pueden aparecer como un consenso, cuando en realidad son el producto de un proceso de intensa competencia, lucha y, en algunos casos, aniquilación”.<sup>461</sup>

En ese proceso, los fanzines y la música hard-core punk formaron parte de los objetos e inscripciones simbólicas, producidos en el debate del V Centenario. Si los promotores del “Encuentro de Dos Mundos” llevaron a cabo la restauración de monumentos legados por las celebraciones del IV Centenario, y las posturas más academicistas iniciaron la búsqueda de testimonios que mostraran la *visión de los vencidos* —entre ellos Miguel León-Portilla, desde la historia y la antropología—, como una manera de contrarrestar el olvido, los movimientos sociales se dieron a la tarea de rescatar y reivindicar “la memoria de personajes importantes en la historia de la resistencia indígena”, los cuales “sirvieron de símbolo para renombrar calles, construir monumentos e, incluso, conformar grupos musicales en su memoria”.<sup>462</sup>

En octubre de 1991, el Ateneo Libertario de Zaragoza, España, editó una recopilación intitulada *Rock subterráneo contra el V Centenario*, en el cual se incluyó la canción “En las calles” de la banda tapatía Sedición. En palabras de los editores, el recopilatorio buscaba ser “un claro reflejo de la situación socio-política que se vive hoy día en latinoamérica”; por ello, la música subterránea allí reunida provenía “de suburbios de grandes ciudades asoladas por la represión y la creciente deuda externa”. La portada mostraba un conquistador español, de perfil, con su armadura; sobre éste, un continente americano —desde México a la Patagonia, omitiendo a los Estados Unidos— con el rostro de un indígena cubriendo toda Sudamérica; al interior, las imágenes de un dólar con las leyendas “Bancarrota [...] Estamos jodidos en América”, un indígena de perfil con un águila sobre la cabeza, y otro más armado con lanza y escudo. También contenía los apartados postales de las bandas y los fanzines implicados en la compilación.<sup>463</sup> No

---

<sup>461</sup> Sandra Patricia Rodríguez, “Conmemoraciones”, 65.

<sup>462</sup> Sandra Patricia Rodríguez, “Conmemoraciones”, 72.

<sup>463</sup> *Rock subterráneo contra el V Centenario*, Toño-Records, 1991, casete. En el lado A: Los Violadores (Argentina), “Somos Latinoamérica”; G.O.3. (Perú), “Recuerda”; KK Urbana (Chile), “Estado Decadente”; Caras de Hambre (Panamá), “Brutalidad Policiaca”; Desorden Público (Venezuela), “Promesas”; Sham Pain (Puerto Rico), “Rebeldía”; Sedición (México), “En las calles”; Ira (Colombia), “Barquizado”; Alvacast (Uruguay), “Marginado”; Los 33 (Panamá), “Múdate o Muérete”; Odio qué? (Venezuela), “Yankee Go Home”; Imagen (Colombia), “Sistematización”. En el lado B: Atoxxxico (México), “La Verdad Oculta”; Todos tus Muertos (Argentina), “10 Segundos de Masacre”; Emociones Clandestinas (Chile), “No Me Puedo Acostumbrar”; QEPD Carreño (Perú), “Mi Vida Agoniza”; Holocausto (Venezuela), “Nueva Venezuela”; No Más (Puerto Rico), “No Más”; PHB (Panamá), “No Quiero”; Xenofobia (México), “Tortura Social”; CTC (Colombia), “Estratificación”; 8 Bolas (Chile), “Nuestra Humillación”; Venganza (Perú), “Barrio Mil Calles”;

todas las canciones abordaron temáticas indigenistas, ni alusivas a la celebración del V Centenario, pero sembró el precedente del tópico en torno a la identidad latinoamericana y la causa indígena, que años después pasaría a bandas no precisamente de hard-core punk como A.N.I.M.A.L. (Argentina), Resorte (México), Desarmador (Guadalajara), Skorcho (Guadalajara), y el compilado *Juntos por Chiapas* en el que figuraron agrupaciones y artistas del *mainstream* como Café Tacvba, Charly García y Los Tres.<sup>464</sup>

Ahora bien, el anticlericalismo suscitado a raíz de la conmemoración del “Encuentro de Dos Mundos”, no fue expresado por medio de canciones sino más bien de los fanzines o *zines* producidos por el movimiento punk. En el fanzine *Caminando hacia la libertad*, del 3 de septiembre de 1992, Víctor Moreno escribía lo siguiente: “el 12 de octubre de 1492 no hubo ningún ‘encuentro de 2 mundos’, aquí lo que sucedió fue una masacre, fue un etnocidio donde millones de indígenas fueron exterminados, fueron despojados de sus derechos y de sus riquezas (y los siguen despojando), desde entonces se empezó a gestar todo un proceso de resistencia indígena que hasta ahorita está presente”. En esa visión de larga data, se hacía urgente y necesario “vencer el despotismo y la prepotencia del clero y el gobierno, ya que durante siglos han vivido en la opulencia gracias al fruto del trabajo de otros”.<sup>465</sup> Esa revisión crítica de la historia oficial en torno al “día de la raza” no era únicamente con la finalidad de resignificar el pasado, sino también transformar el presente en pro de los derechos indígenas. Meses después, el fanzine *Araucano* señalaba que el despojo y la explotación de los pueblos indígenas constituía una problemática estructural, que se remontaba al proceso de conquista-colonización. De acuerdo con el articulista, los españoles categorizaron a los indígenas como carentes de alma, “sub-hombres necesitados de la civilización y evangelización”; con ello justificaron “el saqueo y la matanza [y] cuando estuvieron ya evangeli-enajenados, se les negó, se les niega y se les negará el derecho de reconquistar su tierra”.<sup>466</sup>

---

Conmoción Cerebral (Argentina), “América”; Solución Mortal (México), “Falsas Profecías”; Políticos Muertos (Chile), “Salte de la Fila”; Diskordia (Colombia), “Nada”.

<sup>464</sup> Véase Resorte, *República de ciegos*, Manicomio/Mercury/Polygram, México, 1997, CD; Desarmador, *Fuerza*, Discos Suicidas, Guadalajara, México, 1997, CD; Skorcho, “Mueren”, en *Monomaniako*, Discos Imposibles, Guadalajara, México, 2003; *Juntos por Chiapas*, Serpiente Sobre Ruedas, Fundación Artistas Solidarios/Mercury/Polygram, 1997, CD (la versión promocional, lanzada el mismo año, contiene entrevistas con los músicos y con personas anónimas). En Argentina, Los Fabulosos Cadillacs lanzaron el tema “V Centenario”, en *Vasos vacíos*, Sony Music, 1993, CD, y después A.N.I.M.A.L. (Acosados Nuestros Indios Murieron Al Luchar) hicieron de la resistencia indígena uno de los temas centrales. Desde los Estados Unidos, Rage Against The Machine lanzó *The Battle of Mexico City*, Sony BMG, 2001, VHS y DVD (con entrevistas a Noam Chomsky, palabras del Subcomandante Marcos e imágenes del EZLN).

<sup>465</sup> Citado en Juan David Covarrubias Corona, “Resistir y existir”, 66.

<sup>466</sup> “Despojados y explotados. Los indígenas de México”, *Araucano*, no. 2, enero, 1993, s/p.

El anticlericalismo suscitado por la interpretación revisionista del “descubrimiento de América”, que ponía énfasis en el genocidio de los pueblos originarios, encontró también una forma de expresión en imágenes que representaban los acontecimientos de forma cruel. En el citado número de *Caminando hacia la libertad*, un dibujo representó una escena sangrienta en la que un soldado español apunta con su arcabuz a un indígena hincado, vestido solamente con su taparrabos, con las manos atadas detrás de su espalda, la cabeza agachada y el cabello cubriéndole el rostro. Al lado suyo, yacen en el suelo, entre la maleza, los cuerpos de dos indígenas, postrados sobre un charco de sangre. Frente a ellos, de espaldas al espectador, un fraile bendice el crimen. En el horizonte, sobre la mar, las tres carabelas: una con el símbolo de la cruz (catolicismo), otra con una calavera, y una más con el signo del dinero. En la parte superior del dibujo, con letras ensangrentadas: “Semejantes crímenes no se perdonan, no hay perdón ni para quienes los bendicen y los justifican”. Debajo, un puño izquierdo en alto, con la consigna “¡No a la celebración del 5º Centenario!” (ver ilustración 15).



Ilustración 15. Nada que celebrar. Fuente: *Caminando hacia la libertad*, núm. 3, sep. 1992.

En contraste con las representaciones que exaltaban la crueldad de soldados y frailes, el libro *500 años fregados pero cristianos*, de RIUS, presentó su versión revisionista por medio de sus caricaturas características por su humorismo mordaz. En una reseña para el fanzine *Araucano*, se refirieron a la obra como “un libro [que] no intenta celebrar el encuentro de América, ni los 500 años de genocidio, sino por lo contrario, despertar la conciencia de todos nosotros”. Y fue elogiado debido al sustento bibliográfico, así como por las “gráficas en las cuales nos muestra con un

humorismo único y ameno (que es ya característica propia) la realidad de la conquista, evangelización y cristianismo”. La reseña iba acompañada por una reproducción de la portada del libro, una viñeta en la que RIUS representó un indio clavado en la cruz, ocupando el lugar de Jesucristo. Debajo del crucificado, con la mirada hacia arriba, un fraile regordete y un soldado españoles —éste último con un arma en la diestra y una bolsa de dinero en la siniestra.<sup>467</sup>

## 5. 2. Satíricos: *chacoteo* anticlerical

En paralelo al movimiento hard-core punk, emergieron bandas cuya característica común fue la predilección por el *chacoteo*.<sup>468</sup> Bandas y proyectos como Duda Mata, El Personal, Cuca y Los Garigoles, pusieron el humor en escena e introdujeron elementos de la *cultura cómica popular*<sup>469</sup> al ámbito rockero. Sin embargo, no conformaron un movimiento como tal, pero es posible agruparlas para fines analíticos por su inclinación a burlarse y divertirse a través de su música. Los satíricos de la cultura rock, hicieron mofa tanto de cuestiones cotidianas como de la (doble) moral católica, los tabúes sexuales, los curas y la figura de Juan Pablo II. Dado que esta es una investigación centrada en las relaciones entre la cultura rock y el catolicismo, mi intención no es ahondar en la totalidad de la cultura cómica tapatúa, sino particularmente situar las canciones cómico-satíricas en su modalidad anticlerical dentro del complejo campo de la cultura carnavalesca. Específicamente, qué formas adquirió el anticlericalismo en esas canciones, de qué fuentes de la tradición cómica-popular abrevaron los músicos para elaborar sus composiciones, qué elementos de innovación incorporaron, cómo articularon lo satírico y lo anticlerical. El anticlericalismo ha sido un tópico importante a lo largo de la historia de la cultura cómica tapatúa y mexicana. Por tal razón, antes de entrar directamente en materia, es importante trazar un breve recorrido histórico del humor en torno a la cuestión religiosa.

---

<sup>467</sup> “500 años fregados pero cristianos”, *Araucano*, no. 3, primavera, 1994, 32.

<sup>468</sup> Es un concepto nativo, empleado por músicos en memorias escritas y orales en sesiones de entrevista. Según la Real Academia Española, *chacoteo* viene de *chacota*, que significa “Bulla y alegría mezclada de chanzas y carcajadas con que se celebra algo”. El *chacoteo* es broma, burla, y la acción de *chacotear* implica “tomar a *chacota* a alguien o algo [...] hacer *chacota* de alguien o algo [...] burlarse, chancearse, divertirse con bulla, voces y risas”.

<sup>469</sup> El concepto remonta a Mijail Bajtin, quien en su estudio sobre Rabelais estableció tres categorías de la cultura cómica popular o cultura carnavalesca durante la Edad Media y el Renacimiento: “1) Formas y rituales del espectáculo (festejos carnavalescos, obras cómicas representadas en las plazas públicas, etc.); 2) Obras cómicas verbales (incluso las parodias) de diversa naturaleza: orales y escritas, en latín o en lengua vulgar; 3) Diversas formas y tipos del vocabulario familiar y grosero (insultos, juramentos, lemas populares, etc.)”. Todos ellos, en su heterogeneidad, constituyen “un mismo aspecto cómico del mundo, están estrechamente interrelacionados y se combinan entre sí”. Véase Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais* (Alianza Editorial, 2003), 10.

### 5. 2. 1. Breve genealogía del chiste religioso

En su célebre estudio sobre Rabelais y la cultura cómica popular medieval y renacentista, el historiador Mijail Bajtin señaló que toda civilización, toda cultura, produce “formas rituales y de espectáculo organizadas a la manera cómica”. Los ritos y espectáculos de tipo cómico, irrumpen como una forma diferenciada con respecto a “las formas del culto y las ceremonias oficiales de la Iglesia o del Estado”. Las formas culturales cómico-carnavalescas ofrecen una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente. Son opuestas y alternativas, deliberadamente, al “mundo oficial”; al lado de éste, construyen *un segundo mundo y una segunda vida*, creando una suerte de dualidad del mundo. La *dualidad* de la que habla Bajtin se refiere al paralelismo entre “los cultos serios (por su organización y tono)”, y “la existencia de cultos cómicos, que [convierten] a las divinidades en objetos de burla y blasfemia (risa ritual)”.<sup>470</sup>

El “principio cómico” se contrapone a “todo dogmatismo religioso o eclesiástico, del misticismo, de la piedad”. Está desprovisto de cualquier carácter *mágico* o *encantatorio* (no piden ni exigen nada). De hecho, formas específicas de la cultura carnavalesca son verdadera parodia “del culto religioso”; son decididamente exteriores a la Iglesia y a la religión, puesto que pertenecen a lo *profano*, a esferas particulares de la vida cotidiana.<sup>471</sup> La cultura popular de la risa es productora de la carnavalización. Reírse constituye un acto de liberación, puesto que ocurre en contextos y condiciones en que el sujeto se enfrenta a cierta falta de libertad. La risa es, pues, un medio empleado por los subalternos para liberarse de la “máscara social” impuesta al hombre por una determinada cultura oficial. Bajtin concibió la risa como una de las herramientas retóricas, al servicio de un aspecto de la lucha de clases en la que coexiste una oposición entre “el núcleo del alma popular” y la cultura dominante. En ese conflicto, lo que está en juego es la imposición-aceptación de “una verdad dominante”. Las ideologías hegemónicas, características por “su patetismo y su seriedad”, se enfrentan al problema de penetrar realmente “hasta el núcleo del alma popular”. Para Bajtin, es en ese *núcleo* donde los dominadores se topan con “la barrera, insalvable para su seriedad, de una alegría burlona y cínica (denigradora); con la chispa carnavalesca (la llama) de una imprecación alegre que derrite toda seriedad limitada”. De acuerdo

---

<sup>470</sup> Mijail Bajtin, *La cultura popular*, 11.

<sup>471</sup> Mijail Bajtin, *La cultura popular*, 12.

con Averintsev, en la obra bajtiniana subyace una pregunta parateológica: “¿en qué consiste la razón y la verdad de aquella antigua tradición según la cual *Cristo jamás se había reído?*”<sup>472</sup>

Desde el punto de vista de la narrativa, Milan Kundera apunta que el humor “es un aspecto particular de lo cómico”, y su esencia se basa en la cualidad de convertir en “ambiguo todo lo que toca”. Suspende el “juicio moral” y en su lugar establece una moral propia, “que se opone a la indarraigable práctica humana de juzgar enseguida, continuamente, y a todo el mundo, de juzgar antes y sin comprender”. La gran hazaña de la novela —y lo mismo se puede decir para otros géneros literarios, incluidas las canciones— ha sido la “creación de un campo imaginario en el que se suspende el juicio moral”, y en el cual “los personajes novelescos [...] pueden alcanzar su plenitud [...] no en función de una verdad preexistente, como ejemplos del bien o del mal, sino como seres autónomos que se basan en su propia moral, en sus propias leyes”<sup>473</sup> En este sentido, el humor contribuye a la *desdivinización* del mundo, en el entendido de un proceso tendiente a reemplazar a “Dios como fundamento de todo” por el individuo, por el “*ego* que piensa”. La risa novelesca es profanación, pues como ya lo había planteado Bajtin, “la religión y el humor son incompatibles”; y el acto de *profanar* textos implica explorarlos “histórica y psicológicamente”<sup>474</sup>.

En el prólogo a su libro *Humor con agua bendita*, un compendio de chistes religiosos cuya finalidad fue “comprobar que no todo chascarrillo de clérigos es anticlerical”, Joaquín Antonio Peñalosa sostenía que subyace en el alma del mexicano una inclinación *cuasi* natural a reírse “de lo más respetable y solemne”, a saber, “la política, la religión y la muerte”. Desde los tiempos de la conquista —señalaba—, existió el humor religioso en el teatro, en canciones y en villancicos. Pero en el ámbito de la cultura popular, el *chiste religioso* ha sido cultivado “como un recurso del marginado para hacerse oír y poder juzgar sin quedar del todo desplazado, como una forma de defensa, interés y participación”<sup>475</sup> En la cultura popular de México, los temas del chiste religioso son variados: fe y moral, sacramentos y mandamientos, pasajes de la Biblia y la vida de Cristo, culto de los santos y prácticas devocionales, los temas post-mortem, la escatología, y la figura del sacerdote —“su punto más débil”<sup>476</sup>.

---

<sup>472</sup> S. S. Averintsev, “Bajtin, la risa, la cultura cristiana”, en *En torno a la cultura popular de la risa*, eds. S. S. Averintsev, V. L. Makhlín, M. Ryklin, M. M. Bajtín y T. Bubnova (Anthropos, 2000), 14-31.

<sup>473</sup> Milan Kundera, “El día en que Panurgo dejará de hacer reír”, en *Los testamentos traicionados* (Tusquets, 2009), 12-16.

<sup>474</sup> Milan Kundera, “El día en que Panurgo”, 16-26.

<sup>475</sup> Joaquín Antonio Peñalosa, *Humor con agua bendita* (Editorial JUS, 1977), 7-19.

<sup>476</sup> Joaquín Antonio Peñalosa, *Humor*, 22-23.

La publicación de *Humor con agua bendita* en 1977, probablemente fue una respuesta a la popularidad que para esos años había alcanzado la célebre *Picardía mexicana* (1960), de Armando Jiménez. Dicha obra fue polémica, considerada un “libro morbífico” por las mentes moralistas de la época y, a decir de Esteban Durán Rosado, escaparía a toda censura porque el pueblo mexicano era “el autor verdadero”. Elogiaba la compilación realizada por Jiménez, debido a su carácter de “estudio sociológico del mexicano” que pretendía mostrar no el lado *bueno* del pueblo —su rostro *angélico*—, sino “su parte demoníaca”.<sup>477</sup> Para redondear esta idea, Gabriel García Márquez apuntaba en el prólogo al libro *Dichos y refranes de la picardía mexicana* (1982), que la *Picardía mexicana* había cimbrado la gazmoñería y, como un ariete, su mérito fue abrir “para el país la libertad de escribir sobre el sexo y otros temas prohibidos” y, por ende, permitió “enterarnos del idioma del pueblo, al que los opulentos y engreídos le hacían ascos”.<sup>478</sup>

En efecto, *Picardía mexicana* significó un parteaguas para las producciones culturales del país. En ese momento se rompieron los límites “entre lo que se debe y no se debe decir ante el público y la gente”; las groserías fueron irrumpiendo el espacio público, evadiendo la censura y la “proscripción absoluta”, por medio de guiones de teatro y cine que “sembraron de *pendejos* y *carajos* a los diálogos” de, por ejemplo, *Mecánica nacional* (1972) y *Picardía mexicana* (1978), protagonizada por Vicente Fernández, y el cine de ficheras.<sup>479</sup> A decir de Carlos Monsiváis, películas, obras de teatro, periódicos, revistas, discos, etcétera, “aceptaron la madurez auditiva y visual de sus lectores y espectadores, y lo que en un principio fue provocación acabó de sello de autenticidad costumbrista”.<sup>480</sup> El propio Jiménez fue consciente de ello, pues en su introducción a *Dichos y refranes de la picardía mexicana* señalaba que al disfrutarse de “mayor libertad de expresión que antes”, el público ya no se espantaba al “leer términos burdos”, y por el contrario le interesaba “conocer las manifestaciones del hampa, la prostitución, el vicio, la juventud y los desvalidos”.<sup>481</sup>

No obstante, mucho años antes de que *Picardía mexicana* viera la luz, el humor de carácter inmoral se desarrolló en el espectáculo carpero. Los espectáculos y las diversiones populares han sido esferas en tensión con el conservadurismo —de Iglesia y de Estado—, pues desde la óptica dominante constituyen vehículos de inmoralidad. En la década de 1920, la diversión

---

<sup>477</sup> Armando Jiménez, *Picardía mexicana* (Libro Mex Editores, 1961), 5. Véase también el “Introito” de Octavio Paz en Armando Jiménez, *Nueva picardía mexicana* (Editores Mexicanos Unidos, 1984), 9-11.

<sup>478</sup> Armando Jiménez, *Dichos y refranes de la picardía mexicana* (Editorial Diana, 1994), 7-8.

<sup>479</sup> Carlos Monsiváis, “Mexicanerías: El albur”, en *Escenas de pudor y liviandad* (Grijalbo, 1988), 301-306.

<sup>480</sup> *Ibíd.*, pp. Carlos Monsiváis, “Mexicanerías”, 302-307.

<sup>481</sup> Armando Jiménez, *Dichos y refranes*, 11.

carpera emergió como “una novedosa forma de representación teatral”, puesto que aglutinó “una gama de géneros teatrales que iban desde los dramas hasta las revistas políticas, frívolas y costumbristas”. Su auge se debió a que representaron lo barrial y lo rural de forma *sui generis*, con la puesta en escena de personajes como el peladito, el borrachito, el indio, el revolucionario, el político, etcétera. Las carpas heredaron del circo, aunque sus espectáculos fueron adaptados para el público adulto. En el espectáculo carpero tapatío, “las mujeres sensuales y el albur” fueron predominantes. Allí, el lenguaje empleado en *sketches* transgredía las buenas costumbres, haciendo “continua alusión al sexo y sus formas comunes de ser evocado: a través de un lenguaje corporal y un lenguaje con una carga notoria de doble sentido”. Durante el periodo 1920-1940, existieron por lo menos cuarenta carpas ubicadas en el barrio de San Juan de Dios, formando parte de los llamados “bajos fondos”.<sup>482</sup>

La década de 1950 atestiguó el auge de los cabarets y la vida nocturna en Guadalajara, sucesores inmediatos de las carpas y los teatro-salón. El cabaret amplió su oferta por medio del espectáculo de variedades, incluyendo bebida, mujeres y baile. En torno a los cabarets se configuró una dinámica compleja de “diversión nocturna citadina”, de la cual formaron parte incluso los conjuntos rocanroleros tapatíos.<sup>483</sup> La mayoría estuvieron ubicados en el barrio de San Juan de Dios, y las vedettes y cómicos que habían actuado en las carpas pasaron a formar parte de los espectáculos de variedades de los cabarets. De esa forma los *sketches*, los bailes eróticos y el albur continuaron dentro del entretenimiento tapatío, no sin la estigmatización y las intervenciones moralistas, jurídicas, policíacas e higienistas. Desde la segunda mitad de los años setenta, el espectáculo cabaretero comenzó a decaer debido a las políticas cada vez más estrictas, y al advenimiento de nuevas formas de entretenimiento.<sup>484</sup>

Las canciones satíricas producidas por la cultura rockera de los ochenta-noventa, son una continuación de toda esa cultura cómica popular cultivada por los tapatíos desde inicios del siglo XX. Pero ni el rocanrol de los años sesenta, ni el rock psicodélico de los setenta —afectados aún por la censura moralista—, emplearon el humor como forma de expresión. En el repertorio

---

<sup>482</sup> Romina Martínez, “¡Corre...! ¡Va a comenzar la tanda...!” , 110-125. Por su parte, Carlos Monsiváis describe las carpas de la ciudad de México como “sitios que mezclan el circo con el teatro frívolo [...] La carpa hereda y traiciona al circo, con el apoyo del talento real y el talento que aporta la buena voluntad de los espectadores”. Alternaba cómicos, fenómenos, trapecistas, bailarinas, sopranos, música, etc. Ver Carlos Monsiváis, *Escenas de pudor y liviandad*, 77-78.

<sup>483</sup> Cfr. Bogar Escobar Hernández, *Amaneció en Guadalajara. Origen, auge y ocaso de los cabarets de San Juan de Dios* (Universidad de Guadalajara, 2022), 46-47; David Moreno Gaona, *Rockeros en tierra de mariachis*, 24-78.

<sup>484</sup> Bogar Escobar Hernández, *Amaneció en Guadalajara*, 82 y ss., y 236-237.

rockero de esas décadas, no hay una sola expresión majadera o altisonante, acaso algunas referencias al sexo como en “Nasty Sex”, de La Revolución de Emiliano Zapata. De hecho, ni siquiera los rocanroleros y rockeros fueron anticlericales (ver capítulos 1 y 2). ¿En qué momento irrumpe el humor en el campo rockero, específicamente aquel articulado con una actitud anticlerical? En el ámbito nacional, fue el Three Souls in My Mind —después El TRI— quien introdujo el doble sentido en canciones como “Másturbado”.<sup>485</sup> Pero el concepto manejado por Alex Lora es una suerte de péndulo doble-moralista, pues por un lado emplea el lenguaje popular picaresco y, por otro, canta a la Virgen de Guadalupe y al papa Juan Pablo II.<sup>486</sup> Frente a ese panorama nacional, el anticlericalismo satírico fue una característica propia del rock hecho en Guadalajara, y sus artífices fueron Duda Mata, El Personal, Cuca, Los Garigoles, y en cierta medida Forseps.

Dichos proyectos y agrupaciones abrevaron de formas humorísticas específicas, las cuales es preciso puntualizar antes de entrar al análisis estrictamente musical. Es imposible entender el surgimiento del rock satírico-anticlerical sin tener en cuenta al grupo de jóvenes que Alfredo Sánchez ha denominado La Generación del Galimatías. Dicho grupo se formó a inicios de los ochenta, en el ámbito de la carrera de Ciencias de la Comunicación del ITESO —la universidad privada de los jesuitas—, donde coincidieron talentos juveniles en potencia movidos por intereses diversos que iban del periodismo a la caricatura, la música, el diseño y, por supuesto, las ciencias de la comunicación. Manuel Falcón dio inicio al chacoteo con su *Murosema*, “periódico mural donde aparecían caricaturizados algunos de sus profesores”, y después con la publicación *Unonesninguno*, a la que se unieron Jis, Trino, Jabaz, Josel, Paco Navarrete, Toño Márquez, Enrique Blac, Alejandro Rizo y Rodolfo Ché Bañuelos.<sup>487</sup>

Una vez egresados del ITESO, realizaron la revista *Galimatías*, un proyecto que —a decir de Alfredo Sánchez— “provocó al mismo tiempo furor y escozor”. En dicha revista se publicaron monos, cartones y textos, con las colaboraciones de personajes como Guillermo del Toro, Carlos Esegé, José Fors, Julio Haro, Roberto Rébora (Betini), Susana Sanromán, Porfirio Torres *Postof*, Luis Caballo, etcétera. Los contenidos estaban enmarcados “siempre por la irreverencia, la provocación, la chacota, la parodia, los temas sexuales, religiosos y políticos”, algo “paradójico” —o quizás una respuesta natural— para “una ciudad conocida por su

---

<sup>485</sup> Three Souls in My Mind, “Másturbado”, en *Es lo mejor*, Cisne-Raff, 1977, Vinil.

<sup>486</sup> Sobre el catolicismo del TRI véase “Virgen Morena”, en *Cuando tú no estás*, Warner Music México, 1997, CD; “Solamente Dios”, en *No te olvides de la banda*, Warner Music México, 2022, CD; “Juan Pablo II”, en *Más allá del bien y del mal*, Lora Records/Fonovisa, 2005, CD.

<sup>487</sup> Alfredo Sánchez Gutiérrez, *De memoria. Crónicas* (Rayuela, 2013), 161-162.

conservadurismo”.<sup>488</sup> En *Galimatías* el humor era gráfico y escrito, pero algunos de los miembros llevaron el chacoteo a las ondas hertzianas de Radio Universidad de Guadalajara, en ese entonces dirigida por Carlos Ramírez Powell. En el programa *El festín de los marranos* —de emisión nocturna—, Paco Navarrete, Trino, Julio Haro y el Ché Bañuelos, parodiaban a Raúl Padilla —para esos años rector de la universidad—, y hacían “*sketches* de Batman y Robin, ponían música nueva, escribían radionovelas, o improvisaban sobre cualquier tema de actualidad, siempre con sarcasmo y jiribilla”. *El festín de los marranos* no duró mucho, pero marcó a varios y sentó un precedente en el humor tapatío; después vinieron programas como *La pitaya ye-yé*, *Tripas de gato*, *Chiras pelas* y *Radio bomba*.<sup>489</sup> En entrevista, Alfredo Sánchez reflexionó lo siguiente al preguntarle el por qué de esa inclinación a burlarse de la moral tapatía:

Yo creo que tiene que ver con la ciudad misma, es una reacción al modo de ser del tapatío. Desde que yo llegué a Guadalajara... fíjate, cuando le dije a mis compas de México que yo me iba a Guadalajara, la reacción de todos fue “¡uh, te vas a volver joto!” (risas). Eso era, porque tenía fama Guadalajara de que eran jotos todos. Y pues ya cuando llegas aquí, pues es una ciudad donde hay de todo, como en todas las ciudades. Pero siempre ha habido esta doble moral, podríamos llamarla, de que por un lado es una ciudad muy religiosa, muy mocha, muy conservadora, pero por otro lado también es muy permisiva. Digo, toda la parte de la “zona roja” de Guadalajara en los setenta era tremendo. O sea, llegar a San Juan de Dios y cruzar la Calzada [Independencia] era otra onda, había muchísimos antros, bares, de todo tipo, de prostitución y casas de citas, bares *gay*, y todo lo que tú quieras. Entonces siempre ha habido como esta doble cuestión en la ciudad. Yo creo que los jóvenes, de manera natural, cuestionan el status quo, lo que es lo convencional de su medio. Entonces aquí en Guadalajara, me parece en cierto modo lógico que los jóvenes cuestionaran esa moral conservadora, híper-religiosa, los curas, la moral tapatía, o esa doble moral tapatía que siempre ha existido [...] En fin, hay como una mezcla de cosas, pero lo cierto es que todo eso se generó entre gente que tenía algún vínculo con el ITESO, y que eran de este lado de la ciudad, del poniente. Todos eran desmadrosos, opuestos a este conservadurismo moral de la ciudad. Se expresó por el lado de la música, por el lado de los monos, textos que circulaban [...] Por ejemplo, en *La pitaya ye-yé* había unos sketches muy buenos, de un cura que llegaba con un chavito y le decía “a ver, ¿me enseñas tu pipi?” (risas). O sea, cosas así.<sup>490</sup>

Los integrantes de La Generación del Galimatías llevaron el humor al terreno musical: primero Carlos Esegé y José Fors con el proyecto Duda Mata, aunque el humorismo allí fue un tanto sutil; después El Personal, agrupación *sui generis*, musicalmente inclasificable, que “llevó el relajo hasta el extremo con canciones que aludían sutilmente —y no tanto— al sexo y que retrataban a la mojigatería de la ciudad”.<sup>491</sup> Pero a inicios de los noventa, Cuca irrumpió el *mainstream* con letras explícitas tras el lanzamiento de *La invasión de los blátidos* (1992), y desde las

---

<sup>488</sup> Alfredo Sánchez Gutiérrez, *De memoria*, 162-163.

<sup>489</sup> Alfredo Sánchez Gutiérrez, *De memoria*, 163-164.

<sup>490</sup> Alfredo Sánchez Gutiérrez, comunicación personal con el autor, diciembre 1, 2022.

<sup>491</sup> Alfredo Sánchez Gutiérrez, *De memoria*, 165.

entrañas del populoso oriente de la ciudad Los Garigoles comenzaron a poner en escena canciones *desmadrosas*, también con lenguaje explícito, barrial, picaresco y alburero, imprimiendo un tono humorístico-carnavalesco a las tocadas subterráneas dominadas aún por estilos solemnes y pesados como el thrash, el hard-core punk y el death-metal.

### 5. 2. 2. *La sutil sátira a los moralizadores*

En el campo rockero tapatío, las canciones satírico-anticlericales tienen sus orígenes en dos agrupaciones vinculadas a La Generación del Galimatías: Duda Mata y El Personal. Duda Mata fue un proyecto de carácter experimental, marcó un hito a fines de los ochenta, aunque sólo lanzaron un álbum homónimo en 1987, que contó con algunas presentaciones en el Tetro Experimental. Los creadores del proyecto fueron José Fors y Carlos Esegé, quienes invitaron a músicos de la escena para la grabación en estudio.<sup>492</sup> Para esos años, Esegé tenía ya cierta trayectoria en el medio local. En su adolescencia había colaborado en la revista *Galimatías*, en la que “moneaba” firmando con el pseudónimo “Esegé” —las iniciales de sus apellidos, Sánchez Gutiérrez. En ese tiempo también comenzó a incursionar en la música, en grupos de rock con nombres como Opus Nite y Plasmodia, cercanos a la estética progresiva en su mayor parte instrumental. En entrevista con Alfredo Sánchez —su hermano mayor—, nombró como sus influencias a Rick Wakeman, Yes, Genesis, y música jazz.<sup>493</sup> Estudió piano en la Escuela de Música de la Universidad de Guadalajara, bajo la enseñanza de Carmen Peredo; allí fue donde adquirió conocimientos de solfeo, conjuntos corales, historia de la música, etc. En ese tiempo, con apenas 16 años, ingresó a Escalón, agrupación de fusión folclor, jazz y rock, con Jaramar Soto en la voz, José Cué en el bajo y Alfredo Sánchez en la guitarra. Eso ocurrió a inicios de los ochenta, tiempos en los que grababa *jingles* y tocaba en otros proyectos como EFC Trío, de jazz experimental, con Pedro Fernández y Antonio Camacho. Fue parte también del Poder Ejecutivo, agrupación liderada por Gerardo Enciso. Esegé era un joven que pasaba sus horas en la biblioteca Benjamin Franklin, escuchando discos de Karlheinz Stockhausen, Luigi Nano y

---

<sup>492</sup> Los créditos del disco aparecen de la siguiente manera: “José Fors: voz, percusiones. Carlos Esegé: sintetizador DX-7, percusiones. Batería electrónica programada por J. Fors y C. Esegé. Participación especial de: Jaramar Soto, soprano. Jorge Amaro, bajo. Abraham Calleros, batería Simmons y percusiones. Arturo Ibarra, guitarra. Andrea Fellner, violín. Eloísa Chávez, cello. Recitativos: Mary Fors, Erik de Luna, Dominique Chapuy. Música de José Fors y Carlos Esegé. Letras de José Fors, Rosa Beltrán y Ernesto Alcocer. Diseño: José Fors. Portada: WEEGIE”. Véase *Duda Mata*, Producciones Equis, Guadalajara, Jalisco, México, 1987, vinil. También la reedición *Duda Mata*, Opción Sónica, México, 1999, D. F., CD.

<sup>493</sup> Alfredo Sánchez Gutiérrez, “Carlos Sánchez Gutiérrez. De monero a compositor”, en *La música de acá*, 65-66.

George Crumb. En 1987, año del lanzamiento de *Duda Mata*, migró a Estados Unidos para estudiar en Peabody, un conservatorio ubicado en Baltimore.<sup>494</sup>

Por su parte, Fors también contaba con cierta trayectoria en varios terrenos artísticos, principalmente la plástica, el teatro y la música. Previo a *Duda Mata* exponía sus obras en las galerías de la ciudad, como la Galería Magritte de Rogelio Flores Manríquez —quien en años siguientes compraría un cine antiguo para abrir allí el Centro Cultural Roxy.<sup>495</sup> Formó el Grupo X con Chuta Domene, y montaron varias obras de teatro musical y ópera rock, como *Jesucristo superestrella*, *Caricaturas* y *Hemisferios*. En el ámbito del rock, grabó el álbum *The Fox* (1985) con Mask, agrupación de tintes heavy, *glam*, y progresivo, en la que Arturo Ibarra —quien posteriormente formaría Rostros Ocultos— tocaba la guitarra.<sup>496</sup> Radicado en Guadalajara de manera definitiva a partir de 1980, luego de estancias en el Distrito Federal y Miami, José Fors vivía a una cuadra de distancia de la casa de Esegé.<sup>497</sup> En entrevista con David Cortés, Carlos Esegé relató cómo inició el proyecto que sería *Duda Mata*: “[Fors] tenía muchas ideas, tanto musicales como temáticas (la madre, las relaciones, los hijos, el dolor), todas muy generales, y que necesitaban aterrizarse musicalmente. Hablamos mucho sobre sus gustos e intereses musicales, mismos que eran muy distintos a los míos, y también sobre las cosas que me interesaban a mí, y de allí partió la cosa”.<sup>498</sup>

Para *Duda Mata*, Fors recuerda que “quería hacer algo más experimental que Mask”, pues en ese entonces él y Esegé escuchaban “a gente como Laurie Anderson, Robert Fripp y Frank Zappa”. Era importante “el concepto y mantener unidad en el proyecto”, por lo que el proceso de composición fue “constante y disciplinado”. David Cortés lo narra de la siguiente manera: “El cantante llegaba con una idea (una especie de *riff*), Esegé tomaba el hilo, armaba la música en un teclado Yamaha DX-7 mientras el vocalista observaba”.<sup>499</sup> Inicialmente, la intención era realizar un disco conceptual, pero en el transcurso “derivó hacia un espectáculo escénico con música, bailarines, actores y escenografía”.<sup>500</sup> Las presentaciones se llevaron a cabo en el Teatro

---

<sup>494</sup> Alfredo Sánchez Gutiérrez, “Carlos Sánchez Gutiérrez”, 65-69.

<sup>495</sup> Sobre las galerías, Rogelio Flores y el Roxy, véase David Moreno Gaona, *Rockeros en tierra de mariachis*, 186-204.

<sup>496</sup> Sobre Mask véase Arturo Ybarra, *Mi vida en seis cuerdas. Memorias de un rostro oculto* (Editorial Universitaria/UdeG, 2015), 108-114.

<sup>497</sup> Cfr. Alfredo Sánchez Gutiérrez, “Fors: garganta y pincel”, en *De memoria*, 171-173; Teresa del Conde, “Algunas notas sobre José Fors”, en *José Fors. 25 años* (Editorial Universitaria/UdeG, 2004), 4-7; David Cortés, *El otro rock mexicano. Experiencias progresivas, sicodélicas, de fusión y experimentales* (Grupo Editorial Tomo, 2017), 374.

<sup>498</sup> David Cortés, *El otro rock mexicano*, 374.

<sup>499</sup> David Cortés, *El otro rock mexicano*, 374-375.

<sup>500</sup> Alfredo Sánchez Gutiérrez, “Carlos Sánchez Gutiérrez”, 72.

Experimental. Fors tenía experiencia en teatro, y contaba con un grupo de colegas que le brindaron su apoyo para montar ese *espectáculo multimedia*, que a pesar de las “deficiencias y limitaciones” fue una puesta en escena con “muchas virtudes [...] audaz e imaginativa”.<sup>501</sup>

El álbum *Duda Mata* constituyó una magnífica pieza experimental, densa y oscura. David Cortés, desde la crítica musical, lo describe como “una obra inclasificable [...] muy parca en su instrumentación para ser progresiva, muy oscura para ser gótica, demasiado aventurada para insertarse en el naciente resurgimiento del rock en español”.<sup>502</sup> De hecho, en una entrevista para la revista *Conecte*, el propio Fors se refirió a *Duda Mata* como un álbum “demasiado para abajo [...] es como para deprimirse toda la semana [...] pero estoy contento y orgulloso con el proyecto de *Duda Mata* [...] cada vez que lo oigo, siempre me deja con un buen sabor de boca”.<sup>503</sup> No obstante la densidad y la oscuridad del álbum, subyace en él un humorismo sutil, de inclinación sarcástica y anticlerical. Más allá de las inquietudes y los gustos musicales, Fors y Esegé coincidieron en el carácter humorístico: “también fue muy divertido —recordó Fors—, ya que Carlos tiene un gran y sofisticado sentido del humor, yo más guarro [...] lloraba de la risa con la edición de ‘Ejercicios Espirituales’ tomada de *Mi Cristo roto*”.<sup>504</sup>

Es realmente difícil advertir el humor en un álbum como tal, y más aún en una pieza tan tétrica como “Ejercicios Espirituales”. El propio David Cortés, quien entrevistó a ambos para su libro *El otro rock mexicano*, no percibe una pizca humorística en su reseña a dicho tema: “juega con una voz que repiten, adelantan, vuelven a repetir y de fondo hay una atmósfera misteriosa”. Esas frases que se repiten, sin ningún sentido aparente, se presentan ante el escucha como envueltas en un halo misterioso. Si hay humor allí, como señaló Fors en la entrevista, aquél es críptico. El tono humorístico, carnavalesco, puede advertirse en otra canción del disco, titulada “El Moralizador”, en la que Cortés percibe “un espíritu lúdico [...] tal vez el corte más ‘convencional’”.<sup>505</sup> Pero, ¿por qué Fors “lloraba de la risa con la edición de ‘Ejercicios Espirituales’ tomada de *Mi Cristo roto*”? ¿qué es *Mi Cristo roto*? Cortés sólo apuntó el dato, y no da ninguna pista al respecto. En los créditos del disco aparece la siguiente información:

---

<sup>501</sup> En la realización participaron Guillermo del Toro, Rubén Orozco, María Martha Collignon, Ricardo Delgadillo, Chuta Domene, Dominique Chapuy, Sara Valenzuela, José Calzada, Rosa Beltrán, Ernesto Alcocer, entre otros. Véase David Cortés, *El otro rock mexicano*, 376.

<sup>502</sup> David Cortés, *El otro rock mexicano*, 375-376.

<sup>503</sup> “Cuca: rescatar cosas”, *Conecte*, ca. 1992, 11-13. Archivo personal de Juan Manuel Cazares Villalobos, compartido en su cuenta de Facebook.

<sup>504</sup> David Cortés, *El otro rock mexicano*, 374-375.

<sup>505</sup> David Cortés, *El otro rock mexicano*, 375-376.

“Ejercicios Espirituales”[contiene] fragmentos de ‘Dios tiene mano izquierda’, de Ramón Cué, S. J.”<sup>506</sup>

En efecto, *Mi Cristo roto* es un libro de meditaciones de la autoría de Ramón Cué, un sacerdote jesuita de origen mexicano-español, publicado en 1963. En 1966, Discos Capitol lanzó una versión en LP, con la voz del propio padre Cué interpretando sus textos. En ese mismo año, en el mes de septiembre, Discos Musart produjo y distribuyó una adaptación de *Mi Cristo roto* con la interpretación de José Antonio Cossío, la cual iba acompañada por fondos musicales de guitarra y órgano a cargo de Carlos Oropeza. Eduardo Arozamena, en su texto incluido en la contratapa del disco, presentaba al padre Ramón Cué como un “luchador incansable”, cuya voz se elevaba “en busca de la Conciencia Cristiana y de un mundo mejor para todos, lanzando su mensaje de Amor y Paz”. Y sobre sus meditaciones señalaba lo siguiente: “Sus puntos de vista penetran como el bisturí del cirujano, en lo más profundo del alma [...] compara la discutible devoción del hombre cuya piedad se despierta ante el doloroso espectáculo de Cristo en la Cruz, mientras permanece indiferente frente a la desgracia de su prójimo”.<sup>507</sup>

Pero el disco que llegó a oídos de Esegé y Fors fue el de Capitol, *Mi Cristo roto* en la propia interpretación del padre Ramón Cué, cuya apasionada voz utilizaron para “Ejercicios Espirituales”. El papá de Carlos Esegé llegó cierto día con dicha novedad discográfica bajo el brazo; aunque no era precisamente un señor de familia estrictamente religioso, sí era adepto al catolicismo por la vía materna —la abuela de Esegé. En una sesión de entrevista, Alfredo Sánchez recordó que a partir de ese momento la voz del padre Cué empezó a sonar en la casa: “mis hermanos y yo medio nos reíamos, ‘¿qué es eso?’, y mi papá decía, ‘¡no, escuchen el mensaje, es bien bonito!’ Y bueno, pues lo oíamos, pero así en plan de chacota”.<sup>508</sup> Si bien, Alfredo no participó en el proceso de composición del proyecto Duda Mata, sí recuerda que muchos años después de la llegada de *Mi Cristo roto* al hogar, Carlos empezó a trabajar con José lo que sería “Ejercicios Espirituales”: “no sé bien cómo llegaron a eso, pero me imagino que querían hacer una canción con tema anticlerical o antirreligioso, o de crítica a eso, porque José siempre ha sido muy crítico con el tema de la religión, y Carlos también. Entonces [yo creo que] a Carlos se le ocurrió ‘¡ah, mi papá tiene un disco ahí!’, y [de ahí comenzaron a] extraer esas cosas, [porque]

---

<sup>506</sup> Véase *Duda Mata*, Producciones Equis, Guadalajara, Jalisco, México, 1987, vinil. También la reedición *Duda Mata*, Opción Sónica, México, 1999, D. F., CD.

<sup>507</sup> *Mi Cristo roto*, Ramón Cué, S. J., intérprete José Antonio Cossío, Discos Musart, México, 1966, vinil. Véase también *Mi Cristo roto (Meditaciones Cuaresmales)*, Ramón Cué, S. J., Discos Capitol, México, 1966, vinil; Ramón Cué, S. J., *Mi Cristo roto, de casa en casa* (Editorial Guadalupe, 1977), 9-12.

<sup>508</sup> Alfredo Sánchez Gutiérrez, comunicación personal con el autor, diciembre 1, 2022.

usaron pedacitos”.<sup>509</sup> El propio Alfredo reconoce que el mensaje de la canción no es del todo claro, pero entiende el trasfondo de crítica y humorismo debido a su relación familiar con Esegé: “Yo creo que se les hizo gracioso [...] es que era muy chistoso el disco, el modo de hablar de este cura Ramón Cué, era como muy exagerado, muy apasionado, entonces yo creo que más bien fue por ese lado”.<sup>510</sup>

La versión fonográfica de *Mi Cristo roto*, al igual que la edición impresa, contiene cuatro meditaciones en parábola que giran en torno a la figurilla de un Cristo mutilado que, según la trama, fue adquirida por el propio padre Cué en un bazar de Sevilla, España. Aborda el aspecto de la crucifixión, con el fin de despertar en los fieles el amor al prójimo y, al mismo tiempo, denunciar el catolicismo falso e hipócrita. El Cristo que compra con un anticuario es descrito como “un impresionante despojo mutilado [...] no tenía cruz, le faltaba media pierna, un brazo entero y había perdido la cara”. Las ilustraciones en las portadas del libro y del LP, lo ilustran tal cual. Las mutilaciones se debían a una “profanación” ocurrida durante la Guerra Civil Española de 1936.<sup>511</sup>

Particularmente, Esegé y Fors extrajeron fragmentos de la meditación titulada “Dios tiene mano izquierda”, una parábola sobre la potencia y cualidades de las manos divinas: con la derecha, acoge a los dóciles fieles, mientras que con la izquierda arremete estratégicamente contra los espíritus rebeldes. En su texto, el padre Cué busca al anticuario de Sevilla para preguntarle si conserva la mano derecha extraviada del Cristo, pero aquél no tiene idea. Es a partir de ese momento que el padre comienza a hablar con el hijo de Dios, y a desarrollar la parábola en torno a los poderes de sus manos. “Vaya si sabes por dónde anda tu mano derecha, ¿verdad?”, le dice con osadía y soberbia al Cristo mutilado, a quien comienza a tratar como si fuese un humano común y corriente:

Tu mano derecha, ¿quién puede localizarla? La estás desclavando continuamente y se te escapa siempre. No me extraña que no la tengas. Se te arranca y anda por ahí, invisible, pero eficaz, haciendo de las suyas [...] se mete en todas partes; es una alarma al inquietante: ‘¿quién anda ahí? ¡No, no, no, no es nada! Sí, es la mano derecha de Cristo [...] Podríamos decir de ti que también tienes buena mano izquierda [...] En la vida hace falta manejar mucho la izquierda, si no, se fracasa, como tú [...] Y a ti te faltó mano izquierda, y así te ha ido a ti, te crucificaron, y ahora te mutilan. ¡Al que tiene buena mano izquierda no le crucifica nunca!’<sup>512</sup>

---

<sup>509</sup> Alfredo Sánchez Gutiérrez, comunicación personal con el autor, diciembre 1, 2022.

<sup>510</sup> Alfredo Sánchez Gutiérrez, comunicación personal con el autor, diciembre 1, 2022.

<sup>511</sup> Véase “Compraventa de Cristos”, en *Mi Cristo roto (Meditaciones Cuaresmales)*, Ramón Cué, S. J., Discos Capitol, México, 1966, vinil; Ramón Cué, S. J., *Mi Cristo roto* (Editorial Guadalupe, 1999).

<sup>512</sup> Véase “Dios tiene mano izquierda”, en *Mi Cristo roto (Meditaciones Cuaresmales)*, Ramón Cué, S. J., Discos Capitol, México, 1966, vinil; Ramón Cué, S. J., *Mi Cristo roto*, 37-61.

El Cristo, sonriente y sereno, responde al cura ensoberbecido: “¡Qué poco y mal me conocéis! ¡Claro que yo también tengo mano izquierda! [...] La tengo, pero no para evitar que me crucifiquen a mí, sino para conseguir que mi padre no os condene a vosotros [...] Pero hay en vosotros un elemento difícil, esquivo, peligroso: la libertad. Y Dios la respeta misteriosamente, infinitamente”. La parábola de las manos se convierte, pues, en una suerte de disertación teológica sobre el bien y el mal, y las formas que Cristo-Dios emplea sobre las almas de los hombres para erradicar su parte maligna. Los espíritus rebeldes, “desalmados”, se empeñan en alejar “a manotazos bruscos [...] esa suave mano derecha de Dios”, pues los asuntos religioso-espirituales aquejan la masculinidad pecaminosa: “¡Eso para los niños y las viejas; ¡Yo soy un hombre, déjame!”. Pero ante el rechazo, Cristo “deja la derecha en reserva [pues] ya volverá a usarla después”, y desclava la izquierda para usarla con severidad y provocar desastres, desgracias, enfermedad y muerte, en las almas rebeldes. “¡Terrible! ¡Violenta! ¡Dura! ¡Implacable! Pero bendita mano izquierda de Dios [...] ¡Nadie maneja la mano izquierda mejor que Dios!”.<sup>513</sup>

La descripción sintética de la parábola “Dios tiene mano izquierda”, tiene como fin el dar cuenta del sentido original del texto y, al mismo tiempo, resaltar únicamente las frases que Esegé y Fors seleccionaron para *samplear* en “Ejercicios Espirituales”. Probablemente eligieron esas partes en específico porque eran las que más les provocaban risa. Pero independientemente de ello, es claro que la finalidad de dicha composición fue chacotear al padre Ramón Cué y sus meditaciones en torno a las manos divinas. La atmósfera creada por Esegé con su Yamaha DX-7 es densa y oscura, pone al apasionado declamador jesuita en una suerte de limbo, atrapado y dando vueltas en sus propias meditaciones, cuyas palabras —enmarañadas en un soliloquio caótico— resuenan en una cámara de ecos, reverberaciones y *delays*. En “Ejercicios Espirituales”, el orden de las frases es el siguiente:

Nadie maneja la mano izquierda mejor que Dios. Vaya si sabes por dónde anda tu mano derecha. Deja la derecha en reserva, ya volverá a usarla después. Al que tiene buena mano izquierda no le crucifica nunca. Podríamos decir de ti que también tienes una buena mano izquierda. Al que tiene buena mano izquierda no le crucifica nunca. A manotazos bruscos. En la vida hace falta manejar mucho la izquierda, si no, se fracasa. Yo soy un hombre, eso para los niños y las viejas. Vaya si sabes por dónde anda tu mano derecha. Tenemos ganas de desarmarnos. Terrible. Violenta. Dura. Implacable. Como tú. Como tú. Como tú. Y a ti te faltó mano izquierda.<sup>514</sup>

De fondo, entrecruzándose, otra línea de *samplers* reproduce las frases “el rose suave [...] Esa mano irresistible [...] Y juega con ella [...] La tengo [...] La derecha y la izquierda, que representan dos técnicas y dos tácticas [...] Actúa [...] ¿Quién anda ahí? [...] ¡No, no, no!”. Esta

<sup>513</sup> Ramón Cué, S. J., *Mi Cristo roto*, 37-61.

<sup>514</sup> Véase “Ejercicios Espirituales”, *Duda Mata*, Producciones Equis, Guadalajara, Jalisco, México, 1987, vinil; “Ejercicios Espirituales”, *Duda Mata*, Opción Sónica, México, 1999, D. F., CD.

segunda secuencia no es tan coherente, aunque la primera tampoco lo es del todo, y al momento de ser montadas como un *collage* produce un sentido tétrico y críptico. Ahora bien, la intención humorística se advierte también en el reemplazamiento del título original, “Dios tiene mano izquierda”, por el de “Ejercicios Espirituales”, que hace referencia a la obra homónima del jesuita Ignacio de Loyola fechada en 1548. De acuerdo con el testimonio de Alfredo Sánchez citado líneas arriba, el tema fue compuesto para regocijo propio de Esegé y de Fors. Pero, ¿más allá del limitado contexto de los ensayos y las sesiones de grabación, las audiencias que escucharon el disco captaron el chacoteo? La sátira es más explícita y accesible en “El Moralizador”, otro tema del álbum que, junto con “Ejercicios Espirituales”, establece el lado humorístico-anticlerical:

Es lo mismo otra vez  
De Adán y no del pez.  
Justifica su religión  
Sólo por la tradición.  
En su espacio cubicular  
Vive su vida circular.  
Su fórmula es su lección  
Cuando ladre pon atención.  
“No hagas caso al corazón,  
Que te guíe la razón”.  
Y no se atreve a vivir  
Sólo existe para reprimir.  
Y le gusta ser así  
Y así quiere verte a ti  
—no mames, ¿otra vez? —  
¡Tú sabes bien quién es!  
“El respeto es cobardía”  
Él predica todo el día.  
Búscalos en la situación  
Que convenga a su inversión.  
Su contagiosa situación  
Lleva un virus de seducción.  
[...] Y le gusta ser así  
Y así quiere verte a ti.  
—no mames, ¿otra vez? —  
¡De Adán y no del pez!<sup>515</sup>

Si el mensaje resultaba ambiguo en “Ejercicios Espirituales”, en “El Moralizador” el anticlericalismo y la sátira eran claros. En la letra, Fors hace una crítica a la figura del cura categorizándola como represora. El lenguaje musical, acorde con la lírica, es carnavalesco y en las entonaciones vocales pueden apreciarse inflexiones burlonas, como en la frase “en su espacio cubicular vive su vida circular”, “no se atreve a vivir”, y “no mames, ¿otra vez?”. En la parte

---

<sup>515</sup> “El Moralizador”, en *Duda Mata*, Producciones Equis, Guadalajara, Jalisco, México, 1987, vinil; “El Moralizador”, en *Duda Mata*, Opción Sónica, México, 1999, D. F., CD.

final, el sonido de ronquidos profundos sugiere que los curas son flojos. La canción “El Moralizador” fue reversionada por Cuca, la agrupación de José Fors después del efímero proyecto Duda Mata, en su álbum debut *La invasión de los blátidos* de 1992. Pero con Cuca adquirió otro sentido, más *desmadroso*, pues como señaló Fors en entrevista a propósito del disco, *Duda Mata* le parecía “demasiado para abajo”. El concepto de Cuca consistía en algo distinto, “que no fuera metal, pero que sí fuera pesadón” y, sobre todo, humorístico, con una “gran influencia de El Personal”.<sup>516</sup> En el concepto de *La invasión de los blátidos*, de las letras plagadas de majaderías, Fors hizo ligeras modificaciones a “El Moralizador”: “Su situación es contagiosa, su moral es asquerosa/ Es el borrego que guía a la manada, te llenará tu vida de mucha nada/ Y le gusta ser así, y así quiere verte a ti/ A gatas, ¿otra vez?/ Tú sabes bien quién es”.<sup>517</sup>

Pero antes de Cuca, y a la par del proyecto Duda Mata, la agrupación que introdujo el doble sentido en la música alternativa fue El Personal. Julio Haro en la voz, el melodeón y el kazoo, Oscar Ortiz en la guitarra, Andrés “Boy” Haro en el bajo, Pedro Fernández en la batería, y Alfredo Sánchez en la voz, la guitarra y el teclado, ensayaban en un departamento ubicado en la calle Parque de las Estrellas, en la colonia Jardines del Bosque, al poniente de la ciudad. Alfredo Sánchez se unió a la banda en 1988, pero antes le había llamado la atención luego de presenciarlos en vivo en la Feria Internacional del Libro de 1987, donde tocaron la famosa canción “Libro Abierto” —del cantautor Gerardo Reyes— en una versión *reggae*.<sup>518</sup> En efecto, lo que hizo de El Personal una agrupación *sui generis* fue la incorporación de una serie de elementos externos a la cultura rock, pues Julio Haro era un cantante y compositor “intuitivo que conocía de pe a pa a Tin Tán, Chelo Silva y Bob Marley”, y las influencias de sus compañeros musicales eran variadas —aunque todas confluían en la base *reggae*—, que era posible percibir inmediatamente “ecos del arrabal, sonidos guapachosos, reminiscencias de grupos desmadrosos como los Xochimilcas o Botellita de Jeréz”.<sup>519</sup>

Además de la exquisita fusión musical, el sello particular de El Personal fue sin lugar a dudas su carácter festivo, cargado de un humor picaresco. Julio Haro es descrito por Alfredo Sánchez como “un compositor asombroso, un letrista soberbio y un compositor de múltiples recursos, producto de su gusto por todo tipo de música”. Julio, quien había incursionado

---

<sup>516</sup> “Cuca: rescatar cosas”, *Conecte*, ca. 1992, 11-13. Archivo personal de Juan Manuel Cazares Villalobos, compartido en su cuenta de Facebook.

<sup>517</sup> “El Moralizador”, en Cuca, *La invasión de los blátidos*, Culebra/BMG, 1992, CD.

<sup>518</sup> Alfredo Sánchez Gutiérrez, “Julio Haro y El Personal”, en *De Memoria*, 130-131. Y sobre los conciertos de rock en la FIL, véase David Moreno Gaona, *Rockeros en tierra de mariachis*, 192-194.

<sup>519</sup> Alfredo Sánchez Gutiérrez, “Julio Haro y El Personal”, en *De Memoria*, 130-131

también en la pintura, el teatro y la radio, componía textos “filosos e irreverentes” que tenían la capacidad de “desternillar de risa al público que asistía a los conciertos en la Cuicacalli” y, al mismo tiempo, podían “provocar la indignación de las buenas conciencias tapatías”.<sup>520</sup> Las presentaciones de El Personal fueron recurrentes en la Peña Cuicacalli, un espacio otrora dedicado al Canto Nuevo.<sup>521</sup> En 1988, grabaron su álbum debut intitulado *No me hallo*, el cual, además de las ocho canciones que a la postre alcanzarían el estatus de culto, albergaba el talento de grandes artistas gráficos. La ilustración de la portada —autoría de Alejandro Colunga—, mostraba un hombre pelón, de enorme cabeza y cachetes inflados, tocando un diminuto saxofón que sostenía con las garras de sus manos, y desde el cual emitía infinidad de notas musicales que llenaban el espacio detrás de sí. Las ilustraciones del interior, a cargo de Jis y Trino, representaban personajes en alusión a situaciones jocosas evocadas en cada una de las canciones: niños masturbándose, pícaros conejitos seduciendo mujeres desnudas, marranos contaminando el planeta, chicas voluptuosas mostrando los senos, etcétera. Y como material recortable, un ingenioso “NOMEHALLOGRAMA” con monos antropomorfos y zoomorfos alucinantemente surrealistas.<sup>522</sup>

Las letras introducen formalmente el doble sentido, desde la visión gay y picaresca de Julio Haro. “¡Niño Déjese Ahí!” es un compendio de amonestaciones moralistas en torno al tabú de la masturbación, lanzadas a los niños que comienzan a descubrir su sexualidad. En “Dale de Comer al Conejito”, la más pícaro de todo el álbum, lanza frases como “Es a picarte el ombligo/ a lo que aspiro yo tanto/ y por eso yo te canto/ para ver si lo consigo [...] Tengo el alma en una pieza/ y aunque ya la tengo amarga/ eso sí, la tengo larga/ y todavía la tengo tiesa”. En “Menjurje” y “Broche de Oro” también hay frases alusivas al deseo sexual. “No me Hallo”, la canción que da nombre al álbum, es un “reggae existencial” que esconde entre su letra un anticlericalismo sutil: “¡No voy a misa ni de relajo! / no me consuela ni la mota, ni las pastas ni el alcohol”. Por supuesto, la última frase es de Alex Lora, y proviene de su canción “A. D. O.” incluida en *Es lo mejor* (1977) aún de la época del Three Souls. Eso era común en Julio Haro, hacía citas textuales en sus letras, como cuando en “Broche de Oro” su voz nasal evocaba al célebre Agustín Lara: “Tu cariño vale mucho, no se lo des a cualquiera/ vende caro tu amor, aventurera”. Incluso, alguna frase atribuida a Jesucristo en la ya citada “No me Hallo”: “Soy un

---

<sup>520</sup> Alfredo Sánchez Gutiérrez, “Julio Haro y El Personal”, en *De Memoria*, 130-132.

<sup>521</sup> Sobre la Peña Cuicacalli véase Alfredo Sánchez, “Casa para el canto”, en *De memoria*, 117-119.

<sup>522</sup> El Personal, *No me hallo*, Discos Caracol, Guadalajara, Jalisco, México, 1988, vinil; El Personal, *No me hallo y algo más*, Pentagrama, ca. 1992, CD; El Personal, *No me hallo*, Ediciones Pentagrama, ca. 2003, CD.

pobre vagabundo, mi reino no es de este mundo”. En esa frase Julio combina la lírica popular ranchera de Javier Solís, de su tema “Vagabundo”, con un breve fragmento bíblico del Evangelio Según San Juan (18:36).<sup>523</sup> Sin embargo, subyace una velada postura atea en la lírica de Julio Haro, perceptible en las frases de la misma canción: “No me gusta ni la gloria ni el infierno [...] me busqué en la filosofía oriental/ y no me hallo”.<sup>524</sup>

### 5. 2. 3. *Juan Pirulero, San Juan de Dios y Juan Pablo II*

Los Garigoles surgieron al oriente de la ciudad, en los cruces de la calle 34 y Pablo Valdez, una zona con gran historia arrabalera cuyo epicentro era el barrio de San Juan de Dios.<sup>525</sup> El primer tema que compusieron fue “Juan Pirulero”, cuyo título provenía de aquella canción de autor anónimo para juegos infantiles: “Este es el juego de Juan Pirulero, que cada quien atienda su juego”.<sup>526</sup> Pero la letra de los Garigoles distaba mucho de ser inocente, pues fue a partir de esa canción que crearon un concepto humorístico, *desmadroso*, alburero, picaresco, que imprimió un carácter carnavalesco a las tocadas del subterráneo tapatío —sus primeras presentaciones fueron con bandas de metal y hard-core punk. Empezaron a usar antifaces, y cada uno de los integrantes se construyó un alter-ego: Johan Wazoflaz, Jobito Panteras, Kike Astro y Gwise Guy. En sus tocadas, interpelaban al público con albures, regalaban calzones, paletas Calaca y charanda El Diablito. Su primer demo lo lanzaron en 1992, bajo el ingenioso y original nombre de *Crónicas piruleanas (diario íntimo de un extraterrestre)*. Una obra *sui generis*, estructurada al estilo de las radionovelas, en la que narraban las andanzas de un ser extraterrestre —de nombre Juan Pirulero— por el oriente de la ciudad. En su andar, lleno de todo tipo de tribulaciones, Juan Pirulero pierde la inocencia —es apenas un adolescente—, la moral, la fe, se enfada con el papa Juan Pablo II, se encomienda al Gran Chandenguiz y se entrega a la carnalidad y los placeres mundanos.

---

<sup>523</sup> En ese pasaje de La Pasión, Jesús explica a Pilato: “Mi reino no es de este mundo. Si lo fuera, mis seguidores hubieran luchado para impedir que yo fuera entregado a los judíos. Pero no, mi reino no es de este mundo”. Ver *Biblia de América*, La Casa de la Biblia, Madrid, España, 1994, p. 1634.

<sup>524</sup> “No me Hallo”, en El Personal, *No me hallo*, Discos Caracol, Guadalajara, Jalisco, México, 1988, vinil; El Personal, *No me hallo y algo más*, Pentagrama, ca. 1992, CD; El Personal, *No me hallo*, Ediciones Pentagrama, ca. 2003, CD.

<sup>525</sup> Sobre los llamados “bajos fondos” del oriente de Guadalajara y su vida nocturna véase Bogar Escobar Hernández, *Amaneció en Guadalajara*; Jorge Alberto Trujillo Bretón, “La ciudad del pecado. Los bajos fondos y las drogas enervantes en Guadalajara, 1915-1946”, en *Por el mundo del delito y sus pormenores. Historia, marginalidad y delito en América Latina*, coord. Jorge Alberto Trujillo Bretón (Universidad de Guadalajara, 2018), 307-335.

<sup>526</sup> Véase Vicente T. Mendoza, *Lírica infantil de México* (FCE, 1984), 133-134.

*Crónicas piruleanas* lo grabaron en una Tascam de cuatro canales, de forma bastante rudimentaria como era común para las bandas subterráneas de los ochenta-noventa. La idea de la historia surgió por influencia de las radionovelas, específicamente *Kalimán* —creada por Modesto Vásquez González en 1963—, de la cual todos ellos eran fieles escuchas.<sup>527</sup> Sin embargo, Juan Pirulero —protagonista de las *Crónicas piruleanas*— no encarnaba la figura del superhéroe, aunque admiraba fervientemente a Kalimán.<sup>528</sup> Johan Wazoflaz recuerda en entrevista que para las *Crónicas* escribieron “un pequeño libreto que cuadraba con las rolas que teníamos en ese momento [...] todo fue en vivo, hablábamos algo y luego aventábamos la rola”.<sup>529</sup> La narrativa del libreto presenta un relato que entremezcla la ficción y el cotidiano del oriente tapatío, a través de las experiencias de un adolescente que no es precisamente un ser humano, sino un extraterrestre proveniente de “Lomas de Saturno”.

El tono del relato es humorístico, picaresco, alburero y majadero, lo cual se le advierte a la audiencia desde el primer *track*: “Advertencia: este casete contiene palabrotas, mensajes subliminales, palabras con doble sentido o albures, y uno que otro mensaje *narcosatánico*. Pide permiso a tus papás y cuéntaselo a quien más confianza le tengas. Y sin más preámbulo, ¡ya llegó festijú!” Esa admonición introductoria precedía el tema de “Juan Pirulero”, de ritmo guapachoso, cuya letra ambigua hacía referencia a una castración simbólica: “Juan Pirulero, lero, lero/ se lo cortaron por culero”.<sup>530</sup> Ese evento, narrado como una tragicomedia, da inicio a las aventuras del extraterrestre que, exiliado de su planeta, viene a dar a la Tierra. Después de la canción, con un saxofón bluesero y melancólico de fondo, el narrador se pregunta por el destino de Juan Pirulero: “¿Por qué se lo cortaron? ¿Dónde está Juan Pirulero? En realidad, ¿se iría con el Mesíe o con un rocker? ¿Obtendrá el amor de Lyn May? ¿Le hará el paro el gran Kalimán? ¿El Chandenguiz se lo llevará? ¿Tendremos que importar tortillas de USA? Así empieza nuestra historia, en un lugar muy, muy lejano a la Tierra, en la colonia Lomas de Saturno. ¡Oh, yeah!”<sup>531</sup>

La peculiar introducción establece un *contrato* desde el inicio con los escuchas, dando a entender que aquello que se cuenta “no va en serio, aunque se trate de cosas terribles”, pues el humor tiene la cualidad de convertir en ambiguo “todo lo que toca [...] suspende el juicio moral

---

<sup>527</sup> Víctor Delgado Jáuregui, Johan Wazoflaz, comunicación personal con el autor, febrero 20, 2022.

<sup>528</sup> Escúchese la canción “El Hombre del Turbante”, en Johan Wazoflaz y la banda de los Garigoles, *Crónicas piruleanas (diario íntimo de un extraterrestre)*, Demo, 1992, casete.

<sup>529</sup> Víctor Delgado Jáuregui, Johan Wazoflaz, comunicación personal con el autor, febrero 20, 2022.

<sup>530</sup> “Juan Pirulero”, en Johan Wazoflaz y la banda de los Garigoles, *Crónicas piruleanas (diario íntimo de un extraterrestre)*, Demo, 1992, casete.

<sup>531</sup> El Mesíe era un personaje cómico de Los Polivoces, y Lyn May una vedette de la época cabaretera y del cine de ficheras.

[y crea un] campo imaginario [con] seres autónomos que se basan en su propia moral, en sus propias leyes”.<sup>532</sup> Desde la ficción humorística, los Garigoles narran el deambular en el entorno cotidiano, y parodian cuestiones familiares, políticas, religiosas, culturales. En “El Hombre del Turbante”, Juan Pirulero, cansado de que su madre lo mande a las tortillas, le dice que él anhela ser como su ídolo Kalimán: “Desde el lejano oriente ha llegado el hombre que nunca miente/ lo más extraño es que no es el papa ni el presidente/ con los malosos se la ha de rifar/ y a las buenotas no se ha de usar/ se hace llamar “El Hombre Increíble” / pero en realidad no es otro más que Kalimán”.<sup>533</sup> En dicho tema comienza a advertirse cierto tono anticlerical, que será desarrollado más adelante en “Preludio Papal”.

Juan Pirulero es un extraterrestre promiscuo que, aunque castrado —simbólicamente, quizás una alegoría a la represión sexual—, se masturba, se excita, y anda en busca de “hacer su primera comunión”, expresión eufemística popular que quiere decir perder la virginidad. Es el momento de la transición de la niñez a la adolescencia y, por ello, las canciones están colmadas de testosterona. El deseo sexual es expresado con majaderías y albures, pues Juan Pirulero es un puberto, un promiscuo, un pícaro al estilo de Pepito —uno de los íconos de la picardía mexicana. El despertar sexual y la masculinidad se expresan en la fascinación hacia la figura de “El Padrote”, proxeneta del oriente, explotador de prostitutas de la zona roja de aquella Guadalajara característica por su exuberante vida nocturna. Johan Wazoflaz recordó que las letras y el humor se nutrieron de su entorno barrial, de los *sketches* de cómicos como Tito Mena en teatros como el Blanquita y el Lírico, “donde además de comedia había mujeres encueradas”. El albur venía de familia y del ambiente barrial:

El albur siempre lo tengo, y las malas palabras. Mi papá no era muy mal hablado, pero era muy muy alburero. Siempre me acuerdo de mi papá, que era camionero, hablando algo y diciendo un albur. Se me quedó bien grabado. Y pues el barrio, siempre vivimos en la 34 y Pablo Valdez, cerca del Baratillo. Yo siempre fui muy mal hablado, fue algo natural, y la banda nos lo compró. Además, en mi casa tenía *Narraciones extraordinarias* de Edgar Allan Poe, y a un lado tenía la *Picardía mexicana* de Jiménez, era de mi papá.<sup>534</sup>

Esos elementos de la cultura cómica popular dieron vida a Juan Pirulero, a su lenguaje arrabalero y a su actitud despreocupada con respecto de toda clase de imperativos morales. Y, por supuesto, a su anticlericalismo, el cual está estrechamente ligado a la sexualidad según el relato íntimo de sus *Crónicas piruleanas*. En “No la Tengo”, Juan sonsaca a sus amigos a ir con las

---

<sup>532</sup> Milan Kundera, “El día en que Panurgo”, 12-16.

<sup>533</sup> “El Hombre del Turbante”, en Johan Wazoflaz y la banda de los Garigoles, *Crónicas piruleanas (diario íntimo de un extraterrestre)*, Demo, 1992, casete.

<sup>534</sup> Víctor Delgado Jáuregui, Johan Wazoflaz, comunicación personal con el autor, febrero 20, 2022.

prostitutas: “Vénganse mis jais, con unas morras a San Juan de Dios. Me cae que yo sí las *coito-rreo* (sic) recio, son íntimas de mi Lyn May, a ver si se mochan con la papaya”. En la canción se escuchan gemidos de mujeres de fondo, y en la letra expresa el deseo por la vagina, aunque sin usar términos directos como “esa cosa linda que en medio tú la tienes”. Pero Juan Pirulero queda en ridículo, pues sufre de disfunción eréctil:

Prostituta: ¡No que muy machito! Tuve que hacerlo yo toda sola. No que muy machito. Ya ni paraguas.

Juan: ¡No, mija! Me cae que me hicieron mal de ojo. Ha de haber sido mi vieja, que no quiere que use lo mío fuera de la casa. Pero aprovechando que viene el Santo Padre, le voy a pedir que me devuelva mi virilidad.<sup>535</sup>

Enseguida del bochornoso diálogo entre Juan y la prostituta, se escucha un anuncio televisivo sobre la visita del papa: “Recordar las palabras de Juan Pablo II, es una manera de tenerlo presente entre nosotros, y recordarlo con una canción, es no olvidarlo nunca”. Juan Pirulero cae en la desesperación “al ver que la Virgencita de Zapopan y el Santo Padre no le habían hecho el milagrito”, y en ese momento rompe con sus creencias. Enfurecido porque no le devolvieron su virilidad, canta blasfemias contra Juan Pablo II. Incluso su estilo vocal se transforma, y lanza guturales de death-metal y black-metal. La canción “Preludio Papal” tuvo dos versiones: una incluida en el demo y otra inédita. La única diferencia es que en la versión inédita incluyeron una introducción con “Jesus Saves”, uno de los temas del célebre *Reign in Blood* (1986) de Slayer, sobre la cual Johan Wazoflaz parodia una homilía: “Este es el cuerpo y la sangre de mi hijo. Sangre de la alianza nueva y eterna. Permanecerá para la redención de nuestros pecados. ¡Orad hijos míos!, para que vuestro padre creador esté con todos ustedes”.<sup>536</sup> Pero en ambas versiones lo demás es idéntico: a una parte instrumental le sigue un breve silencio, en el que Wazoflaz dice “¡México siempre güey!”, parodiando uno de los lemas televisivos sobre la visita del papa, “¡México siempre fiel!”.

En la trama tragicómica de las *Crónicas piruleanas*, Juan Pirulero rompe con todo lo que le rodea. Primero con su madre, con el público tapatío de gusto musical moldeado por Televisa, con los *hippies* mugrosos y con el catolicismo. Está permeado por el machismo y, paradójicamente, lo violan en una fiesta y lo contagian de SIDA, “como a Magik Jonnson”.<sup>537</sup>

---

<sup>535</sup> “No la Tengo”, en Johan Wazoflaz y la banda de los Garigoles, *Crónicas piruleanas (diario íntimo de un extraterrestre)*, Demo, 1992, casete.

<sup>536</sup> “Preludio Papal (Reign in Blood)”, Johan Wazoflaz y la banda de los Garigoles, Demo, Inédita, 1992-1993. Archivo personal de Víctor Delgado Jáuregui (Johan Wazoflaz).

<sup>537</sup> Véase “El usado de atrás”, en Johan Wazoflaz y la banda de los Garigoles, *Crónicas piruleanas (diario íntimo de un extraterrestre)*, Demo, 1992, casete.

Desahuciado por la mortal enfermedad, al borde de la desesperación, se encomienda al Gran Chandenguiz —el mismísimo Diablo, ente sobrenatural con el que su mamá lo asustaba de pequeño, diciéndole “si sigues chingando te va a llevar el Chandenguiz. Juan Pirulero tiene plena consciencia de que está viviendo “sus últimos días”, alza la vista al cielo sin encontrar nada. Pero al mirar hacia *abajo*, invoca al maligno “con su último aliento”: “¡Chandenguiz, hazme un paro!”, y éste le responde con “potente voz”: “¡Dejad que los malos vengan a mí! ¿Acaso no soy yo tu compa para alivianarte? En verdad os digo, que hoy estaréis conmigo en el Mascusia para toda la eternidad, donde la fiesta nunca termina. ¡Ja, ja, ja!”.<sup>538</sup>

### 5. 3. Un ateísta nietzscheano

En el campo rockero tapatío, José Fors representa la figura del ateísta autoproclamado. Fors suele mostrar su ateísmo de diversas formas. Recientemente, durante la inauguración de su exposición *Colección Caragrande* en el MUSA, lució una playera con la leyenda “Atheists are good people too”. También, en rueda de prensa llevada a cabo en el Hard Rock Hotel de Guadalajara, para promocionar conciertos de Forseps, vestía otra playera negra con la palabra “Ateos” —con tipografía griega.<sup>539</sup> En sus composiciones musicales, el anticlericalismo y el ateísmo han sido tópicos constantes desde Mask hasta Forseps. En entrevista para *Buscando el rock mexicano*, el propio Fors subrayó lo siguiente: “La mayoría de las letras [en Mask] iban sobre la fantasía [y] la crítica hacia la Iglesia, [lo cual] es algo que siempre ha existido en todas las bandas en las que he estado, en muchas letras. Desde Mask ya andaba con ese rollo”.<sup>540</sup> El ateísmo de Fors comenzó a gestarse en la década de los ochenta, puesto que en la década anterior había interpretado a Jesucristo en la ópera rock *Jesucristo Superestrella*, con el Grupo San Ángel del Distrito Federal, a la edad de quince años.<sup>541</sup> El lanzamiento de *The Fox* en 1985, constituye el momento axial del

---

<sup>538</sup> “¡Oh, Gran Chandenguiz!”, en Johan Wazoflaz y la banda de los Garigoles, *Crónicas piruleanas (diario íntimo de un extraterrestre)*, Demo, 1992, casete.

<sup>539</sup> Véase el sitio de Facebook Fors Arte – José Fors, publicación del 15 de marzo de 2024. Y Facebook de Forseps, publicación del 26 de junio de 2024.

<sup>540</sup> Véase Ricardo Rico, “José Fors: cápsula número 98”, en *Buscando el rock mexicano*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=HUU4OqPt7To>

<sup>541</sup> La interpretación de Jesucristo en dicha ópera rock, constituye un momento biográfico importante que ha sido expresado por el propio Fors en entrevistas. Fueron sus primeras experiencias musicales y teatrales, en un momento en que solía presentarse en cafés del D. F., tocando canciones de Cat Stevens, David Bowie, etc. En Guadalajara, durante la primera mitad de los ochenta, montó obras con el Grupo X —en el que figuró Chuta Domene—, como *Jesucristo superestrella*, *Caricaturas* y *Hemisferios*. Al respecto véase Ricardo Rico, “José Fors: cápsula número 98”, *op. cit.*; Alfredo Sánchez Gutiérrez, “Fors: garganta y pincel”, en *De memoria*, 171; Hugo García Michel, “José Fors: de Cuca a Forseps”, en *La Mosca en la pared*, no. 46, 2000, 30.

anticlericalismo-atéismo expresados a través de sus canciones, en las cuales estableció dos tópicos centrales que desarrollaría en distintas etapas de su carrera: lo sacerdotes y el dogma católicos, ambos considerados opresivos para el ser humano.

### 5. 3. 1. *Contra los moralizadores y la confusión espiritual*

En los primeros años de la década del ochenta, José Fors se unió a los músicos Arturo Ybarra, Ernesto Franco, Andrés Franco y Javier Barragán, quienes desde 1980 habían tocado en las llamadas fiestas-concierto organizadas por Guillermo del Toro y César Cosío en Ciudad del Sol, Chapalita y alrededores. La banda se presentaba con el nombre de Trax, pero al ingresar, Fors “sugirió el nombre de Mask [con el fin] de hacer música combinada con una actuación teatral y que el nombre tuviera que ver con este concepto”.<sup>542</sup> Para esos años, Fors formaba parte del Grupo X, compañía de teatro con la que montó obras en el instituto Pierre Fauré, en Ciudad del Sol. Ernesto Franco, baterista de Trax, escuchó a Fors cantar en una presentación de *Jesucristo Superestrella*. Impresionado por su voz, lo invitó a formar parte de la banda.<sup>543</sup>

En el proceso creativo, ya bajo el concepto de Mask, Fors trabajó en composiciones sobre la fantasía y la crítica a la Iglesia católica, acordes con el estilo musical de heavy-metal con tintes de rock progresivo. Mask lanzó el álbum *The Fox* en 1985, bajo el sello Comrock, con solo seis canciones. Dos de esas canciones sembraron la semilla anticlerical-atéista, que sería desarrollada en los posteriores proyectos de Fors. La primera de ellas era “Going Down (Words of a Madman)”, una crítica velada a la figura de los sacerdotes que se autoproclaman salvadores de la humanidad. En el contexto de la canción, un sacerdote predica en primera persona, parafraseando el pasaje de Lucas (23:46). El tono anticlerical no se advierte en la letra, sino en el subtítulo “Words of a Madman” (“Palabras de un Loco”), situado allí con el fin de especificar el sentido de crítica.<sup>544</sup> La segunda canción que expresa anticlericalismo es “Spiritual Confusion

---

<sup>542</sup> Arturo Ybarra, *Mi vida en seis cuerdas*, 98-108.

<sup>543</sup> Arturo Ybarra, *Mi vida en seis cuerdas*, 108.

<sup>544</sup> “Praise the Lord!/ You can’t understand what I believe/ the world we live in, I just can’t conceive/ You think it’s like the Inquisition/ I need to free you from ambition/ ‘Cause you’re going down/ Thank the Lord I’m around/ To your sins say Good-bye/ ‘Cause from this hand you’re gonna die/ Revelations come through words of love/ A holy plan delivered from above/ Understand my situation/ I am the savior, your salvation/ ‘Cause you’re going down/ Let us pray:/ Lord, into your hands I commend/ the souls of my chosen sinners/ Please give them your grace/ Bless them with your forgiveness/ And please give me the strenght/ to accomplish your misión/ So we can free this world into your eternal peace/ Into the everlasting promised land/ Where we will live free from sin/ Amen. Véase Mask, “Going Down (Words of a Madman)”, en *The Fox*, Comrock, 1985, Vinilo.

(Only for Fanatics)”, sobre el fanatismo de los creyentes, quienes son representados como vacíos y confundidos espiritualmente, sometidos por “las cadenas de la religión” y los “tabúes místicos”.

Demons calling Deep into your mind  
A way to heaven you’re trying to find  
Lock your desires, go by the book  
Into your nightmares, I’ll take a look — now.

Crucifixions on the wall  
Non-believers having a ball  
Sunday confession leaves no sin at all  
You’re still in depression and ready to fall...

In a spiritual confusion  
Whit your mystical tabues  
You’re living an illusion  
Belief is killing you.

Chains of religión won’t let you go  
Psychic blackout, you can’t grow  
Caught in confusion, falling so low  
Demons and angels go on with the sow.

Spiritual confusion...

Spiritual confusion, mystical tabues  
You’re living an illusion  
Belief is killing you  
Killing you.<sup>545</sup>

Sin embargo, Mask fue una agrupación efímera, desbandada paulatinamente a partir de ese año tras la salida de Fors para dedicarse a su carrera como pintor en Miami.<sup>546</sup> Parece que Fors no estaba muy convencido de Mask, pues como señaló en una entrevista de inicios de los noventa, *The Fox* lo escuchaba “algo viejito y como moda de esa época”, aunque aún le agradaban las composiciones.<sup>547</sup> Pero lo cierto es que a lo largo de su carrera no reversionó ninguno de los seis temas incluidos allí, como sí lo hizo con casi la mayoría de las canciones grabadas para *Duda Mata*. Por otra parte, tampoco parecía sentirse cómodo con la tendencia a componer y cantar en inglés, algo que comenzaba a ser desplazado por el movimiento a nivel Iberoamérica del “rock en español” y del “rock en tu idioma”. En una entrevista para *Buscando el rock mexicano*, Fors recordó su cuestionamiento a eso: “¿Por qué estoy cantando en inglés, si aquí la mitad de la gente

---

<sup>545</sup> Mask, “Spiritual Confusion (Only for Fanatics)”, en *The Fox*, Comrock, 1985, Vinilo.

<sup>546</sup> Arturo Ybarra, *Mi vida en seis cuerdas*, 115.

<sup>547</sup> “Cuca: rescatar cosas”, *Conecte*, ca. 1992, 11-13. Archivo personal de Juan Manuel Cazares Villalobos, compartido en su cuenta de Facebook.

no entiende el idioma?”<sup>548</sup> En esa entrevista, mencionó a Radio Futura como su principal influencia para componer y cantar en español. Pero también es cierto que en Guadalajara había ya agrupaciones componiendo y cantando en el propio idioma. En particular, otra de las influencias directas de Fors fue El Personal.<sup>549</sup>

Dos años después del lanzamiento de *The Fox*, Fors grabó un álbum *sui generis* con Carlos Esegé, titulado *Duda Mata* (1987). En ese álbum figuraron dos temas anticlericales: “Ejercicios Espirituales” y “El Moralizador” (*vid. supra*). Pero al igual que Mask, el proyecto Duda Mata fue efímero. El anticlericalismo de Fors llegó a una audiencia masiva por medio de la reversión de “El Moralizador”, incluida en *La invasión de los blátidos*, el álbum debut de Cuca lanzado en 1992 bajo el sello Culebra. Sin embargo, “El Moralizador” fue la única canción de carácter anticlerical en toda la discografía de Cuca. En su semblanza de José Fors, el periodista y músico Alfredo Sánchez Gutiérrez escribió con justa razón que Cuca ha sido la agrupación con la que Fors ha captado mayor notoriedad. El concepto predominante en la agrupación no es el anticlericalismo en sí, aunque las letras con lenguaje explícito constituyen expresiones transgresivas de la moralidad católica. En Cuca predominan “canciones guarras y provocadoras”, elaboradas a partir de una estética en la que “todo es excesivo”, desde el sonido pesado al estilo de AC-DC, Judas Priest y Van Halen, hasta las letras explícitas —no programadas en la radio noventera por las majaderías. Para Fors, Cuca ha sido la agrupación que le ha proporcionado “ese placer extrovertido que contrasta con su callada y solitaria labor en el estudio de pintura”.<sup>550</sup>

La cuestión del ateísmo era algo que se había reservado para Forseps, proyecto alterno a Cuca en el que “dio salida a sus más personales gustos compositivos”.<sup>551</sup> En Forseps, las letras tendieron a ser más introspectivas, aunque en algunas se mantuvo latente el carácter desmadroso, inmoral y transgresivo. En el primer álbum, titulado *Bebé mod. 01* (1995), sólo dos canciones expresaron ateísmo: “Ver para Creer” y “¿Quién eres tú?” La primera expresa incredulidad con

---

<sup>548</sup> Ricardo Rico, “José Fors: cápsula número 98”.

<sup>549</sup> En una entrevista para *Conecte*, a propósito del debut de Cuca con *La invasión de los blátidos* (1992), señaló lo siguiente: “Yo creo que Cuca tiene una gran influencia de El Personal [...] pienso que ha sido una de las bandas más chingonas que ha existido en México [...] Yo los conocí desde antes de que fueran El Personal, y desde el primer día fueron de lo más sincero y menos pretensioso que yo he visto de cómo nace una banda [...] Gente que se estaba cagando de la risa como lo estaban haciendo, y lo estaban haciendo con un gusto increíble, y eso le tiene que llegar a todo mundo. Yo me quito el sombrero con El Personal. Cuando los escuché, fue como un empujoncito para hacer Cuca, aunque musicalmente no tengan nada que ver uno con el otro”. Véase “Cuca: rescatar cosas”, *Conecte*, ca. 1992, 11-13. Archivo personal de Juan Manuel Cazares Villalobos, compartido en su cuenta de Facebook.

<sup>550</sup> Cfr. Alfredo Sánchez Gutiérrez, “Fors: garganta y pincel”, en *De memoria*, 172-173; Cuca, *La invasión de los blátidos*, Culebra/BMG, 1992, CD; Cuca, *Tu Cuca madre ataca de nuevo*, Culebra/BMG, 1993, CD; Cuca, *La racha*, Culebra/BMG, 1995, CD; Cuca, *El Cuarto de Cuca*, RCA/BMG, 1997, CD.

<sup>551</sup> Alfredo Sánchez Gutiérrez, “Fors: garganta y pincel”, en *De memoria*, 173.

respecto a la existencia del Dios cristiano, y hace mofa de otras creencias que no precisamente tienen que ver con la religión: “Dicen que hay un Dios/ que es omnipotente/ que es todo amor/ que siempre está presente/ Quiero ver para creer/ Necesito ver para creer [...] Marcianos, venusinos/ exorcistas y fantasmas/ que resucitarás dependiendo de tus karmas/ Quiero ver para creer/ Necesito ver para creer”.<sup>552</sup> La segunda canción, es una crítica directa a los sacerdotes siguiendo la línea de “Going Down (Words of a Madman)” y “El Moralizador”, aunque el estilo retórico es una serie de cuestionamientos a la autoridad moral-espiritual: “¿Quién eres tú/ para planearnos un futuro? [...] ¿Quién eres tú/ para señalar lo que es adecuado? / ¿quién escuchará esas normas obsoletas de tu pasado? [...] ¿Quién eres tú/ para absolvernos de nuestros pecados? / ¿quién eres tú?, sigue con tu sermón/ a ver si me duermo, mamón/ ¿Quién eres tú/ para guiar a nuestros niños a un mañana? / ¿Quién creerá esas promesas/ cuando a nadie engañes?”<sup>553</sup>

Los temas “Ver para Creer” y “¿Quién eres Tú?”, contrastan por su sencillez con las canciones previas —“Going Down (Words of a Madman)” y “El Moralizador”—, en las que Fors empleó recursos poéticos más refinados. Parecía que la cuestión anticlerical-ateísta iba perdiendo peso, pues en su segundo álbum titulado *.02* (2000), no incluyó ni un solo tema con ese tópico. El propio Fors se refirió a dicho álbum como “un proyecto mucho más pensado, mucho más aterrizado”, y lo consideró como “un disco autobiográfico”. En efecto, las canciones del *.02* son introspectivas, psicológicas, centradas en aspectos personales. Esa es, probablemente, la razón por la que el anticlericalismo-ateísmo no figuró en ningún tema del álbum.<sup>554</sup> Incluso, en el álbum acústico grabado en vivo en 2002, Fors no incluyó ninguna de sus canciones de crítica a la Iglesia católica.<sup>555</sup> Para el verano de ese mismo año, el tópico ateísta que Fors parecía haberse reservado en el lanzamiento de esos dos álbumes, afloró en una obra *cuasi* conceptual intitulada *333. El despertar del animal*, poderosamente influida por el ateísmo nietzscheano.

### 5. 3. 2. “Hay que despertar al animal”

El tercer álbum de estudio de Forseps, intitolado *333. El despertar del animal*, fue lanzado bajo el sello Fugazi el año de 2002. Lo de “333” no tiene que ver con cuestión numerológica alguna, sino más bien con un ingenioso juego de palabras y símbolos, algo común en el estilo de Fors.

<sup>552</sup> Forseps, “Ver para Creer”, en *Bebé mod. 01*, Culebra/BMG, 1995, CD.

<sup>553</sup> Forseps, “¿Quién eres Tú?”, en *Bebé mod. 01*, Culebra/BMG, 1995, CD.

<sup>554</sup> Véase Forseps, *.02*, Opción Sónica, 2000, CD; Forseps, *.02 Plus*, Fugazi, 2006, CD.

<sup>555</sup> Forseps, *En vivo. Un medio acústico*, Fugazi, 2002, CD.

El número 3 hace referencia a que se trata de su tercera producción discográfica, tal y como hizo al numerar sus álbumes anteriores —*Bebé mod. 01* y *.02*—, y como lo haría con los posteriores —*IV*, *Forseps 5*, *6pm* y *FSP7*. El “333” representa un cuestionamiento irónico con respecto a la condición humana; “333” es la mitad del número atribuido a La Bestia en la simbología apocalíptica. En esa lógica, el 666 corresponde a La Bestia y el 333 a los seres humanos, a quienes Fors categoriza en una de las canciones que dan nombre al álbum como “medio bestias”.

En general, el concepto del álbum gira en torno a la crítica del narcisismo propio de los humanos, a la magnanimidad autoproclamada frente al reino animal y la naturaleza. Lo irónico en esa actitud de superioridad, como subraya Fors en varias canciones, es que la raza humana que se jacta de perfección y superioridad requiera obsesivamente de la religión, de la moral, de los sacerdotes y de Dios. Esos habían sido temas explorados desde Mask, Duda Mata, Cuca y Forseps, pero fue hasta el *333* que fueron planteados con mayor audacia. Parece que, durante el proceso de composición, Fors se dedicó a leer con detenimiento obras clásicas de Friedrich Nietzsche, específicamente *Más allá del bien y del mal* (1886) y *La genealogía de la moral* (1887). El subtítulo “El despertar del animal”, hace referencia a la noción de los seres humanos como animales domesticados por el dogma y la moral católicos planteada por Nietzsche —como se verá enseguida.

En el álbum hay tres temas que giran en torno a esta noción, estableciendo conexión entre sí: “Seres Domesticados”, “Entre el Bien y el mal” y “333”. En “Seres Domesticados”, el tema que abre el disco, Fors representa al ser humano como una raza decadente, sometida a sistemas de control como los medios masivos de comunicación y la Iglesia. La decadencia es subrayada con los conceptos de pasividad, sumisión y domesticidad. La música es pesada, de un estilo heavy-metal que remite a bandas como Black Sabbath y Judas Priest. Desde los primeros acordes, Forseps predispone al escucha a abrir los oídos para presenciar sonoridades densas, ritmos contundentes, pasajes oscuros y letras críticas. La letra de la canción “Seres Domesticados”, presenta tópicos anticlericales-atéistas que serán desarrollados en “Entre el Bien y el Mal” y “333”. La humanidad es representada como una masa domesticada, como “borregos del rebaño” y “mártires hipnotizados ante una iglesia”. Por ello lanza un llamado para “despertar al animal” de la domesticidad:

Pasivos e idiotizados ante la televisión  
Borregos del rebaño, fantasmas en putrefacción  
Masticados y escupidos, seres dados por vencidos  
Todo lo dejan a la suerte, en la antesala de la muerte.

Seres domesticados

Hay que despertar  
Seres domesticados  
Hay que despertar al animal.

Mártires hipnotizados ante una iglesia  
Que han dejado los instintos con caso de amnesia  
Indefensos, amansados, mudos y castrados  
Ignorando sentimientos y apagando el pensamiento.

Seres domesticados [...]

Han secuestrado tu personalidad  
Y la han cambiado por amabilidad  
Un ser tan correcto, un ser tan normal  
Ha quedado un zombie donde hubo un animal.

Seres domesticados [...]<sup>556</sup>

El segundo tema del álbum es “Entre el Bien y el Mal”, el cual constituye una suerte de manifiesto ateísta que hace eco de la filosofía nietzscheana. La letra es cantada en primera persona, permitiendo a Fors enunciar su rechazo frontal con respecto del catolicismo, de sus dogmas, sus imperativos morales, y sus nociones del pecado original y la vida eterna. En la canción, Fors se asume como un animal que ha despertado al rechazar la religión católica. Es el tema en el que se nota más la influencia del pensamiento filosófico nietzscheano, algo que no sorprende del todo, pues como sabemos por sus cercanos como Teresa del Conde, “José Fors es un sujeto de gran cultura visual y además lector de Nietzsche y de Sigmund Freud”.<sup>557</sup> La referencia es explícita en el nombre de la canción, el cual remite directamente a *Más allá del bien y del mal* (1886).<sup>558</sup> Pero en la letra, es posible advertir planteamientos propios de *La genealogía de la moral* (1887), como la noción de la “mala conciencia” que desencadena *la culpabilidad y la deuda con Dios*.

En la tradición de una religión demente  
Han marcado esta cruz que llevo en la frente  
Pero este animal nunca vivirá  
Atrapado entre el bien y el mal.

Esta vida eterna que han implantado en mi mente  
Me llena de culpas y deudas con el Dios ausente  
Pero este animal nunca vivirá  
Atrapado entre el bien y el mal.

Has nacido condenado en el pecado original

---

<sup>556</sup> Forseps, “Seres Domesticados”, en 333. *El despertar del animal*, Fugazi, 2002, CD.

<sup>557</sup> Teresa del Conde, “Algunas notas sobre José Fors”, en *José Fors. 25 años*, p. 5.

<sup>558</sup> Véase Friedrich Nietzsche, *Más allá del bien y del mal* (Editorial Fontamara, 2017), 56-57 y 81.

Adorando imágenes de luz artificial  
Has negado lo que eres, eres animal  
Y te encuentras sin opciones, atrapado entre el bien y el mal.

Pero este animal siempre vivirá  
Más allá de el bien y del mal  
Este animal nunca vivirá  
Atrapado entre el bien y el mal.<sup>559</sup>

Para entender el sentido de esta canción, y las otras dos canciones que establecen el tópico atea-nietzscheano en el álbum *333*, es necesario puntualizar algunas nociones que Fors retomó directamente de las obras de Nietzsche citadas líneas arriba. No es mi intención sobre-intelectualizar las composiciones de Fors, sino explicitar cómo funcionan ciertas ideas ateístas al ser apropiadas y expresadas por un músico de rock. En primer lugar, especificar la noción de *animal* en el sentido nietzscheano. Para Nietzsche, “los hombres modernos” son “mansos animales domésticos”. El animal-hombre, aprende a avergonzarse de sus instintos por medio de *la moralización*, un proceso de aculturación que acrecienta el sentimiento de la vergüenza “del hombre ante el hombre”. La moralización constituye un fenómeno complejo, el cual va más allá de los sistemas de valores y los imperativos morales. Es la *interiorización* de los conceptos-sentimientos de *culpa* y *deber*, por medio del “repliegue de los mismos a la conciencia [...] el entrelazamiento de la mala conciencia con el concepto de Dios”.<sup>560</sup>

*La mala conciencia* es para Nietzsche uno de los conceptos centrales que permiten entender el dogma católico, pues se refiere a una suerte de transacción deudor-acreedor, un mecanismo psíquico-espiritual por medio del cual el ser humano asume (interioriza) el sentimiento de tener una deuda con la divinidad. La crueldad del cristianismo ha consistido en producir un “animal-hombre interiorizado, replegado por miedo dentro de sí mismo [...] con la finalidad de ser domesticado”. Nietzsche señaló a *la mala conciencia* como algo cruel, debido a que había sido *inventada* por el animal-hombre para “hacerse daño a sí mismo”. Precisamente, los tratados de *La genealogía de la moral* consisten en el desenmascaramiento de cómo el cristianismo construyó históricamente ese ensamblaje entre *la mala conciencia*, *el sentimiento de deuda con la divinidad*, *el concepto de Dios* y *el sentimiento de culpa*. Frente a esa *mala conciencia*, Nietzsche contraponía el ateísmo como un remedio, como la vía libertaria de la humanidad para desprenderse de ese sentimiento de deuda. El hombre del futuro —su famoso *Superhombre*—, “ese anticristo y antinihilista, ese vencedor de Dios y de la nada”, por el cual Nietzsche anhelaba su pronta llegada, produciría

---

<sup>559</sup> Forseps, “Entre el Bien y el Mal”, en 333. *El despertar del animal*, Fugazi, 2002, CD.

<sup>560</sup> Véase Friedrich Nietzsche, *La genealogía de la moral* (Alianza Editorial, 2018), 83 y 133.

“una incontenible decadencia de la fe en el Dios cristiano [y] una considerable decadencia de la conciencia humana de culpa [y] de todo ese sentimiento de hallarse en deuda con su comienzo, con su *causa prima*”.<sup>561</sup>

El tema “333” cierra el conjunto de canciones del álbum que giran en torno a la noción del animal-hombre. En este caso, Fors habla desde el plural *somos* para referirse a los seres humanos como la “especie maligna”, “la plaga” que forja afanosamente su autodestrucción. El ateísmo se entremezcla con una noción escatológica secular del fin del mundo, no por obra de la batalla encarnizada entre Dios y Satanás, sino por la propia mano del animal-hombre. Lo que salta al interpretar la canción, es el hecho de que la religión es señalada como la causa directa de esa actitud autodestructiva: “Somos cobardes, especie caduca/ contaminados por la religión/ dioses terrestres/ bestias divinas [...] El único animal que contamina/ el único animal que cree en Dios [...] Con guerras santas, guerras nucleares/ exterminando en el nombre de Dios”.<sup>562</sup> Esa noción de hombre-bestia no proviene precisamente de Nietzsche, sino de un artículo de José Saramago titulado “El ‘Factor Dios’”, publicado originalmente en el diario español *El País* el 17 de septiembre de 2001.<sup>563</sup> El *booklet* del álbum abre con un epígrafe que reproduce un fragmento de dicho artículo, el cual es recitado por Jorge Gómez en el tema “333”:

Ha sido el “Factor Dios”, ese que es terriblemente igual en todos los seres humanos donde quiera que estén y sea cual sea la religión que profesen, ese que ha intoxicado el pensamiento y abierto las puertas a las intolerancias más sórdidas, ese que no respeta sino aquello en lo que manda creer, el que después de presumir de haber hecho de la bestia un hombre acabó por hacer del hombre una bestia.<sup>564</sup>

De cualquier forma, en ese fragmento de artículo, es claro que Saramago hace eco de Nietzsche. José Saramago irrumpió en el mundo literario global como una figura polémica, debido a la censura ejercida por el gobierno portugués sobre la novela *El Evangelio según Jesucristo*, en la cual presentó “una visión mundana de los hechos relativos al Nazareno”. El gobierno de Portugal vetó la presentación de Saramago “al Premio Literario Europeo con el pretexto de que el libro era ofensivo para los católicos”.<sup>565</sup> Es probable que José Fors se haya convertido en lector del polémico Saramago desde esos años. Sin embargo, lo que sí podemos asegurar es la influencia

---

<sup>561</sup> Friedrich Nietzsche, *La genealogía*, 97-139.

<sup>562</sup> Forseps, “333”, en 333. *El despertar del animal*, Fugazi, 2002, CD.

<sup>563</sup> José Saramago, “El ‘Factor Dios’”, en *El País*, septiembre 17, 2001, [https://elpais.com/diario/2001/09/18/opinion/1000764007\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2001/09/18/opinion/1000764007_850215.html)

<sup>564</sup> Cfr. Forseps, “333”, en 333. *El despertar del animal*, Fugazi, 2002, CD; José Saramago, “El ‘Factor Dios’”, en *El País*, septiembre 17, 2001, [https://elpais.com/diario/2001/09/18/opinion/1000764007\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2001/09/18/opinion/1000764007_850215.html)

<sup>565</sup> Cfr. José Saramago, *El Evangelio según Jesucristo* (Punto de Lectura, 2006); José Saramago, “Autobiografía”, en *Fundación José Saramago*. Disponible en: <https://www.josesaramago.org/es/biografia/>

de “El ‘Factor Dios’” en la lírica del *333*. Por otra parte, además de los temas “Seres Domesticados”, “Entre el Bien y el Mal” y “333”, el álbum incluyó otras dos canciones de temática anticlerical-ateísta, en las cuales no recurrió a Nietzsche. El *track* número 4, titulado “De Noche”, en el cual Fors abordó la imagen del Diablo desde un enfoque freudiano, como un ser *creado* por el cristianismo que habita en el *inconsciente*.<sup>566</sup> Y el *track* número 12, titulado “No Hay Más Allá”, una negación satírica de la creencia en la salvación y la vida después de la muerte.<sup>567</sup>

En la carrera de José Fors, *333. El despertar del animal* constituye el álbum ateísta por excelencia. Allí desembocaron los tópicos anticlericales-ateístas, sobre los cuales había venido trabajando desde *Mask* en 1985. En los álbumes posteriores al *333*, el ateísmo apenas figura en un par de canciones. En el cuarto álbum, el único tema ateísta es “Salvación”, cuya letra establece una continuidad con “No Hay Más Allá”, y en ciertos aspectos con “Seres Domesticados” y “Más Allá del Bien y del Mal”.<sup>568</sup> En el 2004, paralelo al lanzamiento del *Forseps IV*, Fors produjo un álbum conceptual titulado *La otra navidad*, un trabajo colectivo en el que bandas y artistas del rock local abordaron a su manera “el tema de la navidad”. En palabras del propio Fors, el concepto surgió con “la idea de romper un poco la tradición” y, a través de 12 temas originales, explorar los cambios de percepción “sobre esta época tan emotiva e incómoda para algunos”.<sup>569</sup> Sin embargo, las letras distaban bastante de enunciar discursos anticlericales-ateístas. El ateísmo de Fors comenzó a diluirse en los subsecuentes álbumes. Ni en *Forseps V*, ni en *FSP7* hay temas al respecto.<sup>570</sup> El último tema ateísta fue “Dios Moderno”, incluido en el álbum *6pm*, cuya letra presenta ambigüedades en algunas frases, como “necesito un dios moderno [...] Uno que entre en diálogo con satanáas/ que intercambie acetatos en son de la paz”.<sup>571</sup>

## Conclusiones

La diversificación del campo rockero tras el arribo de estilos vanguardistas como el heavy metal y el hard-core punk a Guadalajara, trajo consigo una radicalización estética e ideológica entre los

---

<sup>566</sup> Forseps, “De Noche”, en *333. El despertar del animal*, Fugazi, 2002, CD.

<sup>567</sup> Forseps, “No Hay Más Allá”, en *333. El despertar del animal*, Fugazi, 2002, CD.

<sup>568</sup> Forseps, “Salvación”, en *IV*, Universal, 2004, CD.

<sup>569</sup> Véase el *booklet* de José Fors, *et. al.*, *La otra navidad*, 3er Piso Records, 2004, CD. Las bandas y artistas que participaron en el álbum fueron Forseps, Garigoles, Sara Valenzuela, Disidente, Vera & Neal Black, Cala de Villa, Rocamadre, Los Perros, Las Momo, Gerardo Enciso y Joli.

<sup>570</sup> Véase Forseps, *Forseps 5*, Fugazi, 2008, CD; Forseps, *FSP7*, Sin Sello, 2023, CD.

<sup>571</sup> Forseps, “Dios Moderno”, en *6pm*, Fonarte Latino, 2013, CD.

músicos. Una de las características de esas vanguardias fue la postura anticlerical-atéista, desde la cual se expresaron su rechazo a la Iglesia católica. Los casos analizados, que en términos de estilo resulta difícil agrupar, más no en términos de sus actitudes anticlericales, han permitido observar las modalidades de ruptura radical por parte de músicos con respecto del catolicismo. Si durante los años sesenta y setenta los músicos de rock no promovieron actitudes rupturistas, sino más bien de flexibilización y eclecticismo, las décadas del ochenta y noventa constituyeron un lapso clave en los usos del rock y estilos derivados para articular anticlericalismos y ateísmos. En las narrativas orales fue posible identificar desde las trayectorias creyentes el porqué de esas rupturas. Pero, ciertamente, no se trató de individuación de creencias anticlericales y ateístas, sino que esas posturas fueron expresadas abiertamente por medio de canciones, discos, fanzines, programas de radio y tocadas —la mayoría dentro del circuito *underground*.

En efecto, los ochenta y noventa fueron las décadas en las que emergieron agrupaciones que articularon narrativas anticlericales y ateístas en sus composiciones. Los estilos por medio de los cuales se expresaron tales actitudes frente al catolicismo fueron diversos, desde el punk hasta la música electrónica experimental, pasando por el heavy metal. Las fuentes ideológicas de las que abrevaron fueron igualmente diversas, y no siempre provinieron directamente de la música. El anticlericalismo y el ateísmo se nutrieron lo mismo de las estéticas hard-core punk —especialmente del anarco-punk de influencia anarquista libertaria—, que de la lectura de autores tan disímiles como RIUS, Nietzsche o José Saramago.

Los anticlericalismos y ateísmos en el campo rockero tapatío, constituyeron expresiones estético-ideológicas en pro del libre arbitrio en materia de creencias. Los sub-campos creados en el abigarrado campo del rock en Guadalajara, específicamente los nichos punks y metaleros que se desarrollaron en el circuito subterráneo, crearon espacios autónomos en los que los límites con respecto del catolicismo se establecieron de forma rígida. Las letras ideologizadas pusieron de manifiesto la defensa de la libertad de creencias, aunado a una crítica radical contra la Iglesia católica. Las críticas fueron expresadas por medio de narrativas iracundas y satíricas, poniendo énfasis en el conservadurismo, la moral, la enajenación, e incluso en la figura propia del Papa Juan Pablo II y su segunda visita a México. Las diversas modalidades de anticlericalismos en los sub-campos rockeros, muestran otras dinámicas producidas en las relaciones rock-catolicismo; mientras que los rocanroleros y rockeros de los sesenta y setenta no produjeron rupturas, sino más bien flexibilización y eclecticismos, los músicos de las vanguardias ochenteras y noventeras establecieron interacciones conflictivas con la Iglesia católica, en el sentido de producir rechazo desde las creencias individuales y expresar sus posturas a la audiencias por medio de canciones.

## Capítulo 6. Catolicismo y rock. Innovaciones al repertorio musical católico.

[...] la Iglesia, a lo largo de toda su historia ha favorecido el canto en las celebraciones litúrgicas, proporcionando, según la creatividad de cada cultura, estupendos ejemplos de comentario melódico de los textos sagrados en los ritos tanto de Occidente como de Oriente.

Juan Pablo II, “Música Sacra”

Las álgidas décadas de los ochenta-noventa atestiguaron la emergencia de vanguardias dentro del campo rockero, tales como el hard-core punk y el heavy metal. Lo que predominó en dichos estilos fue una actitud de rechazo frente a la Iglesia católica, por medio del anticlericalismo y el ateísmo. Esas vanguardias musicales ideologizadas, se desarrollaron en el circuito subterráneo de Guadalajara —y en algunos casos trascendieron hacia el ámbito nacional y transnacional—, cautivando sectores de jóvenes que los jerarcas católicos categorizaron como aquella “minoría muy activa [que] niega y combate el Evangelio”, por influencia de “su ambiente o por ideologías materialistas y ateas”<sup>572</sup> (ver capítulo 5).

Pero en esas décadas el rock no sólo constituyó un vehículo para establecer alteridades con respecto al catolicismo hegemónico. Paralelo a las modalidades de anticlericalismo, en la ciudad emergieron grupos de rock que trastocaron la cultura musical católica por medio de elementos estilísticos innovadores, tanto al interior de la propia institución —en términos de liturgia y pastoral juvenil— como fuera de sus límites. En una Celebración Eucarística de la Semana de Juventud, que tuvo lugar en la parroquia de San Bernardo a mediados de agosto de 1986 —un año antes del primer concierto hard-core punk en Guadalajara—, un inusitado concierto de rock cristiano-católico dinamizó las fronteras tradicionales que dividían lo sacro y lo profano en el terreno musical. En los años subsecuentes, más jóvenes pertenecientes a la cultura rockera formaron agrupaciones cuya estética musical se basaba en los elementos del rock en su totalidad, pero las letras abrevaban del Evangelio, pues sus composiciones fueron realizadas en función de la “nueva evangelización” aplicada a diversos contextos juveniles —

---

<sup>572</sup> Consejo Episcopal Latinoamericano (CELAM), *III Conferencia General del Episcopado Latinoamericano. Puebla. La evangelización en el presente y el futuro de América Latina* (Ediciones de la Conferencia del Episcopado Mexicano, 1979), 245.

incluso en aquellos de alta marginación, marcados por la delincuencia, la drogadicción, el pandillerismo, el alcoholismo y la prostitución.

Desde inicios de los noventa, fuera de los marcos institucionales de la pastoral juvenil y litúrgica, las agrupaciones Katarsis, Zanate y Asociados y Gothic —lideradas por Ricardo Rodríguez, quien en esos años fue estudiante de la Escuela de Música Sacra de Guadalajara—, llevaron obras del rico repertorio de música sacra propio del catolicismo al ámbito rockero tapatío, por medio de composiciones *sui generis* en las que el canto gregoriano se amalgamó con la vanguardia del rock progresivo. Dicha osadía vanguardista, implicó el desplazamiento de kiries, réquiems, ofertorios, etcétera —obras de grandes compositores que van desde Palestrina a Miguel Bernal Jiménez—, de las catedrales y los templos hacia aquellos espacios propios de la cultura rockera tapatía y nacional. Y con ello, se produjeron nuevos usos de la música sacra que poco o nada tuvieron que ver con las funciones institucionales de conexión con lo divino-trascendental, pero tampoco con las actitudes anticlericales desplegadas por los otros estilos de música rock contemporáneos.

Los casos estudiados en este capítulo, representan facetas distintas de un proceso de secularización que afectó la cultura musical católica por medio de un doble movimiento: por un lado, los *usos sagrados de la música popular* —específicamente el rock— en el marco de los movimientos juveniles de pastoral; por otro lado, los *usos profanos de la música sacra* en los ámbitos secularizados de la cultura rockera. El análisis de la institucionalización de la música rock y de la desinstitucionalización de la música sacra, entendidos como productores simultáneos de procesos de secularización que se desplazan en múltiples direcciones, permite comprender y explicar aspectos de cambio religioso en el catolicismo postconciliar, desde el rol desempeñado por la música y los jóvenes con relación a una Iglesia transversalizada, la cual se enfrentaba cada vez más al problema de la difuminación de sus fronteras que dividían tradicionalmente lo sagrado y lo profano, así como a la abrumadora fluidez de sus signos y bienes religiosos.

## **6. 1. Rockeros de Cristo: usos sagrados del rock**

La cristianización del rock en el ámbito institucional del catolicismo, constituyó un proceso de secularización interna producido por el paulatino protagonismo de los jóvenes laicos. En las décadas anteriores, la organización de los cantos populares cristianizados había estado en manos de sacerdotes. Y, ciertamente, el rock no figuró en liturgia ni pastoral, pues en su lugar predominaron otros estilos de música popular, juvenil y moderna. No obstante, el uso de

instrumentos propios de la cultura rockera como baterías, guitarras y bajos eléctricos, había sentado un precedente y, hasta cierto punto, preparó el terreno para la introducción del rock al círculo de lo sagrado (véase capítulo 3). La emergencia de grupos de rock cristiano-católico hacia fines de los ochenta e inicios de los noventa, fue posible debido a la conjunción de tres factores: 1) la activa participación de jóvenes —entre ellos músicos provenientes del ámbito rockero tapatío— en movimientos juveniles católicos o coros de parroquia, quienes llevaron a la Iglesia elementos de la cultura rockera; 2) la preocupación de los jerarcas católicos por reincorporar jóvenes a la liturgia y la evangelización, por medio de dinámicas “vivenciales”; 3) el pluralismo acentuado en la diócesis de Guadalajara a partir de 1984, con la llegada de iglesias protestantes-evangélicas y religiones-espiritualidades orientales.

En los informes de ese año de 1984, el Departamento de Juventud de la Conferencia del Episcopado Mexicano (DEJUCEM), señalaba que los factores de interferencia en la “transmisión de los valores de una generación a otra” eran las “diversas voces de la tecnología actual”, las cuales provocaban desorientación sexual, vocacional, profesional y matrimonial. El dictamen en torno a la situación juvenil —influido por el Documento de Puebla— era *grave*: “El fenómeno de la indiferencia y la no creencia se multiplican. Alcoholismo, droga y sexo están presentes. El materialismo sigue marcando al ser humano y a la familia. El joven se ve manipulado por fuerzas exteriores. Ideología, información y muchos otros elementos, están creando un joven inconsciente, a merced de cualquier viento que sople fuerte”.<sup>573</sup>

El referido “fenómeno de la indiferencia y la no creencia” preocupó a la jerarquía de la Diócesis de Guadalajara, no sólo por la dificultad de incorporar jóvenes a la Iglesia, sino también por la acentuación del pluralismo en la oferta religiosa. Pero a pesar de la supuesta “indiferencia” y la “no creencia” entre la juventud, los jerarcas observaron “un despertar en su dimensión espiritual” que, de no ser evangelizado por la vía católica, podía “llevar al joven a grupos de tendencias orientalistas y protestantes”.<sup>574</sup> El 26 de junio de 1984, la circular 29/84 hizo un llamado de urgencia por parte del cardenal José Salazar López para elaborar informes y encuestas sobre “la actual proliferación de las Sectas, que constituye un problema pastoral gravísimo que nos ha preocupado mucho”. Por tal motivo, era necesaria la búsqueda y puesta en práctica de

---

<sup>573</sup> Cfr. “Departamento de Juventud (DEJUCEM)”, en AHAG, Gobierno, Pastoral Juvenil, Caja 3, Exp. Pastoral Juvenil 1984; Consejo Episcopal Latinoamericano (CELAM), *III Conferencia General del Episcopado Latinoamericano*, 245.

<sup>574</sup> “Departamento de Juventud (DEJUCEM)”, en AHAG, Gobierno, Pastoral Juvenil, Caja 3, Exp. Pastoral Juvenil 1984.

“respuestas acordes y eficaces, no sólo en la Diócesis, sino también en toda la República, con la organización de un plan de trabajo pastoral que responda a esta urgencia”.<sup>575</sup>

En vísperas del año de 1985, los jerarcas católicos plantearon una serie de estrategias para el trabajo directo con los jóvenes, debido a las celebraciones del vigésimo aniversario del Concilio Vaticano II y del Año Internacional de la Juventud. Las evaluaciones sobre la situación juvenil, plasmadas en sinfín de documentos de Pastoral Juvenil, fueron escritas bajo la lente del Documento de Puebla, producto de la III CELAM de 1979. Específicamente, en la “opción preferencial por los jóvenes” se planteaba que éstos debían convertirse en artífices de “la civilización del amor” desde la Iglesia evangelizadora. Integrados a ella por medio de movimientos juveniles, el joven crecería “en una espiritualidad auténtica y apostólica, desde el espíritu de oración y conocimiento de la Palabra de Dios”; es decir, “un verdadero proceso de educación en la fe que [llevaría] a la propia conversión y a un compromiso evangelizador”, y por medio del cual los jóvenes conocerían al “Cristo vivo, Dios y Hombre, modelo de autenticidad, sencillez y fraternidad”.<sup>576</sup> Para esos años, la presentación al joven de un Cristo *amigo* —lo que implicó el desplazamiento de su imagen de severidad—, símbolo único de salvación, liberación y evangelización, se llevó a cabo con mayor intensidad que en la década anterior, a pesar de que el Papa Paulo VI había hablado de ello en 1965.<sup>577</sup>

En documentos elaborados hacia fines de 1984 por el DEJUCEM, la jerarquía católica sugería una serie de “elementos útiles para el trabajo con jóvenes durante el Año Internacional de la Juventud”. En el rubro dedicado a los medios de comunicación, proponía una “utilización lo más amplia y frecuentemente posible” de la radio, la televisión, el teatro, la música, los

---

<sup>575</sup> Ver “Pastoral Ecueménica Diocesana. Situación actual de las Sectas”, circular 29/84, 26 de junio de 1984, en AHAG, Gobierno, Sectas, Caja 1, Exp. Sectas 1984. Para el 8 de septiembre de 1984, el “secretariado para la unión de cristianos” envió respuestas a dicha circular por parte de los decanatos de La Santa Cruz, Temastlán, El Teúl, Cocula, Zapotlanejo, La Paz, Santa Cecilia, Nuestra Señora de La Luz, Lourdes, Magdalena, San Felipe de Jesús y Santa Rosa de Lima. Entre las sectas existentes señalaban una “secta diabólica” y una de “krishnas”. Y entre las “categorías” más afectadas estaban “Las Familias” y “Los Jóvenes”. Entre las principales causas del problema que se habían detectado a partir de encuestas, señalaban las siguientes: a) proselitismo; b) pérdida de la fe; c) desorientación; d) desintegración familiar; e) ignorancia religiosa; f) pobreza; g) resentimientos; h) estudio de la Biblia; i) grupos de oración; j) buen trato que reciben; k) sacerdotes poco pastores; l) falta de plan pastoral; m) la migración a los Estados Unidos. Las soluciones sugeridas eran una catequesis mejor organizada, pastoral de barrios y cursos para conocer las sectas. Véase éste y otros documentos en AHAG, Gobierno, Sectas, Caja 1, Exp. Sectas Protestantes, Estadísticas, 1984. Y para un análisis sociohistórico del cambio religioso en Guadalajara ver Cristina Gutiérrez Zúñiga y Renée de la Torre, “El proceso histórico de diversificación religiosa en Guadalajara”, en Cristina Gutiérrez Zúñiga, Renée de la Torre y Cintia Castro, *Una ciudad donde habitan muchos dioses. Cartografía religiosa de Guadalajara*, México, El Colegio de Jalisco, 2010, pp. 47-89.

<sup>576</sup> Consejo Episcopal Latinoamericano (CELAM), *III Conferencia General del Episcopado*, 247.

<sup>577</sup> Véase Paulo VI, “Mensaje del Concilio Vaticano II a los Jóvenes”, diciembre 7, 1965, Vatican, [https://www.vatican.va/gmg/documents/gmg-2002\\_ii-vat-council\\_message-youth\\_19651207\\_sp.html](https://www.vatican.va/gmg/documents/gmg-2002_ii-vat-council_message-youth_19651207_sp.html)

audiovisuales, etcétera. En el ámbito de la música, uno de los objetivos era “purificar la expresión musical del joven en la Liturgia” y, al mismo tiempo, “promover la evangelización a través de Festivales de la Canción Cristiana”, con el fin de recuperar y difundir “lo mejor y lo más significativo” del repertorio.<sup>578</sup> Tanto jerarcas como laicos debían “conocer y usar” ese conjunto de materiales “para la evangelización del joven”, no sólo al interior de la institución sino fuera de los templos, en los propios ambientes de los jóvenes alejados del catolicismo.

En el mes de noviembre de 1984, el Movimiento de Renovación Carismática Católica tomó la batuta en la orquestación de la nueva evangelización de los jóvenes. En los días 18 y 19 de ese mes, organizaron el II Encuentro Nacional de Jóvenes en la Plaza de Toros, con la participación de 18,000 jovencitos de ambos sexos que experimentaron su pertenencia a la Iglesia y a Cristo “en un ambiente festivo, de fe y recogimiento al mismo tiempo”. Bajo el lema “Por mis obras te mostraré mi fe”, los sacerdotes impartieron conferencias, un grupo de laicos presentó “una comedia musical sobre la vida de Sn. Francisco de Asís”, y el entonces obispo auxiliar de Guadalajara —Ramón Godínez Flores— presidió la Eucaristía de clausura. La crónica del evento relataba cómo además de los “momentos de explosiva alegría y de absoluto recogimiento ante la adoración del Santísimo”, hubo “oración por curación física e interior”, algo característico de la mística y la ritualidad carismática.<sup>579</sup> Días después, el 23 y 24 de noviembre de 1984, se llevó a cabo el VII Encuentro Diocesano de la Renovación en el Estadio Jalisco, con asistencia de 68,000 fieles “cantando y alabando a Dios”.<sup>580</sup>

En un informe de 1985 para el DEJUCEM, el obispo auxiliar Ramón Godínez Flores señalaba con júbilo que el Año Internacional de la Juventud había contribuido a entusiasmar a los jóvenes laicos y, por lo tanto, a acelerar “el proceso de la Pastoral Juvenil” tanto a nivel local como nacional.<sup>581</sup> En efecto, a partir de ese año las Semanas de Juventud (Sejuve) y las Pascuas Juveniles —además de los acostumbrados retiros o ejercicios espirituales—, fueron realizados con gran brío. En dichos eventos, así como en encuentros y congresos, circularon canciones

---

<sup>578</sup> Véase “Sugerencias del DEJUCEM para el Año Internacional de la Juventud”, noviembre de 1984, en AHAG, Gobierno, Pastoral Juvenil, Caja 3, Exp. Pastoral Juvenil 1984.

<sup>579</sup> *Shalom*, Boletín No. 1, febrero de 1985, s/p. Y sobre el Movimiento de Renovación Carismática Católica en Guadalajara, ver Renée de la Torre, *La Ecclesia Nostra*, 190-197 y 228-264.

<sup>580</sup> El lema del Encuentro fue “Jesús está vivo”, por iniciativa del padre Emiliano Tardif —autor de un libro del mismo nombre con temática de sanaciones— con el fin de dar “testimonio de un Cristo resucitado”. Algunos años después, jóvenes músicos de la parroquia Mater Nostra formarían una agrupación de música carismática católica con el nombre Jesús está vivo. Para una crónica del evento véase *Shalom*, Boletín No. 1, febrero de 1985, s/p. Para el libro de milagros y sanaciones véase Emiliano Tardif, *Jesús está vivo* (Publicaciones Kerygma, 1984).

<sup>581</sup> Ramón Godínez, “Departamento Episcopal de Juventud (Informe)”, en AHAG, Gobierno, Pastoral Juvenil, Caja 4, Exp. DEJUCEMPAJ-1985.

populares de todo tipo de géneros, aunque *cristianizadas*. En ocasiones, las letras se cantaban sin modificaciones respetando la composición original, pues el sentido cristiano y devocional era explícito, como en la canción “Jesucristo” de Roberto Carlos.<sup>582</sup> En otros casos, las letras eran modificadas para imprimirles un sentido cristiano. Por ejemplo, en una versión de “La Bamba” —el tradicional son jarocho de dominio público— se mencionaban en tono chusco a algunos de los sacerdotes de la pastoral juvenil, como José Pablo Róbalo y, al mismo tiempo, se establecía un vínculo amistoso con los jerarcas y con Cristo:

Baila la bamba, baila la bamba,  
Baila la bamba, baila la bamba.  
Para bailar la bamba, para bailar la bamba,  
Se necesita un poco de gracia,  
Un poco de gracia y otra cosita,  
Ay arriba y arriba, ay arriba y arriba,  
Y arriba iré, yo no soy marinero,  
Yo no soy marinero, por ti seré,  
Por ti seré, por ti seré.

Baila la bamba...  
Para ser José Pablo [Róbalo], para ser José Pablo,  
Se necesita motivar cuando hablo,  
Motivar cuando hablo y un poco de diablo,  
Ay arriba y arriba.

Baila la bamba...  
Para ser como Memo, para ser como Memo,  
Se necesita tener cachetitos,  
Tener cachetitos y una pancita,  
Ay arriba y arriba.

Bailar la bamba...  
Para ser todo un gallo, para ser todo un gallo,  
Se necesita ordenarse jesuita,  
Ordenarse jesuita a los treinta y cuatro,  
Ay arriba y arriba.

---

<sup>582</sup> La canción “Jesucristo” fue cantada en eventos de pastoral juvenil desde inicios de los setenta, tal y como se puede apreciar en las múltiples hojas de cantos resguardadas en los documentos del AHAG. Véase por ejemplo “Cantos de comunión”, en AHAG, Gobierno, Pastoral Juvenil, Caja 1, Exp. Consejo de Pastoral Juvenil (1972); varias hojas con cantos en AHAG, Gobierno, Pastoral Juvenil, Caja 4, Exp. DEJUCEMPAJ-1985. La letra de la canción se reprodujo tal cual: “Jesús Cristo, Jesús Cristo/ yo estoy aquí/ Miro al cielo y veo una nube blanca/ que está pasando/ Miro a la tierra y veo/ una multitud que está caminando/ Como esa nube blanca/ esa gente no sabe a dónde va/ Quién les podrá decir/ el camino cierto es Nuestro Señor/ Jesús Cristo, Jesús Cristo/ yo estoy aquí/ Toda esa multitud/ en el medio lleva el amor y paz/ Y a pesar de todo la esperanza/ aumenta más/ Mirando la flor que nace en el suelo/ de alguien que tiene amor/ Miro al cielo y siento/ aumentar la fe en el salvador/ Jesús Cristo.../ En cada esquina veo/ el mirar perdido de un hermano/ en busca de un mismo viento/ la misma fe viene caminando/ Es mi deseo ver/ aumentando siempre esa procesión/ para que todos canten/ en una voz esta oración/ Jesús Cristo...” Roberto Carlos, “Jesucristo (Jesús Cristo)”, en *Roberto Carlos canta en español*, CBS, 1973, vinilo.

Bailar la bamba...  
Para ser un Panchito, para ser un Panchito,  
Se necesita estar chaparrito,  
Estar chaparrito y ser muy gallardo,  
Ay arriba y arriba.

Baila la bamba...  
Para ser todo un joven, para ser todo un joven,  
Se necesita llevar a Cristo dentro,  
Llevar a Cristo dentro como un amigo,  
Ay arriba y arriba.<sup>583</sup>

Sin embargo, los usos de canciones populares dentro de eventos eclesiásticos —con un sentido sagrado-devocional o simplemente para ambientar—, no se trataba de una práctica nueva. Diversas canciones del amplio repertorio popular ya venían cantándose en las voces de jerarcas y laicos desde inicios de los setenta. Pero desde luego, dichos cantos no formaron parte de la liturgia, pues allí predominaron las alabanzas y adaptaciones de obras de música sacra en idioma español en lugar del latín. La diferencia fue que, a partir de 1985, la música popular *cristianizada* comenzó a utilizarse fuera de las actividades intraeclesiales. El fomento del espíritu misionero en el marco de la “nueva evangelización” preconizada por el Papa Juan Pablo II y la III CELAM, motivó nuevos usos sagrados de diversos estilos musicales, siempre en función del ímpetu evangelizador de los jóvenes y para los jóvenes. Los movimientos de juventud comenzaron a ganar mayor margen de acción, y los jóvenes laicos aprovecharon su posicionamiento estructural de *entremedio* la institución católica y sus respectivos ambientes juveniles, para introducir innovaciones musicales.

El linde temporal entre la segunda mitad de los ochenta y la primera mitad de los noventa, atestiguó la emergencia de estilos de rock característicos por su explícita orientación católica. En el seno de los movimientos juveniles, en un momento de gran efervescencia de participación juvenil en la “nueva evangelización”, los músicos de rock pertenecientes a diversas parroquias y a diversos estratos sociales, introdujeron innovaciones que dinamizaron el cambio religioso en el plano de las identidades católicas, las misiones evangelizadoras, y el repertorio musical del catolicismo. Las guitarras distorsionadas, los vibrantes bajos eléctricos, el *beat* percutivo de las baterías, los futuristas teclados-sintetizadores y las voces amplificadas por modernos equipos de sonido, resonaron en los oídos de los fieles que, interpelados por esa mixtura de modernidad y

---

<sup>583</sup> “La Bamba”, en AHAG, Gobierno, Pastoral Juvenil, Caja 4, Exp. DEJUCEMPAJ-1985.

tradición, presenciaron las formas novedosas en que las agrupaciones Vox Dei, Judá y Bless, adaptaron el Evangelio para cantar a Cristo en el lenguaje musical rockero.

### 6. 1. 1. “Rock cristiano” en la Sejuve ‘86

El 17 de agosto de 1986, se llevó a cabo una peculiar Celebración Eucarística de la Semana de Juventud ‘86, en el templo de San Bernardo. Bajo el tema “Los jóvenes y la Iglesia”, dicho evento fue también un “ofrecimiento y festividad” al cardenal José Salazar López, por motivo del 25 aniversario de “las bodas de plata episcopales”. En la celebración participaron diez mil personas que formaban parte de grupos foráneos representativos y movimientos juveniles locales como Grupo San Bernardo, Movimiento Jornadas de Vida Cristiana y Movimiento 70. El Grupo San Bernardo tuvo a su cargo el coro juvenil musical, acompañando la misa que ofició el propio cardenal. Además, en la liturgia estuvieron presentes Ramón Godínez Flores —en ese entonces obispo auxiliar— y cincuenta sacerdotes. Pero en el marco solemne de la celebración, un excepcional “concierto de música rock cristiana” imprimió un tono profano en el momento de la clausura.<sup>584</sup>

El evento constituye un momento axial en la historia de las interacciones catolicismo, jóvenes y música, pues marca un cambio de actitud definitivo por parte de la Iglesia hacia las expresiones juveniles. Era la primera vez que la cultura católica empleaba explícitamente el término *rock*, aunque el sentido de éste fuera matizado con el subsecuente *cristiano*. En años previos, los curas y vicarios cooperadores habían sido cautelosos al incorporar elementos de la cultura juvenil. Durante la década del setenta, periodo en el que se pusieron a prueba una serie de estrategias para renovar la liturgia y la pastoral juvenil —como las misas de juventud acompañadas por conjuntos musicales—, el rock no figuró en los eventos eclesiales. En su lugar, los jerarcas utilizaron otros estilos de música popular, aunque interpretados con toda la instrumentación propia de la cultura rockera (ver capítulo 3).

El “concierto de rock cristiano” en la Sejuve ‘86 no fue registrado en ningún soporte sonoro o audiovisual. En el Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara (AHAG) no existe documentación que permita revivir tal evento. No es posible saber qué tipo de rock

---

<sup>584</sup> Cfr. “Programa para celebrar las bodas de plata episcopales del Sr. Cardenal D. José Salazar”; “Comisiones para la celebración de la misa en la Semana de la Juventud, en Guadalajara, Jal., el 17 de agosto ‘86”; “Celebración Eucarística Semana de Juventud ‘86, 11-17 de agosto, Guadalajara, Jal.”; *Boletín de la Comisión de Juventud*, septiembre de 1986, México, D. F. Todos estos documentos en AHAG, Gobierno, Pastoral Juvenil, Caja 6, Exp. Sr. Obispo Ramón G. y Pastoral Juvenil 1986.

tocaron aquellos jóvenes, qué repertorio interpretaron, cómo vestían, cuál fue la respuesta de la feligresía, etcétera. Lo único que sabemos por los documentos es que el concierto de rock se llevó a cabo el domingo 17 de agosto, después de la celebración de la misa de clausura de la Sejuve '86, en el templo de San Bernardo. Dichas actividades debieron llevarse a cabo al mediodía, aproximadamente, pues inició con una “marcha juvenil” de dos contingentes a las 10 de la mañana: uno partió de la Glorieta de los Maestros y otro de la Glorieta Colón. En la celebración eucarística, jóvenes del CEC repartieron “hojas de cantos y peticiones” a los parroquianos provenientes de Analco, Xto. Vive, La Paz y Santa Rosa, Santuario, Santa Cruz, Lourdes, San Bernardo y San Antonio. El coro estuvo a cargo del Grupo San Bernardo, quienes interpretaron cantos y alabanzas del repertorio sacro en idioma español: canto de entrada, “Alabanzas al Señor”; Kirie, “Señor ten piedad de nosotros”, “Hosanna”, “Gloria”; canto de meditación, “El Señor es mi pastor”; Aleluya, “Jesús es mi alegría”; canto de ofertorio, “Esto que te doy”; Santo, “Hosanna”; Cordero de Dios, “Hosanna”; cantos para la comunión, “Eterno viajero”, “Sólo amor”; canto de acción de gracias, “Niña”; canto de salida, “Padre, escuchamos tu voz”.<sup>585</sup>

Después de entonar el canto de salida, el animador invitó a la feligresía “a permanecer en su lugar para escuchar el concierto de rock”.<sup>586</sup> Pero éste no se llevó a cabo al interior del templo, sino afuera, en un salón contiguo.<sup>587</sup> La incorporación de elementos del rock a la vida eclesial de la parroquia de San Bernardo fue paulatina, alcanzando su culmen hacia el año de 1989 con la formación del grupo Vox Dei. Fernando Juárez, tecladista de dicha agrupación, aportó datos importantes para entender el proceso de cristianización del rock. En la parroquia de San Bernardo había cuatro o cinco coros juveniles, y cada uno tenía una misa asignada a lo largo del día. Fernando se integró a uno de esos coros, con el cual tocaba en la misa de las 10 de la mañana. Fue invitado directamente por Beto, el coordinador del coro, pues tenía la intención de incorporar teclados además de las guitarras acústicas, mandolinas y panderos, y con ello darle

---

<sup>585</sup> La secuencia de la misa, con algunas letras de los cantos, puede consultarse en “Celebración Eucarística Semana de Juventud '86, 11-17 de agosto, Guadalajara, Jal.”. Y para un croquis de la “marcha juvenil” véase “Comisiones para la celebración de la misa en la Semana de la Juventud, en Guadalajara, Jal., el 17 de agosto '86”. Ambos en AHAG, Gobierno, Pastoral Juvenil, Caja 6, Exp. Sr. Obispo Ramón G. y Pastoral Juvenil 1986.

<sup>586</sup> “Celebración Eucarística Semana de Juventud '86, 11-17 de agosto, Guadalajara, Jal.”, en AHAG, Gobierno, Pastoral Juvenil, Caja 6, Exp. Sr. Obispo Ramón G. y Pastoral Juvenil 1986.

<sup>587</sup> El 10 de marzo de 2024, publiqué el croquis de la “marcha juvenil” en el grupo de Facebook “Sucedió en Guadalajara hace un...”, con el fin de contactar testimonios que hayan asistido al evento. La usuaria ABF hizo una serie de comentarios que aportaron los siguientes datos: ella formaba parte en ese entonces del Movimiento Jornadas de Vida Cristiana, cuando estaba a cargo el padre Marcelino. Recordó que el concierto se llevó a cabo “en un salón a un lado del templo”. Sin embargo, no accedió a entrevista, pues ahora pertenece a una iglesia cristiana, y no consideró pertinente brindar un testimonio.

un toque *diferente* a las canciones. El teclado fue una novedad: “poco a poco empezó a ir más gente, porque la verdad sí tocábamos bien, y eso de interpretar alabanzas con arreglos más modernos les gustaba a las personas que iban a nuestra misa”.<sup>588</sup>

Ese ímpetu de los jóvenes músicos por introducir innovaciones estilísticas de música rock, fue apoyado por el padre Marcelino, un jesuita recién egresado del ITESO que llegó a la parroquia y “armó una revolución cuando comenzó a integrar instrumentos como el bajo eléctrico, la batería y las guitarras eléctricas”.<sup>589</sup> Fernando recuerda que esa actitud renovadora y radical, generó cierta tensión con el cura de la parroquia, quien aún “era de la vieja escuela y tuvo que pedir permiso al cardenal”. En palabras del propio Fernando, para ese entonces el uso de instrumentos eléctricos en la liturgia “les sonaba sacrílego” a algunos curas. Pero ellos tuvieron “la suerte de que a uno de los jefes locales de la Iglesia le gustaron las canciones que tocábamos y dio su visto bueno”. Es muy probable que ese jefe local haya sido Ramón Godínez Flores, quien venía impulsando la pastoral juvenil y las misas de juventud desde el año de 1971 en la parroquia de Nuestra Señora de la Luz, y quien reconocería como legítimo el movimiento de Barrios Unidos en Cristo en 1989 —como se verá más adelante.

Después de la autorización de la jerarquía, les prestaron “el auditorio y la explanada del asilo de ancianos donde se hicieron las primeras tocadas [y] lo demás solito fluyó”.<sup>590</sup> El padre Marcelino y el cura consiguieron patrocinio y adquirieron “equipo de sonido que se integró a la iglesia”. Entonces, armados de recursos modernos, el padre Marcelino comenzó a trabajar directamente con todos los coros de la iglesia. Pero formó aparte un “coro base”, en el que se integraron “los más talentosos y virtuosos musicalmente”. Había solistas, y bajo la dirección del padre Marcelino las canciones se ensayaron “con arreglos más modernos” —Fernando incorporó a la instrumentación un modernísimo sintetizador Yamaha DX7. Para ese entonces, el repertorio constaba de ocho canciones, las cuales conformaban “el esquema de la misa”. El “coro base” fue autorizado para tocar en la liturgia, aunque “con la condición de que fuera en la misa a la que menos gente asistía, de preferencia la última, la de las nueve de la noche”.<sup>591</sup> Sin

---

<sup>588</sup> Fernando García, comunicación personal con el autor, mayo 17, 2022.

<sup>589</sup> Desde los setenta, los jesuitas habían apoyado el rock y el hippismo, al igual que los movimientos de izquierda debido a la militancia católica de la Teología de la Liberación. Incluso, los sacerdotes jesuitas Juan Manuel Micher, Fernando Lazcano, Javier Ávila, Manolo Larrea y Mario Ávila, formaron La Fauna, agrupación de “rock jesuita”, y grabaron el álbum *Soy tan sólo viento*, 1972. Véase capítulo 3.

<sup>590</sup> Fernando García, comunicación personal con el autor, mayo 17, 2022.

<sup>591</sup> Fernando no recuerda cuáles eran esas ocho canciones que conformaban el repertorio, aunque probablemente hayan sido las mismas que el Grupo San Bernardo interpretó en la misa de la Sejuve ‘86, sólo que adaptadas a los arreglos modernos y a la instrumentación eléctrica (*vid. supra*).

embargo, el “coro base” fue un éxito a pesar del horario: “La misa de las 9 p. m. comenzó a hacerse famosa entre los jóvenes, porque teníamos un muy buen director musical [el padre Marcelino] y nuestros solistas tenían muy buena voz. Para la navidad de 1988, la misa atrajo tanta audiencia que tuvieron que cerrar el templo. Fácil había más de cien personas”.<sup>592</sup>

El grupo Vox Dei —La Voz de Dios— surgió a partir de esa misa de navidad de 1988, específicamente “de la necesidad de proyectar el éxito del ‘coro base’ y llevarlo a los jóvenes, y con él, mandar un mensaje para que se acercaran a la Iglesia”. Los integrantes de Vox Dei fueron Gustavo Tabares (voz), Juan Guerra (batería), Luis (requinto), Beto y “El Tranquis” (guitarras), Fernando García (teclados). El estilo de la agrupación era más bien rock-pop, o rock suave, baladas en las que el vocalista “interactuaba con las chavitas que lo seguían”, y cuyas temáticas giraban en torno a acercarse al Señor, la reflexión, la fe. No existen registros sonoros de Vox Dei, pues nunca grabaron ni siquiera un casete —como sí fue el caso de Judá y Mai Rico, pertenecientes a Barrios Unidos en Cristo (*vid. infra*). Pero Fernando recordó en entrevista que “había una rola muy rítmica de rock and roll, donde Luis se daba gusto con el requinto y yo con el piano, y hablaba de que te quedaba poco tiempo para cambiar y venir al camino del Señor: ¡poco tiempo, poco tiempo para cambiar!”.<sup>593</sup> Las canciones de Vox Dei eran composiciones propias, ya no intervenía el padre Marcelino como director. Pero desde luego, ese repertorio no se tocaba en la liturgia sino en las misiones evangelizadoras:

Vox Dei era el concepto para ir por los jóvenes y atraerlos al movimiento evangélico. Comenzamos ahí en la misma parroquia, tocando para pequeñas audiencias y terminamos tocando en festivales donde llegamos a tener 1,000 gentes, en algún colegio y en una que otra tardeada. Vox Dei tocaba principalmente en San Bernardo, pero luego fuimos invitados a tocar en algunas otras parroquias dentro de la ciudad, incluso en Tonalá. De ahí empezaron a invitarnos a tocar en kermeses y otros eventos.<sup>594</sup>

Los orígenes del rock cristiano-católico se remontan al concierto de la Sejuve ‘86, y a la posterior conformación del grupo Vox Dei en la parroquia de San Bernardo, hacia 1989. Paralelamente, en la parroquia del Jesús Divino Preso comenzaba a gestarse un estilo de rock de inspiración católica, cuyas características más pesadas y estrafalarias contrastaron con las de Vox Dei. Los rockeros del Divino Preso, imbuidos por la mística del movimiento Barrios Unidos en Cristo —laicos expandilleros volcados a la evangelización de chavos banda—, sincretizaron la estética del rock-blues y del heavy metal con la ética católica en el marco de la nueva

---

<sup>592</sup> Fernando García, comunicación personal con el autor, mayo 17, 2022.

<sup>593</sup> Fernando García, comunicación personal con el autor, mayo 17, 2022.

<sup>594</sup> Fernando García, comunicación personal con el autor, mayo 17, 2022.

evangelización y de la pastoral juvenil diferenciada. Los rockeros de Barrios Unidos en Cristo (BUC) cristianizaron los estilos de rock pesado, reemplazando las letras de tópicos seculares por alabanzas, testimonios de reconversión, predicaciones, etc., en las que Cristo y el Evangelio constituyeron símbolos centrales de salvación.

6. 1. 2. “¡Hey! ¡Escucha! ¡El metal hecho alabanza!”

La primera agrupación conformada en el seno de BUC, ostentó el portentoso nombre de León de Judá. También conocida simplemente como Judá, la banda estuvo integrada por Francisco Candelas Ramírez (“Panchillo”, voz), Enrique Candelas Ramírez (“Kike Kukulcán”, bajo), Héctor Adán Castañeda (“Miki”, guitarra rítmica), Óscar Esparza (primera guitarra), y José de Jesús Sánchez Rodríguez (“Pepe”, batería). Todos ellos reconversos del barrio de La Penal que contaban con trayectoria rockera antes de ingresar a BUC. Los hermanos Candelas, Kike y Panchillo, habían formado el grupo Kukulcán —más al estilo del rock setentero—, cuyo nombre retomaron del tema emblemático de Toncho Pilatos. Eran músicos seculares, activos en el circuito rockero del oriente de Guadalajara, característico por las tardeadas celebradas todos los fines de semana en los famosos “casinos”, espacios en los que circularon libremente el alcohol y las drogas. En el ambiente rockero del oriente, dominado por pandillas y “chavos banda”, las peleas entre barrios contrarios eran comunes; gran parte de la década del ochenta estuvo marcada por la rivalidad constante entre “toncheros” (seguidores de Toncho Pilatos) y “soleros” (seguidores de La Solemnidad).<sup>595</sup>

En Guadalajara, la cultura rockera y la cultura católica habían permanecido como dos ámbitos separados, salvo algunas ocasiones excepcionales en las que músicos de rock fueron partícipes de eventos eclesíásticos. Desde la década del sesenta, la cultura juvenil rocanrolera se desarrolló dentro de sus propios espacios secularizados, donde gozaron de autonomía con respecto de las esferas moralistas del catolicismo hegemónico. Pero con la llegada del rock cristiano-católico, las fronteras que dividían lo religioso y lo secular comenzaron a flexibilizarse. Los hermanos Candelas eran jóvenes que transitaban libremente entre el rock y el catolicismo. A mediados de los ochenta, cuando tocaban en Kukulcán y se presentaban en tardeadas, Enrique Candelas hizo un encuentro espiritual en la parroquia de Natividad de María, cercana al Divino

---

<sup>595</sup> Cfr. Jesús Zamora García, *La calle y sus espíritus*; David Moreno Gaona, *Rockeros en tierra de mariachis*, 162-185.

Preso, aunque después de eso emigró a Los Ángeles. Eso fue previo a su ingreso a BUC, pues lo suyo era un ir y venir:

En los Estados Unidos anduve de vago. Al regresar, mi carnal [Francisco “Panchillo” Candelas] ya andaba aquí en el Jesús Divino Preso, y me invitó a lo de Barrios Unidos [en Cristo]. Entonces pues a mí me empezó a gustar el estar yendo, y estar ahí cotorreando con toda la gente que no pisteaba, que se la llevaba más tranquila. Eso me empezó a llamar la atención, y ya fui bajándole a todo el cotorreo. Me enfrasqué en eso. Duramos un buen tiempo. Y así empezamos a andar en ese refuego, ya metidos más al cien en las misiones. Y pues tú sabes, para eso era necesario abstenerte de todo. De repente que nos dieron las ganas de una cerveza, pues ahí a la escondida, pero era ya un rollo tranquilo, ya no era como yo antes de “zaz, a toda hora y vámonos tendidos como si nada”.<sup>596</sup>

Dentro de BUC, Enrique y su hermano Panchillo conocieron a Miki, Óscar y Pepe, y decidieron formar una agrupación que llamaron Rosas y Espinas. Poco después, ya bastante comprometidos con la mística de BUC, decidieron dar el giro hacia el “rock cristiano” y la banda cambió su nombre por el de León de Judá. Para ser precisos, el estilo creado por Judá fue más bien heavy metal católico, aunque para Enrique la etiqueta de “rock cristiano” no le representaba problemas. En entrevista puntualizó lo siguiente: “Nosotros éramos dentro del rollo católico, pero a una carcacha que yo tenía le ponía el rótulo de ‘rock cristiano’, y tal vez muchos decían ‘esos cabrones no son católicos, han de ser cristianos’. Pero en realidad todo el que cree en Jesucristo es cristiano”.<sup>597</sup> Lo interesante es que el proceso de *sincretización*<sup>598</sup> en el estilo de Judá surgió de la propia experiencia de sus integrantes, de su doble pertenencia a la cultura rockera del oriente tapatío y a la militancia católica dentro de BUC, característica por su mística de

---

<sup>596</sup> Enrique “Kike” Candelas Ramírez, comunicación personal con el autor, abril 23, 2022.

<sup>597</sup> Enrique “Kike” Candelas Ramírez, comunicación personal con el autor, abril 23, 2022.

<sup>598</sup> Dentro de la literatura reciente en ciencias sociales, el fenómeno del “rock cristiano” ha sido estudiado sólo desde el llamado “mundo evangélico”. El rock cristiano ha constituido un objeto de estudio privilegiado para analizar procesos de cambio religioso en las iglesias evangélicas, en los que la juventud, la música popular y los medios de comunicación son cuestiones centrales. En el ámbito anglosajón, los estudios en torno al rock cristiano han desarrollado el concepto de *institucionalización*, aunque su limitación es precisamente la atención puesta en la cristianización, la legitimación, el debate teológico y los nuevos usos y funciones que el rock —y otros géneros de música popular— adquiere dentro de los límites de las instituciones. Para fines analíticos del presente capítulo, el concepto más adecuado es el de *sincretización*, desarrollado por Mariela Mosqueira, pues permite entender a los rockeros como agentes situados en el entremedio de las iglesias y los ámbitos seculares del rock. La “persona artística” del rockero cristiano es *sincretica*; en su persona se “conjugan la estética propia del músico de rock ‘secular’ con la ética religiosa”. La sincretización implica el mantenimiento de los elementos estéticos propios de la cultura rockera, pero cristianizados, despojados de hedonismo, nihilismo, etcétera, y en su lugar yuxtaponer símbolos y prácticas cristianas en función de “la evangelización de los sectores juveniles”. En la figura del rockero cristiano —y lo mismo para el rockero católico—, “Dios y rock deben convivir en una misma persona: Cristo encarnado en un sujeto con marcas de rock”. Véase Mariela Mosqueira, “Cristo rock: una aproximación al mundo social del rock cristiano”, en *La industria del creer: sociología de las mercancías religiosas*, dir. Joaquín Algranti (Editorial Biblos, 2013), 227-232. Para más referencias sobre el rock cristiano en Estados Unidos, Europa y Latinoamérica, véase la bibliografía y el estado del arte implícito en la Introducción de esta tesis.

evangelización de chavos banda. En el momento de su conformación, los integrantes de Judá no habían escuchado a Vox Dei, ni a bandas de heavy metal cristiano de los Estados Unidos como Stryper. La idea fue auténtica, surgió de las necesidades barriales y del movimiento de BUC.

El heavy metal católico de Judá emergió en el contexto de un oriente tapatío bastante álgido, fuertemente marcado por la marginación y la violencia. Desde finales de los setenta, los sectores Libertad y Reforma se convirtieron en zonas con altos índices de pandillerismo. Los *grupos juveniles de esquina* constituyeron las formas de sociabilidad, identidad y control de territorios urbanos en los barrios del oriente.<sup>599</sup> El surgimiento de este tipo de grupos se debió al crecimiento urbano por inmigración —el cual venía dándose desde los cuarenta—, y por las condiciones socioeconómicas desiguales que acentuaron la marginación de los barrios del este de la Calzada Independencia. En los años setenta, el oriente tapatío originó movimientos guerrilleros como La Liga Comunista 23 de Septiembre, Las FRAP, el FER y Los Vikingos —éstos últimos pandilleros radicalizados por el marxismo. En los ochenta emergieron más pandillas de las ya existentes. De aproximadamente seis pandillas a inicios de los setenta, el número creció exponencialmente a 1643, según el informe de la Campaña Estatal para Frenar el Pandillerismo en octubre de 1982.<sup>600</sup>

En ese contexto, el rock circuló en las tardeadas celebradas en casinos como El Dos Patios, Club Deportivo Talpita, El Arlequín, El Forum, El Popular, El Modelo, etcétera, con agrupaciones como La Solemnidad, Toncho Pilatos, Frankenstein, Neblina, Rocafe, Hongo, Fongus, DAR, Kukulkán, entre muchas otras, y ocasionalmente Los Spiders. En Talpita hubo mayor oferta de rock en vivo, pues allí se ubicaron varios casinos que, por medio de posters impresos en papel revolución a dos tintas pegados en muchas esquinas de los barrios, atraían cada fin de semana a jóvenes de Santa Chila, Balcones de Oblatos, San Andrés, etc. En el oriente el movimiento rockero se mezcló con el fenómeno de las pandillas, lo cual generó una renovada estigmatización del rock por parte de la sociedad. Y, ciertamente, las drogas, el alcohol y las peleas fueron comunes en el ambiente rockero, al grado que algunas tocadas terminaron en *razzias* y “hechos de sangre”.<sup>601</sup> Frente al incremento de pandillas, el Estado se dio a la tarea de

---

<sup>599</sup> Frente a ese fenómeno, Rossana Reguillo y Rogelio Marcial realizaron trabajos etnográficos pioneros sobre pandillas en Guadalajara. Véase Rossana Reguillo Cruz, *En la calle otra vez*; Rogelio Marcial, *Desde la esquina se domina*.

<sup>600</sup> Jesús Zamora García y Rodolfo Gamiño Muñoz, *Los Vikingos*, 18; Jesús Zamora, *La calle y sus espíritus*, 141-144.

<sup>601</sup> Cfr. Jesús Zamora García, *La calle y sus espíritus*, 39-56; David Moreno Gaona, *Rockeros en tierra de mariachis*, 162-185.

reprimir por medio de la Campaña Estatal para Frenar el Pandillerismo, que inició oficialmente el 6 de octubre de 1982. En palabras del historiador Jesús Zamora, se trató del “operativo antipandillas más grande conocido hasta ese momento en Guadalajara”, y fue orquestado por la Procuraduría General del Estado de Jalisco, la policía judicial y municipal, quienes operaron directamente en los barrios y en las esquinas para desmantelar pandillas.<sup>602</sup>

La Campaña del otoño de 1982, produjo el cierre casi definitivo de casinos como El Dos Patios, El Venecia, El Modelo, El Club Deportivo Talpita y El Volcán, ubicados en los barrios de Talpita y Santa María. Las pandillas fueron diluyéndose, o bien, algunas entraron a una etapa más organizada en pro de generar “la paz entre los barrios”. En el propio terreno de los barrios, los jóvenes pandilleros crearon movimientos tendientes a pacificar rivalidades, a convivir y canalizar las energías hacia el florecimiento de la cultura y el arte barrial. Hacia el año de 1987, la cultura barrial fue impulsada con gran brío tras el surgimiento de las Bandas Unidas del Sector Hidalgo (BUSH) y Los Olivos, quienes organizaron diversos eventos como la primera tocada hard-core punk, el tianguis de la banda, la Primera y Segunda Semana Cultura de las Bandas en la Galería Clave, además de publicar boletines de barrio —*La Nave, La Neta, ¡Que Role!*, entre otros, en los que transmitían poemas, placazos, tatuajes, etc.—, y participar en el programa radiofónico *Déjalo Sangrar* de Radio UdeG, conducido por el Che Bañuelos.<sup>603</sup>

La Iglesia católica planteó la necesidad de atender a los sectores juveniles marginados de todo el país, de acuerdo con el Plan Trienal de 1986-1988. Dicho Plan fue elaborado por la Comisión Episcopal de Juventud, y entre las “nuevas urgencias” señaló la conformación de una “pastoral juvenil diferenciada” para la atención de los distintos sectores juveniles del país, entre los que se encontraban el indígena, el campesino y el marginado, éste último “con sus bandas, pandillas, drogadicción, alcoholismo y prostitución”.<sup>604</sup> La CEJ categorizó a los sectores juveniles marginados como “grupos que van aislándose de la vida de sus familias, compañeros y vecinos”, adolescentes y jóvenes “sin oportunidades de descanso, empleo y estudio, sin educación moral y vagando por la vida”, quienes agrupados en pandillas o no, vivían “en el alcoholismo desde temprana edad, [abusaban] de las drogas de diversos tipos, [caían] en la delincuencia y [eran] encarcelados, se [dedicaban] a la prostitución, [eran] agentes de drogas, de casas y negocios de mala nota, y [vivían] sin esperanza, sin núcleos humanos de referencia que los [hicieran] vivir

---

<sup>602</sup> Jesús Zamora García, *La calle y sus espíritus*, 144-146.

<sup>603</sup> David Moreno Gaona, *Rockeros en tierra de mariachis*, 188-190.

<sup>604</sup> Véase Plan Trienal 1986-1988 de la Comisión Episcopal de Juventud, en AHAG, Gobierno, Pastoral Juvenil, Caja 4, Exp. Pastoral Juvenil 1985-1986, pp. 13-14.

positivamente”. Por tal razón, constituían para la CEJ “el reto mayor para la pastoral juvenil” pues era “casi nula” la acción de la Iglesia, el Estado y otros organismos.<sup>605</sup>

Pero, ciertamente, la atención a jóvenes en situaciones críticas no fue iniciativa de los jerarcas católicos, sino de los propios “chavos banda” que se convirtieron en laicos. Desde fines de los años setenta, la jerarquía había apoyado los Centros de Integración Juvenil (CIJ), pero no habían llevado a cabo misiones en las esquinas de los barrios, o predicaciones en las tardeadas de rock.<sup>606</sup> Barrios Unidos en Cristo fue el movimiento juvenil de Iglesia que vino a llenar ese hueco. Surgió oficialmente en agosto de 1989 —con la autorización del obispo auxiliar Ramón Godínez—, en la parroquia del Jesús Divino Preso, tras “las inquietudes de un grupo de jóvenes que pasaron por la experiencia de las bandas y vivieron su propia conversión en Cristo”. En palabras de su fundador, Joel Salvador Chávez, BUC fue creado debido a la necesidad de atender al sector “más señalado, más odiado, más recriminado de la sociedad”, con la finalidad de “atenderlos [a los chavos banda] llevando el Evangelio y alcanzando la prevención y rehabilitación de la drogadicción”.<sup>607</sup>

Para el año de 1995, el movimiento contaba con 100 miembros aproximadamente, hombres y mujeres, quienes colaboraban con la organización de múltiples eventos y atendían alrededor de 1500 personas por semana.<sup>608</sup> No sólo evangelizaban en el Divino Preso, sino en otras parroquias de la ciudad y de otros estados de la república. Realizaron encuentros para jóvenes en situaciones críticas, con el objetivo de producir en ellos un cambio de vida a través del conocimiento y el amor en Cristo, evangelizaron en las esquinas de los barrios, en la penal y en el reclusorio preventivo, así como en las tardeadas y conciertos de “rock cristiano”. BUC adoptó “las formas y símbolos propios de los ‘chavos banda’ y de las juventudes de barrio” para resignificarlas cristianamente.<sup>609</sup> Y dentro de esa lógica, los integrantes de León de Judá y Mai Rico, sincretizaron las estéticas del blues-rock y del heavy metal con la ética católica y la evangelización, acordes con la mística de BUC.

León de Judá fueron los pioneros en incorporar elementos musicales y performativos del rock pesado al campo católico, aunque cristianizados. En sonido y en apariencia, Judá

---

<sup>605</sup> Plan Trienal 1986-1988 de la Comisión Episcopal de Juventud, en AHAG, Gobierno, Pastoral Juvenil, Caja 4, Exp. Pastoral Juvenil 1985-1986, pp. 9-10.

<sup>606</sup> Sobre el trabajo de la Iglesia católica en conjunto con los Centros de Integración Juvenil consúltese AHAG, Gobierno, Pastoral Juvenil, Caja 1, Exp. Pastoral Juvenil 1976.

<sup>607</sup> *Cfr.* Renée de la Torre, “Dos alternativas para ser católicos”, 60-66; Renée de la Torre, *La Ecclesia Nostra*, 197-204.

<sup>608</sup> Joel Salvador Chávez, comunicación personal con Renée de la Torre, junio 3, 1995.

<sup>609</sup> Renée de la Torre, “Dos alternativas para ser católicos”, 64-66.

representó en escena el estereotipo del heavy-metalero, del chavo banda. Por tal motivo, la aceptación de Judá por parte de jerarcas y feligreses fue un tanto complicada. En un inicio, la estética barrial de BUC y de Judá generó disgusto y rechazo entre los católicos, pero al observar su labor con chavos banda, al escuchar las canciones con mensaje cristiano, al comprender la lógica del carisma, la comunidad los aceptó y posteriormente solicitó su apoyo en otras parroquias. En la propia voz de Enrique Candelas, el proceso de aceptación se dio de la siguiente forma:

Nosotros usábamos acá, el cabello largo. Había gente que nos veía y decían “ah cabrón, estos qué, tocando rock cristiano y con esas fachas”. Pero igual, ya después nos aceptaban. En una ocasión fuimos a tocar a una clausura [de un congreso] al auditorio Benito Juárez, y pues medio botana porque había muchas monjas y todo ese rollo —gente que yo no conocía para nada, algunos sacerdotes ahí—, pero lo que me llamó la atención fue que al salir a tocar nosotros ¡nombre!, las monjitas estaban persignándose (risas). Por la imagen. Oye, mi carnal de esta estatura —es enanito él—, cabello largo y pintado, bien movido en el escenario, y nosotros con guitarras *flying V*, metalero el rollo. Entonces me caía de botana. Esa vez fue en el auditorio Benito Juárez, y luego fuimos para Catemaco Veracruz, y no, pues allá imagínate, peor cosa todavía. Hasta que no empezó mi carnal, con mucha facilidad de palabra y rápido se echaba a la gente a la bolsa, el verbo y tú sabes, todo eso. Ya después la gente se engranaba con nosotros. Pensaban “rock, pinche desmadre”, hasta que no escuchaban la temática, la idea de estar evangelizando por medio de la música de rock. Entonces mucha gente ya agarraba otra idea. Íbamos tanto a misiones de aquí, como a los llamados encuentros juveniles. Y en sí los que andábamos éramos personas de cabello largo, vistiendo diferente a los demás. Las personas que comúnmente llegaban a los coros de tal o cual parroquia, era gente que no se vestía como uno, para nada. Nosotros llegábamos así y luego luego nos tachaban, de “ah cabrón, al tiro, puro malviviente”. Pero conforme lo oían y lo conocían a uno, ya no era lo que pensaban. Incluso una vez tocamos junto con los de Vox Dei, que por ahí andaban. Era un grupo de rock, pero más suavezón. En alguna ocasión tocamos aquí, en lo que era la penal, junto con ese grupo, para una clausura o algo así. Tocamos nosotros y ellos como rock, y algunas otras personas como alabanzas y todo ese cotorreo. La diferencia con ese grupo fue que ellos eran más pulcros: cero tatuajes, cabello corto, su forma de vestir nada que ver con el rock, cero fachas. Yo me la pasaba en la Procu, llegaban los policías y pa’riba, por los tatuajes, porque en ese entonces traer tatuajes la gente lo asociaba con alguien que recién había salido de la penal, o que tenía problemas frecuentes con la justicia.<sup>610</sup>

El testimonio de Kike permite entender varias cuestiones implicadas en el proceso de aceptación tanto de BUC como de Judá. En primer lugar, lo impactante que fue para jerarcas, laicos y feligreses la irrupción de una estética juvenil asociada con el *desmadre*, aquello que la narrativa de Kike pone en voz de la comunidad católica que los rechazó en un inicio por la estigmatización de sus *fachas* y el prejuicio de la apariencia de jóvenes *malvivientes*. La aceptación se debió a la confianza que los militantes de BUC generaron por su carisma, su labor misionera con chavos banda y sus canciones con mensaje cristiano. Por medio de las acciones y las letras,

---

<sup>610</sup> Enrique “Kike” Candelas Ramírez, comunicación personal con el autor, abril 23, 2022.

comprometidas con la ética católica evangelizadora, Judá logró despojar los prejuicios en torno al estereotipo del heavy-metalero; con sus canciones demostraron a la comunidad de católicos que el heavy-metal podía sacralizarse, desplazando sus elementos de estética demoníaca por la mística de reconversión y salvación en Cristo Jesús.<sup>611</sup> La canción que dejaba en claro esta cuestión era “La Última Vez”, un tema que trataba sobre un “chavo banda” *cansado de sí mismo* —se sobreentiende que por las adicciones— que se consagra al *creador*, a quien implora “su amor”. La música era heavy-metal, con pasajes que remontaban al clásico “You Really Got Me”<sup>612</sup>, y al final Panchillo recitaba una predicación: “¡Hey! Quiero decirte que yo no me avergüenzo del Evangelio, porque el Evangelio es poder de salvación para todos aquellos que quieren escuchar y seguir a Jesús. ¡Hey! ¡Escucha! ¡El metal hecho alabanza!”<sup>613</sup>

El heavy-metal católico desempeñó un rol de gran importancia tanto en las misiones como en los procesos de reconversión. En su estudio sobre Barrios Unidos en Cristo, Renée de la Torre observó cómo dentro de dicho movimiento se produjeron importantes procesos de reconversión de chavos banda. La reconversión implicaba un cambio no “en una salida de la institución [católica]”, sino más bien como “una nueva forma de situarse, de resignificar y de revitalizar su pertenencia al catolicismo”. Desde la experiencia comunitaria que brindaba, en un ambiente de identificación entre iguales —predicadores y músicos vestían como chavos banda, rockeros y metaleros—, BUC produjo “nuevos referentes de identificación y diferenciación aún al interior del catolicismo”.<sup>614</sup> La evangelización por medio del lenguaje y los símbolos propios de la banda, fue lo que hizo de BUC un movimiento de jóvenes laicos bastante útil para la Iglesia católica y para aquellos chavos en situaciones críticas. La lírica de Judá amalgamó ambas necesidades, poniendo en el centro al Evangelio y a Jesús como símbolos de salvación. Entre 1990 y 1991, Judá se dedicó a tocar en las barriadas con el fin de llevar “la buena nueva” por medio del rock pesado. Enrique Candelas recordó en entrevista que a algunos párrocos les empezó a *agradar* la propuesta musical de Judá, especialmente al padre Alfredo Romo —de la

---

<sup>611</sup> Sobre procesos de cristianización de diversos estilos musicales y culturas juveniles en iglesias evangélicas y las “dificultades de sincretización” que presentan, véase Mariela Mosqueira, *Santa rebeldía. Juventudes evangélicas en el Gran Buenos Aires* (Editorial Biblos, 2022), 237-278; Alberto Hernández, “Jóvenes, música y religión en Tijuana”, 31-61; Ariel Corpus, “Cuerpos del rock”, 91-114; Pablo Semán y Guadalupe Gallo, “Rescate y sus consecuencias”, 63-86; Jay R. Howard y John M. Streck, *Apostles of Rock. The Splintered World of Contemporary Christian Music* (The University Press of Kentucky, 1999).

<sup>612</sup> El tema es original de The Kinks, lanzado en 1964 en pleno auge de la llamada “invasión británica”, pero pasó a la cultura del heavy metal por la versión que Van Halen hizo en 1978. En el ambiente de las tardeadas de rock al oriente tapatío, Toncho Pilatos solía tocar una versión de “You Really Got Me” con letra en español, titulada “Me Atrapaste”.

<sup>613</sup> León de Judá, “La Última Vez”, en *Gotas de Sangre*, Casete, 1991.

<sup>614</sup> Renée de la Torre, “Dos alternativas para ser católico”, 59-60.

parroquia del Jesús Divino Preso—, quien financió un equipo de sonido para voces y la grabación de un álbum en formato de casete.<sup>615</sup>

El movimiento de BUC implementó una suerte de productora, en la que se grabaron casetes de “rock cristiano” y predicaciones de reconversos como Joel Salvador Chávez, Mai Rico y Héctor Adán Castañeda “Miki”. León de Judá fueron los primeros en grabar un álbum para BUC, bajo el título *Gotas de sangre* —en alusión a la crucifixión de Cristo—, en el año de 1991. En los créditos, BUC aparecía a cargo de la “producción ejecutiva”, Mai Rico en la “producción musical”, Manuel III en la ingeniería de grabación, Manuel III, Mai Rico, Óscar Esparza y Francisco Candelas en las “mezclas”. La portada fue obra de Francisco “Panchillo” Candelas, la cual representaba un león de frente, y la leyenda “León de Judá, Gotas de sangre” escurriendo líquido rojo. En la parte inferior derecha, el versículo “Ap. 5, 5” del *Apocalipsis*, referente al simbolismo del Libro del Cordero: “Y uno de los ancianos me dijo: —‘no llores, pues venció el León de la tribu de Judá, el retoño de David, y él abrirá el libro rompiendo sus siete sellos’”.<sup>616</sup>

La riqueza del simbolismo escatológico-apocalíptico, fue empleada hábilmente por Judá dentro de la lógica evangelística de BUC, buscando producir un sentido de lucha contra el Mal en el plano individual del problema con los vicios. El álbum estaba dedicado a “todo aquel hombre y mujer que han sido dañados por la droga, por los problemas familiares y que han sido arrastrados por los engaños del pecado, sufriendo la amargura de la esclavitud de los vicios destruyendo su vida”. Invitaban a esos jóvenes, chavos banda, a encontrarse cada vez más “con el Cristo que sana y que hace libre al hombre”. Y, finalmente, agradecían al Padre Eterno “por la paciencia que nos ha tenido, por el amor que ha derramado sobre toda la banda, por darnos la oportunidad de anunciar el evangelio a través de la música, por tomar nuestras cargas, sanar nuestras heridas y darnos una nueva vida”, así como por su “presencia en cada uno de nuestros conciertos y por tu bendición derramada [sobre] los que escuchen este casete”.<sup>617</sup> La dedicatoria del álbum es importante, pues permite entender cómo Judá se situaba en el entremedio de la institución católica y los barrios, y se asumían como un eslabón importante que buscaba conciliar ambas culturas por medio del Evangelio metalizado.

El concepto de Judá fusionó magistralmente el heavy-metal, un estilo musical que era ya muy común en el circuito rockero de oriente desde fines de los setenta, popularizado por agrupaciones de *covers* como La Solemnidad y bandas con propuestas propias como Fongus,

---

<sup>615</sup> Enrique “Kike” Candelas Ramírez, comunicación personal con el autor, abril 23, 2022.

<sup>616</sup> Véase *Biblia de América*, 1878.

<sup>617</sup> León de Judá, *Gotas de Sangre*, 1991, Casete.

Hongo y Megaton. La cultura y el repertorio heavy-metalero fueron puestos a disposición de los rockeros tapatíos por medio de las revistas *Conecte*, *Sonido*, *Rock Pop* y *Banda Rockera*, programas de televisión como *Alta tensión*, tiendas de discos como El 5to Poder y el tianguis de El Baratillo. Para los ochenta y noventa, en el ambiente rockero era habitual escuchar a AC-DC, KISS, Judas Priest, Scorpions, Iron Maiden, Alice Cooper, etc. (ver capítulo 4). Judá tocaba un estilo musical muy cercano a esas bandas, pero en las letras cantaban alabanzas al Señor y predicaban acerca del poder salvador del Evangelio y de Jesucristo. En alguno de los temas, emplearon elementos verbales de la jerga metalera, como en “Velocidad”, aunque en el contexto del álbum el término hacía referencia a la experiencia de un joven consumidor de drogas, quien encontraba un final trágico:

Siento que mi cuerpo vuela,  
no lo puedo parar,  
la velocidad me gusta  
no quiero saber más.

Aunque sé que un día algo sucederá,  
tal vez sea mi mente,  
me quiere preocupar,  
mis amigos me lo dicen,  
trata no acelerar,  
pero ellos no lo sienten,  
nunca lo sentirán  
nunca lo sentirán.

La velocidad es una atracción fatal,  
y si lo quieres probar, ven conmigo,  
y lo sentirás, no te echas atrás.  
Hoy me doy cuenta,  
es tarde ya,  
y ahora te digo,  
échate atrás.

Siento que mi cuerpo vuela,  
no lo puedo parar,  
la velocidad me gusta,  
no quiero saber más.<sup>618</sup>

La composición es de Enrique Candelas, y de acuerdo con su testimonio, era una de las canciones que formaban parte del repertorio original de Kukulkán. Pero en aquellos años, la canción tenía una letra de carácter secular, por lo que la adaptaron para transmitir mensaje evangélico, acorde con la predicación del *cambio de vida*. En la letra había una moraleja, que puede apreciarse en las frases “aunque sé que un día algo sucederá/ tal vez sea mi mente [...] hoy me

---

<sup>618</sup> “Velocidad”, León de Judá, *Gotas de sangre*, 1991, Casete.

doy cuenta/ es tarde ya/ y ahora te digo/ échate atrás”. En entrevista, Kike señaló que escribió la canción con base en un hecho real, en la vida de un amigo suyo que terminó mal por su inclinación a los vicios.<sup>619</sup> Ese tipo de experiencias, aunado al carisma evangelizador de su militancia en BUC, lo llevaron a componer otro tema titulado “Varones de Guerra”, por medio de la cual indicaba a los chavos banda cuál era el camino para la salvación: “Oye bien hermano/ escúchalo bien/ tú has sido llamado/ para combatir/ ¡Oh, sí! / Pero hay algo en esto/ entiéndelo bien/ si no estás armado/ no podrás vencer/ No podrás/ Nunca jamás/ Cristo te ofrece las armas que necesitas/ sólo tienes que aceptar su voluntad/ Y vencerás”.<sup>620</sup>

Pero además de las predicaciones, Judá grabó alabanzas y musicalizó pasajes bíblicos de La Pasión y del Apocalipsis. Las alabanzas musicalizadas con instrumentos propios de la música popular moderna —batería, guitarras y bajos eléctricos—, eran ya usuales dentro del repertorio musical católico desde los años setenta. En la parroquia del Jesús Divino Preso, la liturgia era acompañada por un coro que entonaba el “Canto del Ofertorio”, una adaptación que los progresistas católicos hicieron del clásico “Blowin in the Wind” de Bob Dylan: “En este mundo que Cristo nos da/ hacemos la ofrenda del pan/ el pan de nuestro trabajo sin fin/ y el vino de nuestro cantar/ traigo ante Ti nuestra justa inquietud/ amar la justicia y la paz/ Saber que vendrás/ saber que estarás/ partiendo a los pobres tu pan”.<sup>621</sup> Judá adaptó alabanzas y oraciones al estilo heavy-metalero. Por ejemplo, el tema “Rey de Reyes” era una adaptación libre del “Gloria” que formaba parte del rico repertorio de música sacra.

Él es el Rey de Gloria,  
Él es el Rey de los muertos,  
Él es el Rey de Gloria,  
Él es el Rey de los vivos.

El Señor,  
es Jesús,  
Gloria al Señor,  
Él es el Rey de Gloria.

Él es el Rey del Oro,  
Él es el Rey de la Plata,  
Él es el Rey de Victoria,  
Él es el Rey de Lords.

El Señor,

---

<sup>619</sup> Enrique “Kike” Candelas Ramírez, comunicación personal con el autor, abril 23, 2022.

<sup>620</sup> “Varones de Guerra”, León de Judá, *Gotas de sangre*, 1991, Casete.

<sup>621</sup> Véase “Fiesta del Señor de la Misericordia”, mayo 30 de 1980, en AHAG, Gobierno, Parroquias Urbanas, Sr. de la Misericordia/ Jesús Divino Preso, Caja 1, Exp. 49. En dicha fiesta se cantaron también “Canto de Entrada”, “Canto de Meditación”, “Canto de Comunión 1” y “Canto de Comunión 2”.

es Jesús,  
Gloria al Señor,  
Él es el Rey de Gloria.<sup>622</sup>

En la canción “Padre Nuestro”, realizaron una versión musicalizada de la oración homónima, con modificaciones significativas: “Padre Nuestro que estás en el cielo/ quiero sentirte una vez/ Y seguir la luz divina/ y seguir la luz divina/ y seguir la luz/ Queremos, Sr., ofrecerte tu paz/ a los hombres de buena voluntad/ Y brindar la luz divina/ y brindar la luz divina/ y brindar la luz”.<sup>623</sup> Es posible inferir que estas canciones cumplían una función divina, sagrada y devocional, de acuerdo con el rol evangelizador desempeñado por Judá. En ambas, los músicos se consagran al Señor, a Jesucristo, para colmarse de su “luz divina” y brindarla después en forma de *paz* “a los hombres de buena voluntad” —es decir, a los chavos banda en situaciones críticas. El poder de la salvación era acentuado en el tema “Sólo Él”, por medio del cual se le comunicaba a la banda que únicamente Cristo podía liberarlos: “Sólo Él puede liberarte/ sólo Él puede perdonarte/ sólo Él puede cambiarte/ sólo Él puede amarte/ Si olvidas el pasado/ y no vuelves a pecar/ en un hombre nuevo/ te transformará/ Si olvidas el orgullo/ y no vuelves a lo tuyo/ Él de su mano/ te encaminará”.<sup>624</sup>

La evocación del poder transformador del Señor y de Jesús, adquiriría una dimensión histórica en los temas “El León de Judá” y “Gotas de Sangre”, las cuales permitían a la banda insertarse dentro del linaje, la tradición y la historia de la salvación. En “El León de Judá”, la letra abordaba la cuestión profética inscrita en el *Apocalipsis*, la cual anunciaba el retorno del León de la tribu de Judá como el representante del linaje del Rey David, “el principio y el fin/ el alfa y el omega/ o el guerrero del amor”, y del Espíritu Santo en Pentecostés, “yo lo pude ver/ era puro amor/ era puro amor de Dios”.<sup>625</sup> Por su parte, en “Gotas de Sangre” —el tema más impresionante del álbum— Judá abordó el pasaje de La Crucifixión, dramatizada al estilo de heavy-metal con una base musical que remontaba a “The Zoo” de Scorpions, o a “Hells Bells” de AC-DC. La letra era poderosa, pues representaba un Cristo humanizado —al estilo de *Jesus Christ Superstar*—, sufriente y angustiado, y a su vez evocaba elementos propios de la literatura escatológico-apocalíptica como el infierno y el diablo, derrotados por el poder y la gloria del Señor.

El momento llegó y muy solo quedó,

---

<sup>622</sup> “Rey de Reyes”, León de Judá, *Gotas de sangre*, 1991, Casete.

<sup>623</sup> “Padre Nuestro”, León de Judá, *Gotas de sangre*, 1991, Casete.

<sup>624</sup> “Sólo Él”, León de Judá, *Gotas de sangre*, 1991, Casete.

<sup>625</sup> “El León de Judá”, León de Judá, *Gotas de sangre*, 1991, Casete.

en silencio, implorándole a Dios.  
Angustia de muerte, tristeza y dolor,  
Gotas de sangre.

Padre mío, si es posible,  
apaga de mí este dolor.  
Gotas de sangre.

Padre mío, ¿por qué me has abandonado?  
¡Uh, uh, uh, uh!  
Y murió, y murió.  
Jesús que trajiste la vida  
Hoy cosechas la muerte,  
Muriendo por mis pecados.

El infierno tembló  
y el diablo corrió,  
destellos de poder,  
la gloria se abrió,  
y Judas desapareció.  
Gotas de sangre.  
Gloria a Dios.<sup>626</sup>

León de Judá sentó las bases del “rock cristiano” con su álbum *Gotas de sangre*, pues las letras de las canciones establecieron los tópicos de la alabanza y la predicación en función de la evangelización de jóvenes en situaciones críticas. Posterior a Judá, Mai Rico compuso canciones para las misiones de BUC, aunque su estilo musical fue blues-rock, y en la lírica incorporó el tópico de la predicación por medio del propio testimonio de reconversión. Marco Antonio Rico era un chavo banda con problemas de drogadicción, hasta el momento en que llegó “un camarada del movimiento” y lo invitó a un encuentro de Barrios Unidos en Cristo. Previo a eso no practicaba la religión. Mai se sintió bien con el movimiento, se identificó con los demás chavos banda que predicaban, con “esa raza de greñudos, locos y fachosos”. BUC le hizo ver que él valía como persona, y que había sinfín de cosas por hacer en la vida “como para desperdiciarlas en un barrio, en una esquina donde nada más te drogabas”. Sintió a Dios por primera vez cuando comenzó a predicar en la penal y en los barrios; allí le habló a través de “la necesidad de la gente, del chavo de 14 años que se droga, que tiene problemas en su casa, que vive en soledad”. Esa experiencia cambió su imagen de Jesús, desplazando la figura de severidad —el ser castigador— por la del misionero movido por el amor al prójimo.<sup>627</sup>

---

<sup>626</sup> “Gotas de Sangre”, León de Judá, *Gotas de sangre*, 1991, Casete.

<sup>627</sup> Marco Antonio “Mai” Rico, comunicación personal con Renée de la Torre, junio 5, 1995.

Previo a su reconversión dentro de BUC, a Mai Rico le gustaba el rock, pero nunca se atrevió a tocar un instrumento. Fue en el movimiento que comenzó a estudiar guitarra, al ver a la raza tocando y cantando alabanzas y predicaciones al puro estilo rockero y metalero. En poco tiempo Mai aprendió no sólo a tocar, sino que explotó su habilidad para componer rock-blues cristiano-católico. En entrevista señaló lo siguiente: “Yo creo que todo viene de Dios. Primero fue animarme a escribir, a cantar lo que era mío, lo que era de nosotros. Cuando me ponía a escribir una canción, antes oraba, hacía oración y le pedía a Dios que me diera algo para escribir, algo que le gustara a la gente, algo que sintieran ellos”.<sup>628</sup>

En efecto, a diferencia de Judá, Mai Rico plasmó en sus letras cuestiones psicológico-espirituales como el arrepentimiento, el pasaje de los vicios (el *antes*) a la militancia católica dentro de BUC (el *ahora*). En la canción “Barrios Unidos en Cristo”, Mai narraba en primera persona su reconversión: “Yo era de esos barrios/ yo andaba perdido [...] Y ahora que he encontrado/ el camino, la verdad y la vida/ soy un soldado de este mundo/ de Barrios Unidos en Cristo”.<sup>629</sup> La característica particular de Mai Rico, era su capacidad para plasmar en las letras la crudeza del cotidiano pandilleril, marcado por la violencia y la muerte. En el mismo tema “Barrios Unidos en Cristo”, describía esa realidad de la siguiente forma: “Caminando por las calles/ de esta ciudad perdida/ llevados por la vida/ de una mala rutina/ nos dejamos llevar/ del engaño y la mentira/ Nos encontramos atrapados/ de una vestidura llena de prejuicios/ manos armadas/ siempre buscando la muerte/ Barrios de violencia/ vagando la muerte/ muchos hermanos mueren/ en riñas callejeras/ hundidos en el lodo/ de la drogadicción”.<sup>630</sup> Frente a esa problemática, cantaba un “Kiry-eleison” (*sic*) al estilo rockero, para implorar piedad y mostrar arrepentimiento frente al Santísimo, en nombre de los chavos banda: “Por el hermano que queda herido/ lastimado en el piso [...] por mi alma arrepentida/ por mis pecados maldecidos/ por las injurias contra tu nombre/ ten piedad/ Kiry-eleison”.<sup>631</sup>

### 6. 1. 3. *Evangelización rockera: el circuito parroquial del “rock cristiano”*

La energía del “rock cristiano” no resonó dentro de la liturgia católica, sino fuera de ésta, en encuentros, congresos, misiones barriales y en tardeadas para chavos banda. Tanto jerarcas como

---

<sup>628</sup> Marco Antonio “Mai” Rico, comunicación personal con Renée de la Torre, junio 5, 1995.

<sup>629</sup> “Barrios Unidos en Cristo”, Mai Rico, *Barrios Unidos en Cristo*, ca. 1993, Casete.

<sup>630</sup> “Barrios Unidos en Cristo”, Mai Rico, *Barrios Unidos en Cristo*, ca. 1993, Casete.

<sup>631</sup> “Kiry-eleison”, Mai Rico, *Barrios Unidos en Cristo*, ca. 1993, Casete.

rockeros católicos, fueron muy respetuosos con la ritualidad litúrgica cuidando el no profanarla introduciendo música de blues-rock y heavy metal. En una entrevista, Mai Rico comentó al respecto lo siguiente: “La misa es la misa. Así como está la misa está muy bien, como para meter rock. En el Primer Congreso de BUC hubo misa tradicional, como todas, y al final terminó con una tocada de rock, pero no dentro de la misa. Porque también hay que darle el respeto a la gente que asiste a las misas, es gente que no nomás es barrio, que no nomás es chavo banda, entonces por respeto a ellos”.<sup>632</sup> Rockeros católicos como Mai Rico llegaron a tocar en misas, aunque en un formato de coro y no de rock cristiano. En los coros se tocaban “canciones tranquilas”, alabanzas y oraciones, sin las “guitarras distorsionadas ni tocando fuerte”.<sup>633</sup>

En términos estéticos, la estridencia del rock y del metal constituyeron elementos que implícitamente eran considerados como profanadores de lo sagrado, tanto por jerarcas, laicos, feligreses y los propios rockeros católicos. Dentro del campo católico, el “rock cristiano” se definió no en función de ritualidad litúrgica, pero sí en la arena de la evangelización barrial por medio del lenguaje rockero. En la liturgia predominaron los coros que, aunque utilizaron instrumentos eléctricos y baterías, respetaron elementos de los cantos sagrados cuyo fin era el de lograr la comunión de los creyentes con Dios. Por ello, las canciones cantadas en misa fueron alabanzas, oraciones, ofertorios, meditaciones, etcétera, acompañados por música de carácter solemne, espiritual, con ritmos y melodías suaves, fáciles de tocar y de cantar —no requerían virtuosismo como la música sacra, o el propio heavy metal.

La estridencia, la velocidad, la fuerza, la distorsión, el volumen elevado, así como la jerga barrial del “rock cristiano”, circularon libremente en una suerte de *circuito parroquial underground*<sup>634</sup>, fuera de la liturgia y en función de la evangelización de la raza. Y en efecto, los creadores de ese circuito rockero parroquial fueron los jóvenes militantes, no los jerarcas, pues, aunque muchos de ellos los apoyaron, otros no aceptaron ni al rock ni al chavo banda como agentes para la evangelización. El padre Víctor Olegario —de la parroquia del Jesús Divino Preso—, describió

---

<sup>632</sup> Marco Antonio “Mai” Rico, comunicación personal con Renée de la Torre, junio 5, 1995.

<sup>633</sup> Marco Antonio “Mai” Rico, comunicación personal con Renée de la Torre, junio 5, 1995.

<sup>634</sup> Similar al rock cristiano en el campo evangélico, los rockeros configuran circuitos rockeros en el entremedio de las iglesias y los ambientes seculares. Los espacios creados por los rockeros cristianos o católicos constituyen ejes articuladores de sociabilidades juveniles que, más allá del ocio y del entretenimiento, son “tierra fértil para la emergencia de modos novedosos de vivir y expresar la fe desde la condición etaria”. Los circuitos rockeros contruidos desde la convicción evangelizadora, se nutren de redes cooperativas tanto de las iglesias como de los ámbitos seculares. El rock y el heavy metal, por sus características estéticas, se han desenvuelto más dentro de circuitos *underground*, haciendo labor evangelizadora entre jóvenes pertenecientes a culturas alternativas o contraculturas como el punk o el metal extremo. Véase Mariela Mosqueira, “Cristo rock”, 236-244; Mariela Mosqueira, *Santa rebeldía*, 237-278

a BUC como un grupo de jóvenes laicos bastante autónomos, que actuaban sin esperar asesoría por parte de jerarcas, aunque sí solicitaban apoyo en cuestiones específicas, y mantenían el respeto por la figura del sacerdote. En las propias palabras del P. Olegario, los chavos banda fueron verdaderos *protagonistas* en la evangelización de jóvenes en situaciones críticas, y en la organización de diversos eventos eclesíásticos, entre ellos las tardeadas de rock cristiano:

Y ya cuando vienen con una iniciativa, te vienen con una propuesta. Que vamos a hacer un encuentro, y ya tienen quien va a conseguir comida, ya tienen una casa, ya tienen la cuestión económica, etcétera. También tienen un grupo de rock cristiano, y si van a hacer una tocada, ellos vienen y ya consiguieron lugar, ya tienen su batería, ya saben quién va a predicar en medio de cada una de las canciones. O por ejemplo las misas para determinada gente con problemas de droga, “se le va a dar este enfoque a la misa, con estos cantos, alabanzas, etcétera”. Ya cuando ellos tienen una propuesta, ya vienen también con los medios para realizarla. Por eso digo que son los protagonistas.<sup>635</sup>

Los movimientos juveniles católicos como BUC, cristianizaron la ritualidad secular de las tardeadas de rock. Para la cultura rockera del oriente de Guadalajara, las tardeadas constituyeron los momentos y los espacios rituales por excelencia. Existieron desde inicios de los años sesenta, pero en los noventa las prácticas rockeras en torno a las tardeadas habían cambiado drásticamente, sobre todo por el consumo de alcohol y drogas —algo impensable para un adolescente rocanrolero de los sesenta—, pero también por el pandillerismo, y los nuevos estilos de baile al ritmo del rock pesado (*vid. supra*). Desde luego, las tardeadas eran espacios totalmente secularizados, en los que no había referencia alguna al catolicismo, sino más bien a los simbolismos propios de la cultura rockera. Pero, en ese contexto, BUC retomó la ritualidad de las tardeadas para organizar tocaditas de “rock cristiano”, dirigidas a los chavos banda, aunque con la finalidad de evangelizarlos. Mai Rico lo describió de la siguiente forma:

La música siempre ha sido un gancho muy fuerte. A todos, o a la mayoría de la gente que somos jóvenes tenemos el gusto por el rock. Es algo como agresivo, no sé, que te emociona, que te hace sentir como con ganas de pelear, de brincar. Desgraciadamente la mayoría de esa música va encaminada a eso, a la violencia, al desorden. [Nosotros usamos] la misma fuerza que lleva esa música, no más ahora encaminada a un bien. De hecho, la gente llega a las tardeadas y pues avienta ahí su tensión, se pone a bailar y todo, pero ya en vez de invitarle un cigarro de marihuana, una pastilla o un baño de *toncho*, es una invitación tal vez a una oración, a conocer a Jesús. Esa es la diferencia, pero lleva su misma fuerza. Es lo mismo, pero encaminado a algo diferente. De hecho, la gente que va a las tardeadas de BUC sabe que no entra la droga ahí; claro, hay gente que llega drogada, pero por eso no hay problema, no nos molestamos por eso, quien sea es bienvenido. Pero de antemano saben que es cero drogas, cero alcohol. Entonces, el chavo banda ahora viene a una tardeada de BUC y le gusta bailar el rock, gente que a veces quiere dejar el vicio, y dice órale, me gusta el rock y estoy escuchando a la vez un mensaje, una predicación. Y te digo, además de una tocada, va encaminada a una predicación.<sup>636</sup>

---

<sup>635</sup> Padre Víctor Olegario Corona, comunicación personal con Renée de la Torre, junio 2, 1995.

<sup>636</sup> Marco Antonio “Mai” Rico, comunicación personal con Renée de la Torre, junio 5, 1995.

Hacia 1995, las tardeadas de “rock cristiano” se organizaban aproximadamente cada quince días, y se convocaba a los chavos banda por medio de invitaciones. La organización no sólo estaba a cargo de BUC, sino de cualquier movimiento juvenil católico en parroquias de colonias como San Pablo, Polanco, Echeverría, Santa Cecilia y Oblatos. Eran tocadas de “rock cristiano” para la gente de dichas colonias, con asistencia de entre 100 y 500 personas, mayoritariamente jóvenes. Dichos eventos se realizaban en casinos o auditorios, e incluso en las calles. Las tocadas en casinos, congresos, encuentros, etcétera, eran momentos propicios para la predicación directa por parte de rockeros reconvertidos, predicadores y sacerdotes. Los eventos de “rock cristiano” fueron apoyados por diversos sacerdotes como Alfredo Romo y Víctor Olegario, por obispos auxiliares como Ramón Godínez Flores y Javier Navarro, y por los arzobispos José Salazar López, Juan Jesús Posadas Ocampo y Juan Sandoval Íñiguez. En entrevista, Mai Rico narró el apoyo por parte de los jerarcas: “Javier Navarro nos da luz verde casi para todo, un apoyo muy grande. Ha estado en alguna tocada y le gusta. Yo creo que, si a él le disgusta el rock, al ver que a la gente le gusta y que lo lleva Dios, lo acepta. De hecho, hemos ido con el cardenal y también nos poya, porque yo creo que es el único grupo desgraciadamente que se enfoca en sí al chavo banda, al drogadicto”.<sup>637</sup>

La labor de predicación por parte de los músicos era directa con los chavos banda que asistían a las tocadas, y se les hablaba específicamente del *cambio de vida* por medio de la potencialidad del Evangelio y de Cristo, y a partir del testimonio de los propios músicos. En los centros de rehabilitación, los propios chavos se acercaban con ellos, o bien, los asesores, coordinadores o familiares de jóvenes en situaciones críticas les pedían a los rockeros que se acercaran para predicarles y darles testimonio. Enrique Candelas recuerda anécdotas de ese tipo, en varios centros tanto de Guadalajara como de otras ciudades como Colima: “En los encuentros que a mí me tocó asistir como servidor, iban muchos vatos clavados en la cocaína, en equis droga. Llegaban, se identificaban contigo y te buscaban. Yo llegaba ahí a la hora de exponer, porque de repente nos decían, “a ver, qué onda, súbanle y prediquen su problema con alcohol, con drogas”. Y ya, “¡qué onda cabrón, aliviánate, y esto y lo otro!”.<sup>638</sup>

En uno de los pocos registros sonoros que existen de este tipo de eventos —quizás el único, grabado por Renée de la Torre durante su trabajo de campo en junio de 1995—, puede apreciarse a Judá tocando en la clausura de un Curso para Asesores de BUC, en la parroquia del

---

<sup>637</sup> Marco Antonio “Mai” Rico, comunicación personal con Renée de la Torre, junio 5, 1995.

<sup>638</sup> Enrique “Kike” Candelas Ramírez, comunicación personal con el autor, abril 23, 2022.

Jesús Divino Preso. En la grabación se escuchan las interpretaciones en vivo de los temas “Pensando en Tí”, “Gotas de Sangre” y “El León de Judá”, incluidos en su álbum *Gotas de sangre* de 1991. También se escucha a Francisco “Panchillo” Candelas interpelar al público de chavos banda: “La siguiente rola va dedicada para la banda. Y recuerden que el rocanrol sin Cristo no es rocanrol, ¿ok? Nos da mucho gusto estar tocando aquí, en nuestro barrio, les mando un saludo, a todas las comunidades unidas en un mismo espíritu, a través de Barrios Unidos en Cristo. ¿Están bien?, ¿cómo se sienten? ¿Están vivos?!” La respuesta de la banda fue un enérgico y devocional “¡Sí!”, entonado al unísono.<sup>639</sup>

## 6. 2. El repertorio sacro en clave rockera: usos profanos de la música sacra

La música popular *sacralizada* predominó en los movimientos juveniles católicos, y los coros ganaron mayor presencia en las celebraciones litúrgicas, desplazando a un segundo plano a la música sacra. Eran las consecuencias de las reformas posconciliares en materia de liturgia y pastoral juvenil. La constitución *Sacrosanctum Concilium* —promulgada el 4 de diciembre de 1963 y puesta en vigor el 16 de febrero de 1964—, había legitimado desde la Santa Sede el uso litúrgico de la música popular y, aunque no se especificaba cuáles estilos populares eran legítimos, sí dejaba en claro que la música sacra debía permanecer en la cima de la jerarquía musical católica. El canto gregoriano fue reafirmado como “el propio de la liturgia romana” y, por lo tanto, había “que darle el primer lugar en las acciones litúrgicas”. La música sacra, particularmente la polifonía, “de ninguna manera [debían] excluirse en la celebración de los oficios divinos”.<sup>640</sup> Y al mismo tiempo, exhortaba a fomentar “con empeño el canto religioso popular, de modo que en los ejercicios piadosos y sagrados y en las mismas acciones litúrgicas, de acuerdo con las normas y prescripciones de las rúbricas, resuenen las voces de los fieles”.<sup>641</sup> Pero las cosas no sucedieron así, sino todo lo contrario.

Las reformas promovidas por la *Sacrosanctum Concilium* significaron un cambio de actitud radical frente a lo popular, lo cual produjo transformaciones estéticas-performativas en el lenguaje y la forma litúrgica. Esto representó un punto de quiebre histórico, pues por primera vez la jerarquía católica permitió la entrada de la música popular al círculo de lo sagrado, así como una serie de instrumentos musicales más allá del órgano y las voces, y cantos en lengua

---

<sup>639</sup> Curso para Asesores de BUC, grabado por Renée de la Torre el mes de junio de 1995.

<sup>640</sup> *Sacrosanctum Concilium*, en *Concilio Vaticano II*, 236.

<sup>641</sup> *Sacrosanctum Concilium*, 200-201.

vernácula —ya no sólo en latín— acompañados por bases rítmicas. En ese proceso de reformas, la música sacra entró en crisis debido a su incapacidad para establecer vínculos accesibles con los fieles, pues uno de los objetivos de la Iglesia católica posconciliar consistió en hacerlos partícipes del canto y de la interpretación musical. Para los nuevos músicos —en su mayoría jóvenes—, la música sacra era inaccesible por su carácter complejo y virtuoso, el cual requería años de estudio en los conservatorios. Por tal razón, las obras del repertorio sacro fueron adaptadas en formato de canciones sencillas, con pocos acordes y con voces al unísono y, además, cantadas en español.

En ese contexto, en que el latín pasaba a ser una lengua muerta y la música sacra era desplazada a segundo plano, emergió en Guadalajara un personaje *sui generis* que se apropió de ambos elementos bajo la óptica de la vanguardia del rock progresivo. Ricardo Rodríguez —conocido en la escena rockera tapatía como “Zanate”—, fusionó obras del rico repertorio de música sacra con la vertiente progresiva del rock, pero no dentro de la institución católica sino fuera de ésta. La fusión de rock y música sacra ideada por Zanate, permite analizar la otra faceta del complejo proceso de secularización desencadenado a raíz de las reformas de la *Sacrosanctum Concilium*. He mostrado hasta aquí cómo el llamado “rock cristiano” y los coros constituyeron fenómenos de secularización al interior de la Iglesia católica, generando nuevos usos y funciones sagrados de la música popular. Pero, casi simultáneamente, Ricardo Rodríguez llevó a cabo un proceso artístico que dirigió la secularización en sentido opuesto, produciendo *nuevos usos y funciones profanos de la música sacra*, que poco o nada tuvieron que ver con la intención de vincular creyentes con lo divino-trascendental.

#### 6. 2. 1. *Katarsis: la vanguardia progresiva y lo sacro (no tan sacro)*

Ricardo Rodríguez Figueroa ingresó a la Escuela Superior Diocesana de Música Sagrada de Guadalajara —en adelante ESDMSG— en el año de 1991, a la edad de 18 años. Mientras iniciaba sus estudios para convertirse en Licenciado en Canto Gregoriano, las agrupaciones Vox Dei, León de Judá, Mai Rico, Bless, Pentecostés y Cruz de Fuego, tocaban “rock cristiano” en pro de la evangelización juvenil en distintas parroquias de la Diócesis de Guadalajara (*vid. supra*). Ricardo era un joven apasionado del rock, y había estudiado en colegios jesuitas, pero nunca sintió la convicción de participar en movimientos juveniles católicos, ni formar parte de alguna banda de “rock cristiano”. Su condición juvenil fue otra. Previo a su ingreso a la ESDMSG, realizó un viaje por Europa que duró diez meses, acompañado de otros compañeros musicales con los que

había formado la banda Sin Etiqueta. Trabajaba como lavaplatos, y en sus ratos libres se adentraba en el ambiente musical europeo. En Londres vio a Jethro Tull y a The Cure, y cada viernes solía asistir al Royal Albert Hall para presenciar los conciertos de la Orquesta Filarmónica de Londres. En París se deleitó escuchando a una joven Sinéad O'Connor, y vio de cerca a Rick Wakeman, con YES Union, pasmado y boquiabierto.

En la Ciudad de la Luz redescubrió Carmina Burana, la célebre cantata del compositor alemán Carl Orff. Eso lo llevó a otros grandes compositores como Händel, Bach, Vivaldi, etcétera. La inmersión en la cultura musical de Europa, tanto en lo popular como en lo culto, potenció sus grandes pasiones que eran el rock, la música coral y el piano. Todo eso lo llevó a convencerse de convertirse en compositor. En los trenes, cuando viajaban por el continente europeo, platicaba con su colega Fernando López “El Feto” —baterista de Sin Etiqueta— en torno a la idea de formar una banda. Estaban eufóricos, admirados de aquella cultura musical que descubrían día con día. A su regreso a Guadalajara, luego de diez meses de vagar por el Viejo Mundo, formaron Katarsis con Carlos “El Mesíé” Rodríguez Balp en la voz, Enrique “Tronics” Herrera en guitarra y Luis Horacio “Chemo” Padilla en el bajo. De todos ellos, el único que decidió estudiar música formalmente fue Ricardo.<sup>642</sup>

Lo de la ESDMSG se debió en gran parte por recomendación de Adela Bueno —ex alumna del prestigioso compositor Domingo Lobato Bañales—, quien había sido su maestra de piano desde la niñez. Para ella, la Escuela de Música de la Universidad de Guadalajara tenía muchas deficiencias, y la única opción para que Ricardo pudiera convertirse en compositor era la ESDMSG. Hacia fines de 1991, Ricardo era ya uno de los alumnos de la Licenciatura en Canto Gregoriano. En un inicio le costó trabajo adaptarse: “Era un ambiente como de seminario. Me topé con mucha gente muy noble, los estudiantes parecían como seminaristas. Yo llegaba en la mañana, luego me quedaba a comer ahí, le pagaba 15 pesos a la monjita, jugaba fútbol y me iba a mi casa. En la tarde, tareas, y en la noche a ensayar con Katarsis. Y Katarsis era un reventonazo” —recordó en entrevista.<sup>643</sup>

Ricardo comenzó a establecer un *continuum* entre la ESDMSG, los ensayos y las tocaditas de la recién formada Katarsis. Originalmente, Katarsis iba a ser una obra de teatro con música —una suerte de ópera rock—, de temática medieval que narraba una odisea de vikingos, con cuestiones mitológicas.<sup>644</sup> La obra nunca se llevó a cabo, pero de ahí fluyeron ideas que

---

<sup>642</sup> Ricardo Rodríguez “Zanate”, comunicación personal con el autor, febrero 5, 2021.

<sup>643</sup> Ricardo Rodríguez “Zanate”, comunicación personal con el autor, febrero 5, 2021.

<sup>644</sup> Carlos Rodríguez “El Mesíé”, comunicación personal con el autor, mayo 22, 2024.

proveyeron de conceptos para la composición de las canciones. Escuchaban mucho rock progresivo de Europa, como Le Orme, YES, Genesis, King Crimson, Jethro Tull, comentaban novelas de fantasía gótica como *El hombre lobo de París* (1933), de Guy Endore, y poemas simbolistas y transgresivos de Arthur Rimbaud. Había en ellos un gusto especial por *lo antiguo*, aunque revalorizado desde la óptica de la vanguardia progresiva. En palabras de Carlos “El Mesíé” Rodríguez:

Nos clavábamos mucho en lo que decían las letras, como en las historias que se contaban en las rolas de Genesis. Hicimos nuestro mundo, ahí entre cosas medievales, místicas medievales. De hecho, teníamos un grupo de medievales, y cada año hacíamos una fiesta medieval en el bosque. Eso lo hacíamos desde finales de los ochenta, y también le tocó a Katarsis. Tocábamos en esas fiestas, íbamos todos disfrazados, yo tenía mi casco de vikingo, teníamos cada quien nuestros trajes. Juntábamos unas mesas en el bosque, con copas de bronce para el vino, así, una tertulia medieval. Y bueno, pues aparte el “Zanate” siempre se clavó mucho en los órganos y en la música sacra. Entonces, todo eso tuvo gran parte que ver con el estilo de Katarsis.<sup>645</sup>

Desde principios de los ochenta, un “movimiento de música antigua” había cobrado cierto auge en el ambiente musical de Guadalajara. El chispazo lo dio Tiempos Pasados, una agrupación proveniente de Guanajuato, y después surgieron Ars Antiqua, Trova Medieval y Renacentista, Tempore y Ad Libitum, en los que figuraron músicos como Eduardo Arámbula, Jaramar Soto y Guillermo Dávalos. La música antigua, medieval y renacentista, circuló en el cuadrante radiofónico de la XEJB, y en espacios como el Teatro Alarife Martín Casillas, el Ex Convento del Carmen y el Museo Regional de Guadalajara. En 1982 se llevó a cabo el Primer Festival de Música Antigua en Guadalajara, en el Teatro Alarife. Entre ese interés por la música de tiempos y culturas remotas, las composiciones eclesiásticas ocuparon un lugar, pero no constituyeron el foco central.<sup>646</sup> En entrevista, Carlos “El Mesíé” Rodríguez recordó haber presenciado en vivo a Tiempos Pasados, Ars Antiqua y Jaramar Soto. Eso también los influyó, pero ellos se inclinaron más por la vertiente progresiva.<sup>647</sup> La música sacra comenzó a figurar en algunas de las canciones de Katarsis, por iniciativa de Ricardo Rodríguez, quien estudiaba en la ESDMSG.

El primer demo titulado *La cortina*, lo grabaron en 1992 en el estudio independiente de Super Discos, bajo la dirección de Georgina Suedán López. En esas primeras canciones, no había aún fusiones con obras del repertorio sacro, pero mostraban un estilo progresivo ya bastante trabajado. En “La Cortina”, Ricardo hacía un guiño con su sintetizador a un solo de Steve Howe

---

<sup>645</sup> Carlos Rodríguez “El Mesíé”, comunicación personal con el autor, mayo 22, 2024.

<sup>646</sup> Alfredo Sánchez Gutiérrez, *De memoria*, 43-46.

<sup>647</sup> Carlos Rodríguez “El Mesíé”, comunicación personal con el autor, mayo 22, 2024.

—guitarrista de YES—, de su canción “And You and I”.<sup>648</sup> En el tema “Inna”, sonaban pasajes que remontaban directamente a “Astronomy Domine”, del Pink Floyd de la era Syd Barrett.<sup>649</sup> El arte del casete eran dibujos a tinta obra de los propios integrantes, Luis Padilla y Carlos Rodríguez, en los que evocaban paisajes oníricos, surrealistas, con algunos motivos medievales como el peculiar castillo de la portada.

En ese mismo año de 1992, el programa *87.8 videoclips* de la XHDK-TV Canal 6 de Guadalajara, les produjo un video rudimentario —con los recursos al alcance— para el tema “Fata Morgana”. De acuerdo con “El Mesíé”: “Tocamos en el programa, y luego de eso nos ofrecieron grabar el video. Nos preguntaron dónde queríamos grabarlo, y elegimos [la explanada del Templo] Expiatorio, debido a la arquitectura neogótica del edificio, muy de acuerdo con la onda que traíamos”.<sup>650</sup> En el video, los músicos aparecen vestidos de traje, excepto “El Mesíé”, quien luce una toga negra que lo cubre hasta los tobillos. Ricardo “El Zanate” y “El Mesíé”, con sus rostros maquillados —al estilo de Peter Gabriel, en Genesis—, Fernando “El Feto” con una máscara africana, Luis Padilla con máscara de calavera, y Ricardo Raygoza con el rostro normal. Los músicos tocan, casi estáticos, mientras “El Mesíé” brincotea y se tira al suelo. Performance un tanto caótico, excéntrico, con el Expiatorio detrás de ellos, erguido e imperturbable.<sup>651</sup>

Entre 1992 y 1996, Katarsis se presentó en diversos espacios de la escena local, como La Peña Cuicacalli, La Divina, La Zona, Las Fiestas de Octubre, Ciro’s y El Roxy, alternando con El Personal, Gerardo Enciso, Santa Sabina, La Barranca, Cuca, etcétera.<sup>652</sup> Los días del 28 al 30 de junio de 1996, participaron en la Primera Expo Rock celebrada en Guadalajara, un certamen

---

<sup>648</sup> Cfr. “La Cortina”, Catarsis, en *La cortina*, Super Discos, Demo, casete, 1992; “And You and I”, YES, en *Close to the Edge*, Atlantic, vinilo, 1972; YES, *Close to the Edge*, Rhino, CD, 2003.

<sup>649</sup> Cfr. “Inna”, Catarsis, en *La cortina*, Super Discos, Demo, casete, 1992; “Astronomy Domine”, Pink Floyd, en *The Piper at the Gates of Dawn*, EMI Columbia, vinilo, 1967. En México, el surgimiento del rock progresivo se remonta al año de 1974, con la conformación de Decibel. En Guadalajara, agrupaciones como Los Spiders y Toncho Pilatos compusieron temas con elementos progresivos, los primeros influidos por Procol Harum y el jazz de Dave Brubeck, y los segundos por Jethro Tull. En los ochenta, en el Distrito Federal, el rock progresivo sinfónico cobró auge con bandas como Chac Mool, Iconoclasta, Caja de Pandora, Triángulo, Flüht, Delirium, Música y Contracultura, etcétera, mientras que a fines de la década emergió el proyecto Duda Mata como una propuesta *sui generis*. Los noventa fueron años de crisis para el rock progresivo. En el D. F., Iconoclasta era el único que se mantenía activo. En Guadalajara, Glessmur con el álbum titulado *Natural*, una combinación de jazz, rock, boogie, ragtime, música antigua, étnica, new age. La agrupación Luz de Media Noche tuvo cierta presencia, y dejaron grabaciones caseras que prometían música progresiva influida por Pink Floyd y RUSH. En ese contexto, Katarsis surgió como una de las pocas bandas de progresivo, con el demo *La cortina* (1992), y los álbumes *Katarsis* (1997) y *Ostión* (1999). Para una historia del rock progresivo mexicano véase David Cortés Arce, *El otro rock mexicano*, 35-160.

<sup>650</sup> Carlos Rodríguez “El Mesíé”, comunicación personal con el autor, mayo 22, 2024.

<sup>651</sup> El video puede consultarse en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=YsASixkHF0k>

<sup>652</sup> Cfr. diversos *flyers* en el Archivo Personal de Ricardo Rodríguez; “10 conciertos que dejaron huella en 1996”, en *Zónika*, marzo-abril, 1997, 6.

del cual resultaron ganadores. La Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco y el Comité Directivo de Expo Rock, les otorgaron un diploma en el que reconocían a “Katarsis” como acreedores del primer lugar, firmado por Juan Carlos Ramírez Aguilar, en ese entonces director de Música y Danza de la Secretaría de Cultura, y por Gustavo Rosas Salaiza, director general de Expo Rock.<sup>653</sup> En el concurso y la eliminatoria de la Expo Rock '96, tocaron las canciones “Fata Morgana”, “Bueno para Unos” y “Mujer Maniaca”, ninguno de éstos con arreglos de música sacra aún. Pero dicho acontecimiento los puso en la mira de muchas personas, entre ellas José Fors, quien se convertiría en productor del primer disco homónimo de Katarsis, grabado entre 1996 y 1997.

En ese primer álbum, aparecieron temas en los que Katarsis fusionó por primera vez el rock progresivo con piezas de música clásica y música sacra. En “Intro”, Ricardo interpreta la *Sonatina No. 1 para piano*, de Ludwig Van Beethoven. “Te Deum”, una canción que llevó también el nombre de “Tiempos Catárticos”, inicia con el *Te Deum* del compositor italiano Giovanni Palestrina, cantado en latín por el Coral Sacrisol (Zanate, Paisa, La Troca y Martín Pacheco): “Te dominum confitemur/ te dominum confitemur/ Te aeternum patrem/ omnis terra veneratur/ Tibi omnes angeli/ tibi caeli et universe potestates/ Tibi cherubira et seraphim/ incesabili voce proctamant”.<sup>654</sup> *Te Deum* es una oración, en la que se expresa la alabanza y la devoción de los fieles hacia la Santísima Trinidad. El tema “Te Deum”, de Katarsis, incluyó solamente el breve fragmento citado: “A ti, Señor, te reconocemos/ A ti, eterno Padre/ te venera toda la creación/ Los ángeles todos/ los cielos y todas las potestades te honran/ Los querubines y serafines/ te cantan sin cesar”.<sup>655</sup>

La apropiación de la música sacra por parte de Katarsis, no se debió a una convicción religiosa-devocional, sino al gusto compartido por *lo antiguo* —medieval y renacentista— y, sobre todo, a los estudios que Ricardo venía realizando desde 1991 en la ESDMSG. Había estudiado Historia de la Música con el profesor Sergio Hernández, cuyo curso iniciaba con el surgimiento del canto gregoriano y el posterior desarrollo de la polifonía. Los cursos de Latín, eran impartidos por curas. En la clase de Coro, a cargo del profesor Carlos Gálvez, estudió el *Te Deum* de Giovanni Palestrina, y otras obras de grandes compositores como Pergolesi, Refice, Monteverdi,

---

<sup>653</sup> El diploma pertenece al Archivo Personal de Ricardo Rodríguez. En el canal de YouTube creado por él para memorabilia de Katarsis, puede consultarse un vídeo del momento en que les otorgan el primer lugar en Expo Rock '96. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=ED5e5JV\\_cpo](https://www.youtube.com/watch?v=ED5e5JV_cpo)

<sup>654</sup> Cfr. “Intro” y “Te Deum”, en *Katarsis*, Katarsis, Opción Sónica, 1996-1997, CD.

<sup>655</sup> Véase una traducción al español de la oración *Te Deum*, en *Vatican News*. Disponible en: <https://www.vaticannews.va/es/oraciones/te-deum.html>

Vivaldi, etc. Los conocimientos adquiridos en la ESDMSG fueron puestos a disposición de las composiciones para Katarsis, bajo el eclecticismo estético de la vanguardia progresiva. En el segundo y último álbum, titulado *Ostión* (1999), grabaron dos temas con motivos de música sacra: “5° Romance” y “Kyrie”.

El “Kyrie” fue una composición autoría de Ricardo Rodríguez, con el Coral Sacrisol cantando polifónicamente la oración que suplica la piedad de Cristo: “Kyrie Eleison/ Christie Eleison/ Kyrie Eleison/ Christie Eleison”.<sup>656</sup> Por su parte, el “5° Romance” fue una adaptación progresiva —guitarras al estilo King Crimson— del pasaje más emblemático de “Ya que era llegado el tiempo”, una de las composiciones que Domingo Lobato Bañales realizó para la musicalización de cinco de los célebres *Romances de San Juan de la Cruz*. Para ser precisos, “Ya que era llegado el tiempo” no corresponde al 5° de los romances escritos por San Juan de la Cruz, sino al 9°, titulado “Del Nacimiento”. Katarsis no hace referencia al romancero de San Juan de la Cruz, pero sí a la parte instrumental de la obra de Domingo Lobato, quien fuera el maestro de composición de Ricardo en la ESDMSG.<sup>657</sup>

En Katarsis, la apropiación de fragmentos de obras de música sacra fue una cuestión estética, más allá de los dogmas católicos. La música sacra no adquirió protagonismo en el concepto estético-musical de Katarsis —lo cual sí ocurrió con Zanate y Asociados, como se verá más adelante—, pues aparecen más bien como elementos ornamentales que se hilvanan con las elaboradas composiciones al estilo del art-rock o rock progresivo. De hecho, las letras contrastan con los motivos sacros por su tono de velado anticlericalismo. En sesión de entrevista, Carlos “El Mesíe” Rodríguez puntualizó el hecho de que su estilo de composición era similar a “una exposición de arte abstracto”, en la que los significados los construyen los espectadores. Las letras de Katarsis eran simbólicas, basadas en sueños y, a su vez, influidas por artistas disímiles —o quizás no tanto— como Genesis, Cocteau Twins, Morrissey, YES y Arthur Rimbaud, del cual realizó una adaptación libre del poema “Corazón Robado” para el primer disco.<sup>658</sup> En la reflexión del propio “Mesíe”, la postura secular frente a lo sacro y a la Iglesia católica es bastante clara:

Nosotros nunca metimos catolicismo en nuestras canciones, más bien había alguna postura anticlerical, anti Iglesia. La Iglesia es una institución humana, no es ni siquiera Dios. Algunas

---

<sup>656</sup> “Kyrie”, en Katarsis, *Ostión*, Smogless Records, 1999, CD.

<sup>657</sup> Cfr. “5° Romance”, en Katarsis, *Ostión*, Smogless Records, 1999, CD; Domingo Lobato Bañales, *San Juan de la Cruz. 5 Romances, tres canciones*, CECA/Secretaría de Cultura/Gobierno de Jalisco, 2006, CD; San Juan de la Cruz, *Romances*. Disponible en: <https://www.portalcarmelitano.org/download/Romances-San-Juan-de-la-Cruz.pdf>

<sup>658</sup> “Corazón Robado”, en *Katarsis*, Katarsis, Opción Sónica, 1996-1997, CD.

letras muestran cierta rebeldía hacia eso, sobre cómo hay un gobierno maligno detrás de los gobiernos, o detrás de la Iglesia, cómo hay una organización ahí mal intencionada que trata de controlar a la gente. Y sí, eso también es parte de las letras [...] Yo creo que también esa es una de las razones por las que hice mis letras, esa rebeldía o ese rechazo a la Iglesia. Más bien querer tomar lo artístico y místico de eso, pero no lo clerical. La connotación sacra era por “El Zanate”. Yo cuando me imaginaba una canción, nunca tuve a la música sacra dentro de la cabeza. El que le ponía esos tintes era “El Zanate”, porque estudió en la ESDMSG, pero yo nunca me clavé con la música sacra. Después de que se deshizo Katarsis, “El Zanate” sacó su propio proyecto, Zanate y Asociados, y allí mi participación era más bien cantar, ya no componía, aunque hice alguna composición, tomamos alguna canción que no se grabó en Katarsis y se adaptó. Pero al crear yo no pensaba en música sacra.<sup>659</sup>

El anticlericalismo en las letras de Katarsis, no era presentado de manera articulada y directa. En contraste con el discurso hard-core punk, enarbolado por bandas como Sedición, Atheos, Estrés, Sin Razón Zoocial y Diluidos en el Sistema a fines de los ochenta y principios de los noventa (ver capítulo 5), la postura anticlerical de Katarsis era expresada en la voz del “Mesíé” en frases concretas y breves. Por ejemplo: “Veo gente trabajando/ Gente hablando mil dialectos/ mil religiones y creencias/ Una tierra donde nadie trasciende”.<sup>660</sup> Las letras eran complejas, abstractas y cargadas de simbolismo; poemas en los que la cuestión anticlerical apenas se insinuaba, entremezclado con múltiples tópicos surrealistas, como en el tema “La Kocina”:

Despiértame  
cuando acabe el siglo,  
para escapar  
a otro lugar.

No quiero saber  
los planes de tu secta,  
quiero volar  
al ras de tu mar.

El tiempo subasta,  
la gente nefasta,  
amor digital,  
fatal.

Transplántate  
cerrando una grieta,  
abrigate del planeta.

Arráncate  
la piel artificial,  
para jugar  
como animal [...]

---

<sup>659</sup> Carlos Rodríguez “El Mesíé”, comunicación personal con el autor, mayo 22, 2024.

<sup>660</sup> “Gente Trabajando”, en *Katarsis*, Katarsis, Opción Sónica, 1996-1997, CD.

Hecho a la imagen,  
es difícil de ser Dios,  
la mente erecta,  
es difícil de ser Dios.

En la propia reflexión del “Mesié”, “La Cocina” era un tema sobre aquella “gente que espera de uno muchas cosas y no se da cuenta que uno es humano, aunque digan que estamos hechos a su imagen y semejanza [...] pero realmente somos seres que fallan y que nada más queremos vivir y alucinar, no estar atados a ninguna norma ni nada”.<sup>661</sup> No es difícil entender la lógica de tal razonamiento, si se tiene en cuenta que “El Mesié” concebía a la Iglesia como *una institución humana* y no como a Dios mismo (*vid. supra*). En el tema “Ciencia Ficción”, las estrofas finales juegan con el tópico de la ficcionalización de la realidad por parte de los noticieros y la religión católica: “Sacro, sacro, sacro/ Noticiero [...] El miedo yo percibo/ la transmisión en vivo/ Hipervisión/ Crucifixión/ Ciencia Ficción/ Superstición”.<sup>662</sup>

El anticlericalismo, recuerda “El Mesié”, provenía desde su niñez; solía esconderse para no ir a misa, y se hacía la pinta del catecismo para jugar canicas con sus amigos.<sup>663</sup> Pero también es cierto que el ambiente en el que se desarrolló Katarsis, era un nicho del circuito rockero en el que circulaban ideas anticlericales-atéistas. Dentro de ese ámbito, José Fors era el personaje desmadroso, inmoral, anticlerical y ateo por excelencia, cuyas convicciones las venía expresando abiertamente desde Duda Mata, Cuca y Forseps (ver capítulo 5), quien produjo el primer disco de Katarsis, en el año de 1996.

Entre años 1995-1999, “Zanate” y otros integrantes de Katarsis como “Mesié” y Enrique Herrera, colaboraron con Cuca y Forseps. Desde el álbum *Bebé mod. 01* (1995) de Forseps —el proyecto solista de José Fors, en el que cantaba abiertamente su ateísmo—, “El Zanate” figuró como tecladista y arreglista de la banda. Su colaboración fue decisiva en los álbumes *Forseps .02* (2000), *333. El despertar del animal* (2002), *Forseps IV* (2004), *Forseps V* (2008), *Dr. Frankenstein. La ópera rock* (2009), y estuvo implicado en el proceso de remasterización y reedición de *Duda Mata* en formato CD (1999). Katarsis se impregnó un tanto de ese ímpetu, aunque los estilos musicales eran bastante distintos. El álbum que lanzaron en 1999, titulado *Ostión*, y con el cual terminó su carrera, fue más atrevido tanto en la portada como en algunas letras. La obra de la tapa fue

---

<sup>661</sup> Carlos Rodríguez “El Mesié”, comunicación personal con el autor, mayo 22, 2024.

<sup>662</sup> “Ciencia Ficción”, en Katarsis, *Ostión*, Smogless Records, 1999, CD.

<sup>663</sup> Carlos Rodríguez “El Mesié”, comunicación personal con el autor, mayo 22, 2024.

autoría del “Mesíé”, con la idea del “Zanate”. Se trata de un dibujo elaborado en programa de *Paint*, que representa a dos mujeres desnudas, en posiciones lascivas.

En ese mundo de ficción, surrealista, medievalista y erotizado creado por Katarsis, la apropiación de fragmentos de obras de música sacra se antoja transgresivo. Pero no tanto como una actitud anticlerical, en el sentido hard-core punk, sino como una acción de desacralización, de vaciamiento de su contenido *sacro* en el entendido institucional y dogmático. La reflexión del “Mesíé”, después de preguntarle qué sentía al interpretar cantos sacros en Katarsis, permite entender esa connotación secularizada que, paradójicamente, aún conservaba un halo de misticismo: “Se sentía padre, en el sentido de que al cantar me sentía como si fuera parte de un órgano, y el misticismo, eso es lo que me llamaba la atención. No era obsesionado con eso, pero sí me agradaba cantar, hacer ese tipo de voces sacras. Más allá de eso no, sólo por el agrado de cantar. Sí sentía una conexión espiritual, más que con Dios, sí sentía algo de eso. Pero más allá de eso no, no en una forma clavada”.<sup>664</sup>

Katarsis se desintegró tras el lanzamiento de *Ostión* en 1999. La agrupación duró casi una década, y fue un proyecto ecléctico que permitió a sus integrantes desarrollar y expresar libremente sus facultades de composición. Katarsis fue una banda de rock progresivo, en la que las letras surrealistas se fundieron con ornamentaciones de música clásica y música sacra. Desde inicios de los noventa, Ricardo Rodríguez trabajaba en composiciones que perfilaban un nuevo proyecto musical, en el que la fusión del rock progresivo con la música sacra sería el *leitmotiv*. En los últimos años de Katarsis, había ya un interés por darle más protagonismo a lo sacro, como puede apreciarse en la publicidad de un concierto que ofrecieron en Ciro’s: “En concierto, Catarsis y Sacrisol, Voces de la Música Sacra”.<sup>665</sup> Pero ese concepto de fusión del art-rock con lo sacro, sería llevado a su máxima expresión por Ricardo en el proyecto que formó después de Katarsis, bautizado con el peculiar nombre de Zanate y Asociados. Ricardo asumiría la dirección, contaría con la valiosa colaboración de músicos ex Katarsis, Forseps, Cuca, etcétera, y debutaría con un álbum cuyo concepto consistiría en la reinterpretación de la Misa Réquiem desde la estética progresiva.

### 6. 2. 2. *Un Requiem rockero-progresivo*

---

<sup>664</sup> Carlos Rodríguez “El Mesíé”, comunicación personal con el autor, mayo 22, 2024.

<sup>665</sup> El documento pertenece al Archivo Personal de Ricardo Rodríguez Figueroa.

La agrupación Zanate y Asociados se presentó por primera vez un 21 de septiembre de 1999, en un concierto celebrado en el Hard Rock Live con motivo de la presentación de los discos *Ostión*, de Katarsis, y *El modo*, de Samsara. Dos meses después, el lunes 29 de noviembre, hicieron una presentación en la FIL 99 junto a Illapu, agrupación chilena de música andina. Pero el debut formal de Zanate y Asociados tuvo lugar dos años después, el 8 de septiembre del 2001 con la presentación del álbum *Requiem*, lanzado ese mismo año por el sello Opción Sónica.<sup>666</sup> *Requiem* dio inicio a lo que el propio Ricardo Rodríguez denominaría su *Trilogía Sacra* —compuesta por *Requiem*, *Magnificat* y *Sabat Mater*, como se verá más adelante—, y representó un punto de inflexión en su carrera como compositor, pues la composición de dicha obra lo llevó a explotar su vena mística-espiritual, no en el sentido confesional, sino en el plano personal, musical y artístico.

Dentro de la tradición católica, la Misa Réquiem constituye el rito de pasaje de la vida hacia la muerte, celebrada con cantos gregorianos basados en antiguos textos litúrgicos. El nombre proviene de las primeras palabras cantadas en el *Introitus*: “Requiem aeternam, dona eis, Domine” (“Dales, Señor, descanso eterno”).<sup>667</sup> El *Requiem* de Zanate y Asociados es una composición propia de Ricardo Rodríguez, y está dedicada a su padre, el señor José Ricardo Rodríguez Hernández. En palabras del propio Ricardo: “Compuse *Requiem* porque mi padre falleció en el 2000. *Requiem* lo dediqué a él, aunque muy inconcluso, porque lo hice con nueve rolas y los réquiem son extensos. A lo largo de mi carrera he ido añadiendo piezas para terminarlo. Después añadí “In Paradisum”, “Rex Tremendae” y “Lacrimosa” en otros discos”.<sup>668</sup>

En años anteriores, Ricardo había trabajado en la composición de algunas piezas del *Requiem*, como parte de una tarea que Domingo Lobato Bañales les encargó para el curso de composición en la ESDMSG. El maestro Lobato era una persona bastante prestigiosa dentro del campo musical tapatío, un músico con gran trayectoria como compositor y profesor. Manuel Cerda, uno de sus alumnos más destacados —también profesor de Ricardo—, solía referirse a él como “el pilar de la composición en Jalisco”.<sup>669</sup> En sesión de entrevista, el propio Ricardo

---

<sup>666</sup> Ricardo Rodríguez “Zanate”, comunicación personal con el autor, febrero 5, 2021.

<sup>667</sup> Véase Robert Chase, *Dies Irae. A Guide to Requiem Music* (Scarecrow Press, 2003), 1.

<sup>668</sup> Entrevista a Ricardo Rodríguez “Zanate”, realizada por David Moreno Gaona el 5 de febrero de 2021.

<sup>669</sup> Alfredo Sánchez Gutiérrez, “Arturo Xavier González, Domingo Lobato y Manuel Cerda. Entre lo sagrado y lo profano”, en *La música de acá*, 43. Domingo Lobato Bañales nació el 4 de agosto de 1920 en Morelia, en el estado de Michoacán. Desde pequeño, a la edad de 10 años, formó parte del Coro de Infantes de la Catedral de Morelia, donde tuvo como maestros a Miguel Bernal Jiménez y a Ignacio Mier Arriaga. Llegó a Guadalajara en el año de 1946, tras haber concluido su magisterio en composición y en canto gregoriano en la Escuela de Música Sagrada del Colegio de las Rosas. En ese mismo año, el Pbro. Manuel de Jesús Aréchiga, en acuerdo con el cardenal José Garibi Rivera, invitó a Lobato a impartir cátedra en la ESDMSG. Paralelamente a su labor

Rodríguez lo recordó con admiración, como uno de sus principales mentores que, de manera un tanto involuntaria, lo incentivó a fusionar la música sacra con el rock progresivo: “Recibíamos su cátedra de composición [en la ESDMSG], y la transmitía de una manera muy generosa, un hombre muy querido de veras. Un día nos pidió una tarea, nos dijo ‘hagan un Réquiem en rock’. Nunca se me va a olvidar. Ese *Requiem* que compuse, que sigue sonando hoy en día, tiene dos piezas que hice de tarea en esa época: ‘Sanctus’ y ‘Benedictus’”.<sup>670</sup>

El hecho de que el maestro Domingo Lobato haya incentivado a Ricardo y los demás alumnos de su clase de composición a componer un Réquiem en lenguaje rockero, puede ser un tanto sorprendente si se tiene en cuenta que eso ocurrió dentro de la ESDMSG, la institución eclesial fundada en 1934 con el propósito de “capacitar a individuos mediante una educación musical esmerada, para el desempeño del canto en la acción litúrgica [, así como para] la conservación y el cultivo de la música sagrada, de tal forma que propiciara la participación de los fieles en las celebraciones litúrgicas de la Iglesia Católica”.<sup>671</sup> Pero si se interpreta con relación a un contexto más amplio, *extramuros* de la ESDMSG, tal evento permite entender el origen y el desencadenamiento de procesos de secularización en el plano de la composición de obras musicales con motivo sacro. *Requiem* se nos presenta así como un signo revelador de las transformaciones que afectaron las fronteras que tradicionalmente dividían lo sagrado y lo profano en el campo católico, propiciadas por las reformas postconciliares en materia de liturgia —desplazando al latín y al canto gregoriano a segundo plano—, pero también por las vanguardias musicales del siglo XX.

La secularización multidireccional que afectó a la Iglesia católica a partir del Concilio Vaticano II (1962-1965), específicamente la constitución *Sacrosanctum Concilium*, afectó de diversas maneras los usos, las funciones y las formas de composición musicales, tanto en la Europa Latina como América Latina. En *Breve historia de la música sacra*, Luigi Garbini señala que el proceso de secularización en Europa generó una suerte de “libertad del arte”, y con ello una tendencia de la música a apartarse de lo sagrado, en el sentido de “un acceso a los textos sagrados

---

en la Sacra, desempeñó cargos de profesor en la Escuela del Sindicato de Músicos, la Escuela de Bellas Artes del Estado (por invitación de José Guadalupe Zuno), y la Escuela de Música de la Universidad de Guadalajara, donde desempeñó el cargo de director por 18 años. Véase Domingo Lobato Bañales, *San Juan de la Cruz. 5 Romances, tres canciones*, CECA/Secretaría de Cultura/Gobierno de Jalisco, 2006, CD; María Enriqueta Morales de la Mora, *La Escuela de Música de la Universidad de Guadalajara, 1952-2004: preludio y desarrollo de una institución jalisciense de la música académica* (Universidad de Guadalajara, 2010), 39-40 y 61-65.

<sup>670</sup> Ricardo Rodríguez “Zanate”, comunicación personal con el autor, febrero 5, 2021.

<sup>671</sup> José G. Vargas Hernández y Diego Federico Rodríguez Garduño, “Formación de recursos y desarrollo de capacidades de los músicos. El caso de la Escuela Superior de Música Sagrada de la Arquidiócesis de Guadalajara”, *Revista Nacional de Administración*, no. 4 (2013): 104.

más libre e independiente de la confesión religiosa, así como un distanciamiento de la función litúrgica”.<sup>672</sup> La inclinación de los compositores hacia formas de religiosidad no institucional, propició aproximaciones secularizadas “a los temas sacros como espacio contemplativo del sonido”, aunque los textos litúrgicos y los autores rodeados de cierto halo espiritual ganaron “cierta predilección en el mundo de la música, debido no tanto a la identidad confesional como al valor cultural y social que se les concedía en un determinado momento histórico”.<sup>673</sup>

El sentido otorgado a las obras por parte de los compositores, a menudo tendió hacia la denuncia político-social entremezclada con los motivos sacros, como la *Elegy for J. F. K.* (1964) de Stravinski, alusiva al asesinato de John Fitzgerald Kennedy. Sin embargo, en ese complejo proceso de secularización aquellas “grandes formas de la música sacra no dejaron de despertar interés”, fuera para “expresar un sentir espiritual absolutamente ocasional”, o bien, con el fin de “representar de un modo sintético las profundas heridas históricas del siglo XX”.<sup>674</sup> Ese siglo XX corto, pero abrumadoramente convulsivo, como lo definió el célebre historiador británico Eric Hobsbawm, constituyó un periodo prolífico para la Misa Réquiem, reinterpretada bajo la óptica de diversos géneros y vanguardias musicales (los *ismos*), como el impresionismo, expresionismo, neoclasicismo, serialismo, minimalismo, modernismo y, por supuesto, el jazz y la música experimental. Esos “ajustes contemporáneos” al Réquiem, han sido clasificados por Robert Chase en tres grupos: 1) Réquiem litúrgico; 2) Réquiem secular; 3) Réquiem de guerra.<sup>675</sup>

El *Requiem* de Zanate y Asociados formó parte del grupo de los Réquiem seculares, cuya característica central consiste en el *ajuste* que los compositores realizan por medio de elementos musicales y textuales seculares —no litúrgicos—, aunque en ocasiones fusionados con el latín y los textos litúrgicos tradicionales del canto gregoriano. El *Requiem* compuesto por Ricardo Rodríguez es eminentemente secular, pues lo conforman canciones al estilo del rock progresivo, dirigidas al público rockero y no a una celebración litúrgica. No obstante, la parte lírica-vocal está fielmente apegada a los textos litúrgicos en latín, y a los cánones de composición del canto gregoriano polifónico y la música sacra de concierto. *Requiem* es un álbum conceptual en torno a la reinterpretación rockera de la Misa Réquiem, aunque incluye un par de temas que salen de tal concepto: “Ofertorio” y “Ave María”. El tema “Ofertorio” es el primer *track* del álbum, una adaptación del célebre *Ofertorio* del compositor Miguel Bernal Jiménez. El tema “Ave María” es

---

<sup>672</sup> Luigi Garbini, *Breve historia*, 381.

<sup>673</sup> Luigi Garbini, *Breve historia*, 381-382.

<sup>674</sup> Luigi Garbini, *Breve historia*, 382-384.

<sup>675</sup> Robert Chase, *Dies Irae*, 310-311. Y sobre la noción de “siglo XX corto”, véase Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX*.

el último, y constituye una reinterpretación al estilo del atonalismo al *Ave María* de Franz Schubert, realizada en conjunto por Armando Chong, Santiago Cumplido y Ricardo Rodríguez. Entre el “Ofertorio” y el “Ave María”, los *tracks* del 2 al 11 componen la Misa Réquiem reinterpretada desde la vanguardia progresiva.<sup>676</sup>

El Réquiem es un tipo de canto gregoriano polifónico, basado en los textos litúrgicos para la misa católica de difuntos. La forma actual data del siglo XIV, y a lo largo del tiempo fueron añadiéndose secuencias, siendo *Dies Irae* la última en incluirse hacia el siglo XVI con el Concilio de Trento (1543-1563). El Concilio Vaticano II (1962-1965) eliminó de manera extraoficial la Misa Réquiem, aunque siguió cantándose en distintos lugares. Las secuencias que componen un Réquiem varían según el tipo de liturgia, o bien, de acuerdo con el criterio de selección de cada compositor. El *Requiem* compuesto por Ricardo Rodríguez para Zanate y Asociados, se conforma de “Requiem”, equivalente al *Introitus* que tradicionalmente abre la misa de difuntos con la frase “Requiem aeternam”, basada en el Cuarto Libro Apócrifo de Esdras (2: 34-35), considerado canónico hacia fines del siglo V.<sup>677</sup> El “Te Decet Hymnus” recoge frases del Salmo 64. El “Kirie”, uno de los textos más antiguos de la Misa Réquiem —data del siglo IX—, es una reversión que Ricardo había compuesto para el álbum *Ostión* (1999), de Katarsis. En la nueva versión, “El Mesíe” canta con su tesitura barítono las frases del texto litúrgico “Kyrie Eleison/ Christe Eleison” (“Señor, ten piedad/ Cristo, ten piedad”), añadiendo al final parte de la letra de la canción “Hold Tight”, también incluida en *Ostión*: “Young christian satellites/ are not aware of my device/ I Will learn to forget/ what’s forgotten to you/ or forgotten for me” —acompañado por una voz soprano de Elisa Valenzuela, que canta el motivo central del “5º Romance”.<sup>678</sup> El tema “In Memoria Aeterna” corresponde al Graduale, con frases de los salmos (23: 4) y (112: 6-7). Los *tracks* “Sanctus” y “Benedictus”, están basados en textos de Isaías (6: 3) y Mateo (21:9), respectivamente. Por su parte, “Agnus Dei” se basa en textos asociados con el culto cristiano de los primeros tiempos, cuyo símbolo central es la figura del Cordero de Dios. Finalmente, “Liberame Domine Vox” y “Liberame Domine”, cantados por José Fors, corresponden al Responsorio de la Misa Réquiem, el cual representa el momento solemne en

---

<sup>676</sup> Zanate y Asociados, *Requiem*, Opción Sónica, 2001, CD.

<sup>677</sup> Robert Chase, *Dies Irae*, 1-2.

<sup>678</sup> Cfr. Zanate y Asociados, “Kirie”, en *Requiem*, Opción Sónica, 2001, CD; Katarsis, “Kyrie”, “Hold Tight” y “5º Romance”, en *Ostión*, Smogless Records, 1999, CD. Sobre la relación de “5º Romance” con la adaptación musical de cinco de los *Romances* de San Juan de la Cruz, *vid. supra*.

que el sacerdote intercede por el alma del difunto, con las frases cantadas “Liberame Domine/ de morte aeternam”.<sup>679</sup>

El carácter secular en *Requiem* puede apreciarse en los arreglos de rock progresivo, en la expresión virtuosa por medio de instrumentos como batería, bajo y guitarras eléctricos, órgano, moog y sintetizador. Pero también en las connotaciones del lenguaje musical, donde predominan composiciones con tono de celebración, en contraste con los motivos lúgubres y solemnes de la música sacra litúrgica y la música sacra de concierto. Desde “Requiem”, el sentido es vivaz, electrificante y virtuoso, al igual que “Sanctus” y “Benedictus”. Los temas que transmiten una connotación más mística, en las que sobresalen los cantos polifónicos del Coro Sacrisol —la *Schola Cantorum* de Zanate y Asociados—, son “Te Decet Hymnus”, “Kirie”, “In Memoria Aeterna”, “Agnus Dei”, “Liberame Domine” y “Liberame Domine Vox”, éstos dos últimos constituyen versiones a partir de las composiciones de Gabriel Fauré.

El arte del disco resalta los motivos sacros, cuyas imágenes evocan algunos elementos relacionados con la arquitectura, la ornamentación, el mobiliario sagrado y la pintura propios del catolicismo. La portada es una fotografía lúgubre de un peculiar *Reclinatorio Zanatino* —precisamente, un reclinatorio para orar—, obra conjunta de Martha Figueroa, Alejandro Colunga y Rodrigo Rodríguez. Las imágenes del *booklet* son fotografías tomadas por Ricardo Rodríguez al interior de la Catedral de Sevilla, España, característica por su estilo gótico. La contraportada del *booklet*, muestra una pintura de José Fors titulada *Enfisema cardenal*, en la que reinterpreta el *Retrato de cardenal* (ca. 1510) de Raffaello Sanzio, desde su estilo que va del realismo fotográfico al expresionismo y la fisiognómica.<sup>680</sup> Las imágenes de *Reclinatorio Zanatino* y de *Enfisema cardenal*, fueron utilizadas para ilustrar los afiches publicitarios de los primeros conciertos de Zanate y Asociados. La presentación oficial de *Requiem* tuvo lugar un sábado 8 de septiembre de 2001, a las 21:00 horas, en el Cine Foro de la Universidad de Guadalajara. Los “invitados especiales” fueron José Fors, Nacho “El Implacable” González, Santiago Cumplido, El Mesíe y Coro Sacrisol, es decir, los músicos que habían colaborado en la grabación del álbum. La organización estuvo a cargo de la UdeG, a través de su Coordinación General de Extensión y Coordinación de Promoción y Difusión Cultural.

---

<sup>679</sup> Cfr. Robert Chase, *Dies Irae*, 1-9; Zanate y Asociados, *Requiem*, Opción Sónica, 2001, CD.

<sup>680</sup> Véase Zanate y Asociados, *Requiem*, Opción Sónica, 2001, CD. Para la obra pictórica de José Fors, ver *José Fors. 25 años*. Y sobre Raffaello Sanzio consultar a Marcial Olivar, *Cien obras maestras de la pintura* (Salvat, 1982), 79-80.

Después de la presentación de *Requiem* hacia fines del año 2001, Zanate y Asociados comenzaron a trabajar en *Magnificat*, su segundo álbum grabado entre los años 2002 y 2003. En una entrevista para el diario *Milenio*, Ricardo Rodríguez explicó que *Magnificat* estaba basado en “el texto en latín [que] habla del embarazo de la Virgen María”, y musicalmente cada uno de los once *tracks* conformaban “un coctel vocal con guiños electrónicos, funk, aderezados de guitarras distorsionadas en diversos ritmos y atmósferas pop”.<sup>681</sup> Después del lanzamiento de *Magnificat*, Zanate y Asociados comenzaron a presentarse con regularidad en recintos de la cultura oficial y en bares propios de la cultura rockera tapatía, con el apoyo de la UdeG, el ITESO, la Secretaría de Cultura Jalisco, y promotores del rock local como la organización Tokin Records liderada por Juan José Laveaga.

La presentación oficial de *Magnificat* se llevó a cabo el 14 de mayo de 2004, dentro del Auditorio Pedro Arrupe del ITESO, y contó con el apoyo y la organización de Secretaría de Cultura Jalisco y Extensión Cultural ITESO. Para ese entonces, la agrupación ofrecía ya *setlist* compuestos por temas de *Requiem* y *Magnificat*, y comenzaron a llamar la atención de organismo culturales y promotores de rock a nivel local. En octubre de ese año, hicieron una presentación en la explanada El Calvario de Lagos de Moreno, dentro del marco del festival Otoño en Lagos. También fueron incluidos en el *Kompilado. 2os*, de Tokin Records, con los temas “Et Misericordia” y “Deposuit Potentes”. En la semblanza, Laveaga se refería a Zanate y Asociados como “un excelente proyecto [que] logra una combinación de la música sacra con el rock progresivo, agregando tintes de sonidos electrónicos”.<sup>682</sup>

El momento cúspide para Zanate y Asociados ocurrió en el año 2005, tras la grabación *in situ* del álbum *Requiem en vivo*, en el marco del 8° Festival Cultural de Mayo. Aquel lunes 9 de mayo, presentaron temas de *Requiem*, *Magnificat* y dos temas de Katarsis, “Te Deum” y “Bueno para Unos”, y un *cover* de “Todo es Materia” del TRI. El disco fue lanzado bajo el sello Promenade Records, con los videos interactivos de la banda tocando en vivo los temas “Requiem” y “Magnificat”, en una Plaza de la Liberación a lleno total, y un *bonus track* titulado “I Tell You Why” dedicado “a los TV-evangelistas y a todo aquel que lucrea con la fe de las personas”.<sup>683</sup> El afiche del evento mostró la imagen del *Reclinatorio Zanatino* de la portada de

---

<sup>681</sup> Cfr. Enrique Vázquez, “El sentido místico de la música sacra es necesario hoy en día”, *Milenio*, marzo 18, 2014, s/p; Zanate y Asociados, *Magnificat*, Promenade Records, 2003, CD.

<sup>682</sup> Véase *Kompilado. 2os*, Tokin Records, 2004, CD. Y para los afiches de las presentaciones de *Magnificat*, el Archivo Personal de Ricardo Rodríguez Figueroa.

<sup>683</sup> Zanate y Asociados, *Requiem en vivo*, Promenade Records, 2005, CD.

*Requiem*, y categorizó el estilo de la agrupación como “música sacra contemporánea”.<sup>684</sup> El álbum contenía una etiqueta al interior que la autodenominaba como una “fusión de rock progresivo y música sacra”.<sup>685</sup> La grabación de *Requiem en vivo* frente a una audiencia masiva, puso de manifiesto el hecho de que el estilo *sui generis* de Zanate y Asociados había cautivado un público con predilección por el rock progresivo y la música culta, mixturados con la belleza del rico repertorio sacro.

Durante el periodo 2005-2008, Zanate y Asociados se enfocó en diversos conciertos con motivo de la presentación de *Requiem en vivo*, a menudo acompañados del Cuerpo de Ballet dirigido por la maestra Doris Topete, en foros oficiales como el Auditorio de la Alianza Francesa, la explanada del Templo de la Merced en Lagos de Moreno, la video-sala Silvio Alberti del CUAAD, el salón de usos múltiples de la UNIVA, y en espacios propios de la cultura rockera tapatía como el Hard Rock, el Rojo Café, el Versus, etcétera, en los festivales de rock progresivo organizados por Tokin Records, donde alternaban con bandas progresivas entre las que destacaban Cruz de Hierro, Psycho, Osamenta, Arquea y Echoes. Las categorías empleadas para clasificar el estilo de Zanate y Asociados fueron variadas, pero cada una de ellas enfatizaba la peculiar fusión del rock progresivo con el repertorio sacro: “música sacra contemporánea”, “música sacra y profana contemporánea”, “fusión de música sacra con rock progresivo”, etcétera.<sup>686</sup>

Los medios locales elogiaron dicha fusión, pues constituía una propuesta musical sin precedentes en la escena tapatía. Por ejemplo, una nota publicada en el sitio *web* de Cultura UdeG con motivo de la “presentación oficial del disco *Requiem en vivo*” —la cual tuvo lugar el 7 de diciembre de 2007 en el Estudio Diana—, describía el estilo de Zanate y Asociados como “una alabanza con sabor a rock”. Pero el tono de la nota no era piadoso, sino más bien secular: “el sonido de la guitarra acompañada de canciones en latín —proseguía—, lengua muerta que parecía perdida en el tiempo, ahora se muestra con toda su riqueza y belleza a través de la lírica y el ritmo de Zanate y Asociados. Un grupo que se adentra en la historia, sacando de la solemnidad de un templo la música sacra, para mostrarla en una fusión contemporánea”.<sup>687</sup> Además, presentaba al público una semblanza de Ricardo Rodríguez, en la que destacaba sus influencias musicales, su predilección por los compositores latinos impresionistas como Ravel,

---

<sup>684</sup> El documento pertenece al Archivo Personal de Ricardo Rodríguez Figueroa.

<sup>685</sup> Zanate y Asociados, *Requiem en vivo*, Promenade Records, 2005, CD.

<sup>686</sup> Los documentos pertenecen al Archivo Personal de Ricardo Rodríguez Figueroa.

<sup>687</sup> “Ricardo Zanate Rodríguez y los Asociados”, en *Cultura UdeG*. Disponible en: <https://cultura.udg.mx/actividades/471ricardo-zanate/>

Debussy, Fauré, y la escuela italiana —en la que estaba basada la ESDMSG— conformada por Palestrina, Refice, Pergolesi, etcétera, así como mexicanos de la talla de Miguel Bernal Jiménez y Domingo Lobato. También informaba que desde ese momento, Zanate y Asociados trabajaba en la composición de *Stabat Mater*, el último álbum con el que la agrupación cerraría el ciclo de su *Trilogía Sacra*.

### 6. 2. 3. *La Trilogía Sacra y la mística zanatina*

El álbum *Stabat Mater* fue lanzado a inicios del año 2009, por el sello Promenade Records, y el concepto se basó en los textos franciscanos sobre el sufrimiento de María, en el momento de la Crucifixión de Cristo, su hijo.<sup>688</sup> Musicalmente, los temas que componen *Stabat Mater* contrastan con *Magnificat* por su estilo más pesado, sin presencia de elementos propios de la música electrónica, funk y pop. El arte del disco vuelve a poner en el centro la arquitectura católica: las imágenes del *booklet* y el video del tema “Sancta Mater”, fueron captadas en los exteriores de la Iglesia de la Santa Cruz, de Santa Cruz de las Flores. Las presentaciones del álbum se llevaron a cabo en espacios como Barra de Piedra, Rojo Café, plazaleta Springfield de Tlaquepaque, Ex Convento del Carmen, atrio del Templo de San Francisco, en Tesistán, y el programa *Modular* de Canal 7 de la televisión local. En esa etapa, la agrupación presentó conciertos en formatos minimalistas, en “versión acústica”, con piano y soprano, o ensamble de cuerdas. La excepción fue la “Presentación oficial del disco *La Trilogía Sacra: Stabat Mater, Magnificat, Requiem*”, el primero de julio del año 2010 en el Teatro Experimental, un concierto en el que Zanate y Asociados pusieron en escena “Grupo de Rock, Orquesta de Cámara ‘Ciencia Ficción’, y Coro ‘Sacrisol’”.<sup>689</sup>

Después de la presentación del *box-set* de la *Trilogía Sacra*, Ricardo Rodríguez grabó música alterna a Zanate y Asociados, álbumes en los que la música sacra, el canto gregoriano y el latín figuraron solamente en pocos temas. Ese giro en su forma de componer se aprecia desde el álbum *Odisea panamericana* (2011), en el que exploró otros estilos musicales como funk, reggae, norteño y mariachi. De los doce temas incluidos allí, uno establece conexión directa con el estilo de Zanate y Asociados: “Lacrimosa”, una de las piezas faltantes del *Requiem*. Los otros dos temas que compuso para completarlo fueron “In Paradisum”, para el álbum *Oasis* (2014), y “Rex

---

<sup>688</sup> Zanate y Asociados, *Stabat Mater*, Promenade Records, 2009, CD.

<sup>689</sup> Los afiches pertenecen al Archivo Personal de Ricardo Rodríguez Figueroa.

'Tremendae', incluido en *Gothic* (2020).<sup>690</sup> Más allá de esos tres temas, las demás composiciones se alejaron del latín, de la música sacra, del canto gregoriano y del rock progresivo. En entrevista, Ricardo reflexionó al respecto lo siguiente:

Los discos que grabé con mi nombre, como solista, no necesariamente fueron para eliminar a Zanate y Asociados. El fin de Zanate tiene que ver más con Gothic. La diferencia es que con Gothic decidimos hacer rock en español, pero con arreglos de música sacra, ya sea de fondo o incidental, ya no como un todo como era Zanate y Asociados. ¿Por qué? Porque la gente no entiende latín, y no tienen por qué entender latín, además es una lengua muerta. Entonces más bien se me ocurrió poner eso como arreglos, sobre un concepto de letras en español, de rock en español y de cuestiones totalmente humanas y mundanas, que hablan de la vida, el amor, el desamor, la devastación en el planeta.<sup>691</sup>

Llama la atención que durante ese periodo posterior a la *Trilogía Sacra*, Ricardo habló en entrevistas para los medios locales ya no sólo de sus influencias musicales, sino también de su propio concepto en torno a la mística de la música sacra. Por ejemplo, en una entrevista para el diario *Milenio* a propósito del lanzamiento de una reedición de su *Magnificat* (2013), Ricardo destacó dos cuestiones importantes que permiten establecer puntos de partida para comprender su propia concepción de lo místico, lo sacro y lo espiritual en torno a la creación artística-musical. En primer lugar, la mezcla de los textos litúrgicos con connotaciones de carácter secular, específicamente de respeto a la naturaleza. En segundo lugar, la postura en pro del restablecimiento de los límites tradicionales entre lo sacro y lo profano, especialmente en el ámbito de la liturgia, con miras a posicionar de nuevo al canto gregoriano en la cima de la jerarquía estética, y desplazar los cantos populares fuera del ritual litúrgico.

El texto en latín del *Magnificat* habla del embarazo de la Virgen María, en este caso es un homenaje a la madre naturaleza, es por eso que en la portada del disco aparecen unas ballenas. Considero que el respeto a la naturaleza hoy en día es algo que tenemos muy descuidado en las grandes ciudades, creo que las religiones deberían de incluir en sus sermones diarios el respeto a la naturaleza, ese es el mensaje de este disco [...] Somos muy pocos los que hacemos [música sacra]. Lo que yo hago es música sacra de concierto, no para iglesia [...] El sentido místico de la música sacra es muy necesario hoy en día, le hace falta mucho a nuestra sociedad. Entre la propia iglesia hay una tendencia a reducir las composiciones, por ejemplo, debería fomentarse restituir al Réquiem partes como el *Dies Irae*, el *In Paradisum*, el *Rex Tremendae*. Por otro lado, creo que la misma iglesia ha degradado la música sacra de vertiente católica, al permitir el ingreso de rondallas y mariachis a los templos. Me parece que la música sacra en iglesias debería limitarse al órgano y a las voces.<sup>692</sup>

---

<sup>690</sup> Véase Ricardo Rodríguez, "Lacrimosa", en *Odisea panamericana*, Secretaría de Cultura Jalisco, 2011, CD; Ricardo Rodríguez, "In Paradisum", en *Oasis*, Promenade Records, 2014, CD; Ricardo Rodríguez, "Rex Tremendae", en *Gothic*, 2020, CD. En Spotify puede escucharse *Requiem reloaded*, un álbum digital que compila estos temas con el *Requiem* lanzado en 2001.

<sup>691</sup> Ricardo Rodríguez "Zanate", comunicación personal con el autor, abril 6, 2021.

<sup>692</sup> Enrique Vázquez, "El sentido místico de la música sacra es necesario hoy en día", *Milenio*, marzo 18, 2014, s/p. Y para la reedición del *Magnificat* véase Ricardo Rodríguez, *Magnificat*, Promenade Records, 2013, CD.

Es preciso aclarar que el tono discursivo de Ricardo Rodríguez, sus opiniones sobre la Iglesia católica, la liturgia y la música sacra, no son ateístas ni anticlericales. En entrevistas y charlas que he tenido con él desde inicios del año 2021 hasta la fecha, él mismo ha insistido en la importancia de diferenciar sus creencias con respecto de las de otros músicos con los que ha colaborado, como José Fors y Carlos Rodríguez “El Mesíé”, quienes han asumido su ateísmo o anticlericalismo abiertamente. El *microcosmos* musical construido por la relación entre agrupaciones como Katarsis, Cuca, Forseps, Zanate y Asociados, etcétera, va más allá de las creencias de cada músico. Es una suerte de espacio de tolerancia, en el que cada quien puede expresar sus ideas con respecto a múltiples temas —entre ellos la religión—, y donde lo más importante es la creación musical. Ricardo ha asumido abiertamente su pertenencia al catolicismo, aunque a su manera: “Soy católico, siempre lo he sido, pero soy ultra liberal. Mi formación siempre fue jesuita. Casi no voy a misa, te soy sincero, sólo cuando me contratan para tocar”.<sup>693</sup> Además, su vena artística-espiritual proviene de su bisabuelo, el señor Alfredo Guzmán Gutiérrez, quien fue organista de la Catedral de Guadalajara en los cuarenta. Pero también de los grandes compositores que estudió en la ESDMSG, como Palestrina, Refice, Tomás Luis de Victoria, Arvo Pärt, etcétera, y virtuosos contemporáneos del rock progresivo como Rick Wakeman. “La música sacra la considero una cuestión mística, muy personal. Yo me considero místico de alguna forma. Estoy en acuerdo y en desacuerdo con ciertas cosas, pero no me estoy preguntando por qué o para quién, simplemente me sale y lo hago. Hay quien lo ha comprendido y quien no” —señaló en una sesión de entrevista.<sup>694</sup>

Las opiniones de Ricardo, sus creencias, están vinculadas al carácter conceptual de sus composiciones. Por ello es importante analizarlas en su complejidad subjetiva, situada en el entremedio la institución católica —la ESDMSG— y la individualidad, lo cual le ha permitido desplazarse libremente entre la música sacra litúrgica, la música sacra de concierto y el rock progresivo. Leer e interpretar su discurso en esa clave, permite comprenderlo como un compositor apasionado de la música sacra, movido en el fondo por un ímpetu *reformista*, en pro del rescate, la conservación, la composición y la difusión de la música sagrada, tanto para la liturgia como para los conciertos de música culta y de rock.

---

<sup>693</sup> Ricardo Rodríguez “Zanate”, comunicación personal con el autor, febrero 5, 2021.

<sup>694</sup> Ricardo Rodríguez “Zanate”, comunicación personal con el autor, febrero 5, 2021.

En la entrevista para *Milenio* sobre la reedición de *Magnificat*, el periodista Enrique Vázquez se refirió a Ricardo con justa razón como “un apasionado por la música sacra [...] uno de los pocos músicos jóvenes que cultivan este género refrescándolo con la electrónica y el rock”.<sup>695</sup> En efecto, en las entrevistas y charlas que sostuve con él, la preocupación y el desacuerdo con la tendencia de la Iglesia a *reducir las composiciones*, fue una constante. Es una cuestión estructural, propiciada por la propia jerarquía católica postconciliar que, a partir de la *Sacrosanctum Concilium* de 1964, aceleró procesos de secularización interna en materia litúrgica y musical. En Roma, la primera “Misa Beat” o “Misa de Juventud” se celebró el 27 de abril de 1966, con el conjunto juvenil I Barritas interpretando la *Messa dei Giovanni (Messa Beat)* de Marcello Giombini, con instrumentos eléctricos y batería.<sup>696</sup> En la Diócesis de Guadalajara, las primeras misas de juventud de las cuales encontré registros, datan de los primeros años de la década de los setenta (ver capítulo 3).

Inclusive, si nos apegamos a lo estipulado por la *Sacrosanctum Concilium*, el hecho de que el canto gregoriano haya sido desplazado a un segundo plano, es una contravención por parte de la propia Iglesia católica. En primer lugar, porque subrayaba la legitimidad del “canto gregoriano como el propio de la liturgia romana”, al cual “había que darle el primer lugar”, por encima de los cantos populares: “los géneros de música sacra, y en particular la polifonía, de ninguna manera han de excluirse en la celebración de los oficios divinos”. En segundo lugar, insistía en otorgarle “mucho importancia a la enseñanza y a la práctica musical”, por medio del “fomento de instituciones superiores de música sacra [y] profesores encargados [de ésta]”. Por otra parte, con respecto a los instrumentos musicales, actualizaba la legitimidad del órgano de tubos como el “instrumento musical tradicional” de la liturgia católica, aunque abría la posibilidad al ingreso de “otros instrumentos [...] a juicio y con el consentimiento de la autoridad eclesiástica territorial competente [...] siempre que sean aptos y puedan adaptarse al uso sagrado, convengan a la dignidad del templo y contribuyan a la edificación de los fieles”.<sup>697</sup>

En el año de 1934, la ESDMSG había sido fundada para fines de “conservación y cultivo de la música sagrada”, así como para la formación de músicos profesionalizados que atendieran las necesidades musicales litúrgicas. Pero las reformas postconciliares produjeron una desestabilización paradójica en el terreno musical-litúrgico, al permitir que los músicos *amateur*

---

<sup>695</sup> Enrique Vázquez, “El sentido místico de la música sacra es necesario hoy en día”, *Milenio*, marzo 18, 2014, s/p.

<sup>696</sup> Cfr. Enrique Marroquín, *Historia*, 62; Luigi Garbini, *Breve historia*, 41.

<sup>697</sup> Véase *Sacrosanctum Concilium*, 235-238.

pertenecientes a la comunidad católica, con conocimientos musicales muy básicos, participaran en la liturgia con versiones de música popular y en español de los cantos sacros, tradicionalmente cantados en latín, acompañados por órgano. En términos del “mercado de trabajo de los músicos”, esto significó que prácticamente en cada uno de los 1360 templos que conforman aproximadamente la Arquidiócesis de Guadalajara, existieran “coros que son de músicos no profesionalizados, que trabajan *ad honorem* y pertenecen a la comunidad”.<sup>698</sup> Por lo tanto, los músicos profesionalizados, capacitados por la ESDMSG en composición, órgano y canto gregoriano, se han enfrentado a una realidad de competencia con respecto de los músicos voluntarios que conforman los coros de las iglesias. Ricardo es inconforme frente a esa situación, pues considera que la Iglesia católica debería impulsar la riqueza y la belleza del rico repertorio de música sacra:

Pero yo no quiero tocar la música popular que detesto, por eso siempre llego con mi soprano y otro organista, cuando es el combo sencillo. Porque me han contratado con orquesta. Y sí lo hago, porque yo considero que la Iglesia es un recinto de cultura. Que se han encargado de meter música popular, con guitarras, es aberrante. Yo estoy totalmente en contra de eso, radicalmente [...] Entendí muy bien el concepto de música sacra, culta [...] La música sacra es el género con más acervo cultural en la historia de la humanidad, sin exagerar, es una realidad. Le guste a quien le guste, seas ateo, cristiano, católico, metodista, y no sé qué tantas más hay. Realmente es un género que data desde el siglo III hasta la fecha. El gran acervo cultural de la música sacra es inmenso, grandioso, y con una gran inspiración. Entonces es increíble que tú llegas a una misa y escuchas cantos populares espantosos, en español. Si tienes a Palestrina, Refice, Mozart, a tanto compositor tan grande. Hay tanto que compartir de cultura que está ahí enclaustrada en un closet. ¡Increíble pues!<sup>699</sup>

En el caso de Ricardo Rodríguez, como he señalado ya líneas arriba, su trabajo como compositor de música sacra contemporánea —Katarsis, Zanate y Asociados y Gothic—, ha sido encausado por él hacia el público en general, ofertado como un producto de cultura —no litúrgico—, independientemente de las creencias religiosas de la audiencia. Desde luego, Ricardo es muy consciente de ello, pues como ha enfatizado en entrevistas: “Es cultural, estamos difundiendo cultura [...] Pero hay que separar dos cosas: existe la música sacra de concierto, y la música sacra litúrgica. La música sacra litúrgica es para la celebración, y la música sacra de concierto es para tocarla en foros como el Foro de Arte y Cultura o el Exconvento del Carmen, independientemente de las creencias, eso es muy subjetivo”.<sup>700</sup> Lo interesante es que Ricardo se

---

<sup>698</sup> Para un estudio de mercado de trabajo de los músicos al servicio de la Arquidiócesis de Guadalajara, véase José G. Vargas Hernández y Diego Federico Rodríguez Garduño, “Formación de recursos y desarrollo de capacidades de los músicos”, 104-106.

<sup>699</sup> Ricardo Rodríguez “Zanate”, comunicación personal con el autor, febrero 5, 2021.

<sup>700</sup> Ricardo Rodríguez “Zanate”, comunicación personal con el autor, febrero 5, 2021.

sitúa estructuralmente en un entremedio la institución católica, como compositor egresado de la ESDMSG, y el campo musical secular de Guadalajara, que comprende tanto los eventos de música sacra de concierto como los eventos de rock. A lo largo de su carrera ha compuesto música sacra contemporánea —en sus proyectos de rock progresivo—, música sacra de concierto, y algunas obras de música sacra litúrgica.

De acuerdo con su testimonio, Ricardo ha sido respetuoso con las fronteras entre lo sacro y lo profano establecidas por la Iglesia católica en términos de liturgia y, en gran parte debido al desplazamiento del canto gregoriano a segundo plano, ha dedicado su trabajo en la composición de música sacra contemporánea y de concierto. En sus propias reflexiones, la música sacra litúrgica constituye una práctica limitante en el sentido expresivo y creativo, en la que “primero está la celebración, antes que la música, no la música y luego la celebración. Es el concepto que ellos tienen: primero está la misa, no vas a lucirte ahí, vas a adaptarte a lo que el cura diga”. Pero, además, limitante en la selección de compositores y la extensión de las obras: “Arvo pärt, difícilmente lo vas a poner en una misa, y es una persona mística, muy espiritual, pero su música es música sacra de concierto. Hay mucha música sacra de concierto de grandes compositores, que se toca en eventos culturales, en el Teatro Degollado, con coro y orquesta, pero es música sacra. Por ejemplo, el *Requiem* de Mozart, puedes poner extractos en la misa, pero no vas a ponerlo todo, lo que tiene que lucir ahí es la liturgia”.<sup>701</sup>

La posición de entremedio en la que se ha situado Ricardo, le ha permitido moverse libremente entre la música sacra litúrgica, la música sacra de concierto y la música sacra de corte contemporáneo, específicamente su proyecto *Zanate y Asociados*. La mayor parte de sus composiciones se ubican dentro de éstas dos últimas vertientes. La única composición de música sacra litúrgica es una *Misa a Santa Cecilia*, un trabajo inédito que está en proceso de ser publicado como libro de partituras por Andrés Aguilar. Sobre la *Misa a Santa Cecilia*, el propio Ricardo comentó lo siguiente: “Quise hacer música que fuera litúrgica, tiene Kirie, Gloria, Sanctus, Benedictus y Agnus Dei, que es de lo que se compone una misa básica. Y la hice para que se pueda tocar en cualquier iglesia”.<sup>702</sup> Eso es algo característico en la obra de Ricardo, el respeto por las fronteras entre lo sacro y lo profano. La fusión del rock progresivo con música sacra, lo concibe como un proyecto cultural que debe tocarse fuera de los recintos sagrados: “Cuando es una fusión con rock, claro, yo no voy a atreverme a tocar en una Iglesia, nunca. No voy a faltarles

---

<sup>701</sup> Ricardo Rodríguez “Zanate”, comunicación personal con el autor, febrero 5, 2021.

<sup>702</sup> Ricardo Rodríguez “Zanate”, comunicación personal con el autor, febrero 5, 2021.

el respeto. Si yo soy el primero que está diciendo que las guitarras no tienen que ver con la Iglesia, ¿cómo voy a hacer eso?”<sup>703</sup> Por supuesto, se trata de respeto por los espacios y los momentos para la celebración litúrgica, pero más allá de eso cualquier cosa es válida. La posición de *entremedio*, así como los procesos de secularización en gran parte propiciados por la misma Iglesia católica postconciliar, le han permitido realizar toda una serie de composiciones seculares, es decir, acercamientos libres a las formas musicales y a los conceptos tradicionales de los textos litúrgicos.

El periodo posterior al lanzamiento de su *Trilogía Sacra* (2010), Ricardo comenzó a reinterpretar los textos litúrgicos tradicionales con connotaciones cercanas al panteísmo. En una de las entrevistas, le pregunté qué tipo de mística o espiritualidad buscaba transmitir con su música, y su respuesta fue la siguiente: “Una basada [...] y/o enfocada principalmente en el respeto a la naturaleza, y en contra de la devastación que estamos haciendo. Esa es una de las finalidades principales”.<sup>704</sup> Los primeros temas que compuso con dicha connotación fueron “Bosque de la Primavera” y “Lacrimosa”, incluidos en el álbum *Odisea panamericana* (2011). De acuerdo con su testimonio, el tema “Lacrimosa” es un Réquiem por el Bosque de la Primavera: “La compuse desde el primer incendio grande que percibí, que fue como en el 2009, más o menos”.<sup>705</sup> Dos años después, la reedición del *Magnificat* (2013) fue dotada de un sentido igualmente panteísta, en el que el texto en latín sobre el embarazo de la Virgen María, era resignificado por Ricardo como “un homenaje a la madre naturaleza” —en la nueva portada aparecían ballenas y fetos humanos—, pues consideraba que “el respeto a la naturaleza hoy en día es algo que tenemos muy descuidado en las grandes ciudades”, y al mismo tiempo exhortaba a “las religiones [a] incluir en sus sermones diarios el respeto a la naturaleza”.<sup>706</sup> El último tema que grabó con esa connotación fue “El Desierto se Avecina”, aunque no está basado en textos sacros, sino más bien expresaba una denuncia contra la voracidad de las inmobiliarias:

Habla de que el desierto está aquí en la ciudad, habla de que los cotos son murallas que acumulan miedo urbano. Los cotos privados son murallas que crean resentimiento en la gente. Habla de los funcionarios y notarios que están coludidos para seguir construyendo en las zonas protegidas, seguir devastando árboles, seguir acabando con el agua. ¿Cómo es posible que tengamos una escasez de agua con estos chubascos que llegan a la ciudad? ¿Por qué no invertir en aparatos que

---

<sup>703</sup> Ricardo Rodríguez “Zanate”, comunicación personal con el autor, febrero 5, 2021.

<sup>704</sup> Ricardo Rodríguez “Zanate”, comunicación personal con el autor, abril 6, 2021.

<sup>705</sup> Ricardo Rodríguez “Zanate”, comunicación personal con el autor, abril 6, 2021.; “Bosque de la Primavera” y “Lacrimosa”, en Ricardo Rodríguez, *Odisea panamericana*, Secretaría de Cultura Jalisco, 2011, CD.

<sup>706</sup> Enrique Vázquez, “El sentido místico de la música sacra es necesario hoy en día”, *Milenio*, marzo 18, 2014, s/p.

captan el agua para que esté todo el año? Con estos chubascos que caen y no hay agua. ¿Cómo es posible que exista una aberración como esa en El Salto?<sup>707</sup>

En el proyecto Gothic, los motivos sacros son incidentales, predomina el estilo rock con letras en español y temáticas sociales diversas. En Gothic, lo místico y lo mundano son entremezclados en algunos temas. En “El Desierto se Avecina”, puede apreciarse el conjunto coral cantando un “Kyrie”, que remota a las grabaciones de dicho tema en Katarsis y Zanate y Asociados (*vid. supra*). En el tema “Cordero en la Ciudad”, la letra habla en tercera persona acerca de una prostituta, la cual se combina con el canto litúrgico del “Agnus Dei”. Ricardo trabajó libremente con el simbolismo del cordero en ese tema: en el texto litúrgico, “Agnus Dei” hace referencia a la figura del cordero de Dios, mientras que en la canción de Gothic, el cordero ciudadano es la prostituta que subastará “su figura escultural a los lobos de la noche” —además, el concepto está inspirado en *The Lamb Lies Down on Broadway*, el sexto álbum de estudio de Genesis, la célebre banda británica de rock progresivo.<sup>708</sup> La agrupación Gothic se presentó por primera vez el viernes 1 de julio de 2016, en el marco de la Feria de San Pedro Tlaquepaque, en el Jardín Hidalgo a lleno total. El público asistente pudo apreciar en ese concierto a la banda de rock acompañada por el Coro de Infantes de la Catedral, bajo la dirección de Aurelio Martínez Corona. La para el diario *Milenio* anunció el evento como un “concierto místico [...] por inspiración del pintor Diego Velázquez y su particular concepto de la mezcla entre lo místico con lo mundano”<sup>709</sup> Tres años después, Ricardo Rodríguez llevó la música sacra de concierto al Centro Cultural Constitución, el 19 de noviembre de 2019, con la presentación de su *Encuentro de dos mundos: Ricardo Rodríguez, Gustav Mahler*, una obra en la que presentó sus composiciones “Kyrie”, “Gloria”, “Sanctus-Benedictus”, “Agnus Dei”, “Deposuit Potentes”, “Fecit Potentiam”, “In Paradisum”, “Rex Tremendae”, “Lacrimosa”, “Fac Ut Portem”, “Quando Corpus Morietur”, y su peculiar versión a “Veni Creator Spiritus”, de la célebre 8<sup>a</sup> Sinfonía de Mahler.<sup>710</sup> En la actualidad trabaja en su *Dies Irae*, con el cual completará el *Requiem*, su obra prima.

---

<sup>707</sup> Ricardo Rodríguez “Zanate”, comunicación personal con el autor, abril 6, 2021; “El Desierto se Avecina”, en Gothic, *Gothic*, Promenade Records, 2020, CD.

<sup>708</sup> Cfr. “Cordero en la Ciudad”, en Gothic, *Gothic*, Promenade Records, 2020, CD; Ricardo Rodríguez “Zanate”, comunicación personal con el autor, abril 6, 2021; Robert Chase, *Dies Irae*, 9; Genesis, *The Lamb Lies Down on Broadway*, Polydor, México, 1975, Vinil.

<sup>709</sup> Redacción, “Ricardo Rodríguez presenta su más reciente proyecto musical Gothic”, *Milenio*, julio 1, 2016, 29.

<sup>710</sup> Ricardo Rodríguez, *Encuentro de dos mundos: Ricardo Rodríguez, Gustav Mahler*, Laboratorio Sensorial, 2019, CD.

## Conclusiones

La década de los noventa fue álgida en la trama de las interacciones rock-catolicismo, pues tal y como he mostrado en los últimos dos capítulos, emergieron estéticas tanto radicales, moderadas y devocionales. Los noventa en Guadalajara no sólo atestiguaron la emergencia de vanguardias anticlericales-ateístas, sino también de orientación católica. La emergencia de agrupaciones de rock y heavy metal cristiano-católico, no fue una iniciativa de jerarcas católicos sino de jóvenes laicos. Los casos de Vox Dei de la parroquia de San Bernardo y de León de Judá de la parroquia del Jesús Divino Preso, permitieron observar dos formas de intersección entre la cultura rock y el catolicismo. Tanto Vox Dei como León de Judá fueron agrupaciones de jóvenes que llevaron el rock y el heavy metal a la institución católica, al servicio de la evangelización juvenil. El caso de León de Judá es particular debido a su mística enfocada a evangelizar chavos banda, por medio de la estridencia del heavy metal y el lenguaje de las bandas. En ambos casos, el apoyo de jerarcas católicos fue decisivo, no sólo por el reconocimiento institucional sino también por el estímulo económico para adquirir equipo de sonido o pagar estudios de grabación.

En esa misma década, surgieron proyectos liderados por Ricardo Rodríguez “Zanate”, en los cuales el concepto fue la fusión del rock progresivo con piezas de música sacra. Estos fueron casos *sui generis*, ya que las composiciones musicales no fueron concebidas dentro de los movimientos de pastoral juvenil, ni como parte de la pastoral litúrgica. El caso particular de Ricardo Rodríguez permite observar otra dinámica, situada en el entremedio de la institución católica y el campo rockero. La fusión de obras del rico repertorio sacro en los proyectos Katarsis y Zanate y Asociados, constituyó una práctica de composición que respondió a la lógica cultural de la música sacra de concierto. Lo que hizo posible esto fue el hecho de que Ricardo Rodríguez estudió la licenciatura en canto gregoriano en la Escuela Superior Diocesana de Música Sagrada de Guadalajara, y al mismo tiempo tocaba rock progresivo con la banda Katarsis. El estudio en la ESDMSG, permitió a Ricardo posicionarse en la encrucijada del catolicismo y el rock, desde la cual se ha movido libremente hasta la fecha. El caso de Ricardo Rodríguez es un ejemplo de mediador cultural, pues ha compuesto por igual música sacra de concierto, rock progresivo con fusión de música sacra, y música sacra litúrgica. De igual manera, esto le ha posibilitado hacer presentaciones tanto en misas como en salas de concierto y bares de la ciudad. No obstante, en el aparente desdibujamiento de fronteras entre lo sacro y lo profano, el propio Ricardo tiene muy claro que los límites entre lo uno y lo otro, deben salvaguardarse.

## CONCLUSIONES GENERALES

La premisa central de esta tesis ha sido que el rock constituyó un epifenómeno de la modernidad religiosa, en tanto que fuerza secularizadora mass-mediada que trastocó las relaciones entre la Iglesia católica y la juventud en Guadalajara, durante la segunda mitad del siglo XX. La irrupción de culturas juveniles en el espacio público de la sociedad tapatía, produjo una serie de intersecciones y divergencias entre la cultura rock y el catolicismo, en torno a la disputa por la fe de los jóvenes. En esa trama cultural de lucha por el poder simbólico, las interacciones entre ambas culturas fueron diversas, y cambiaron a lo largo del periodo estudiado. Las interacciones que he analizado en esta investigación, se agrupan en las siguientes tipologías: 1) de interacción tensa, como fue el caso de la tensión del rocanrol con la moral sexual católica, en el marco de las campañas moralizadoras de los cincuenta y sesenta; 2) de mutuas apropiaciones, tanto desde el ámbito institucional del catolicismo como desde la contracultura rock, sobre todo durante los años setenta tras las reformas posconciliares y la tendencia de orientalismo pop; 3) de divergencia hostil, por parte de los anticlericalismos y ateísmos en los sub-campos punk y metal noventeros, así como por parte de la neo-intransigencia tradicionalista; 4) de intersección o convergencia, en el caso de los rockeros católicos insertos en las pastorales juveniles en pro de la evangelización; 5) de reivindicación o reactualización del repertorio sacro, como fue el caso particular de Ricardo Rodríguez “Zanate”.

Los casos estudiados permitieron observar la lucha por redefinir los límites entre campo católico y campo rockero, de lo cual fueron partícipes tanto los agentes juveniles como eclesiales. Los tipos de interacciones señalados líneas arriba, corresponden también con las intenciones de cada grupo de agentes con respecto a la redefinición de las fronteras entre ambos campos. En unos casos, la agencia se volcó hacia el aflojamiento de las fronteras en pro de hibridaciones y eclecticismos. En otros casos, la lucha enconada entre ambas culturas se enfocó en hacer rígidas e impenetrables las fronteras. Mientras que determinados agentes propugnaron por dialogizar los campos por medio de mutuas apropiaciones, otros desplegaron estrategias de rechazo mutuo. Esas dinámicas complejas han permitido entender el cambio religioso dentro del campo católico desde diversas aristas, aunque poniendo en el centro la problemática de la transmisión de la fe entre los jóvenes, cuyo proceso fue trastocado por la emergencia de culturas juveniles.

Dentro del paradigma de la modernidad religiosa, los estudios sobre las relaciones juventud-religión son bastante recientes. Yves Bizeul, Antoine Delestre, Javier Elzo y Luis Bahamondes han ensayado algunas cuestiones teóricas y empíricas para Europa y Chile, centrando la mirada en cómo los jóvenes participan de recomposiciones y nuevos despliegues de lo religioso. Para Bizeul, el análisis de la relación entre culturas juveniles-religión debe apuntalarse hacia la explicación de “la recomposición de las funciones de la religión en las culturas jóvenes”.<sup>711</sup> Por su parte, Elzo y Delestre han trabajado sobre las dimensiones de la religiosidad juvenil —la actitud de los jóvenes frente a la religión, el catolicismo en particular— por medio del análisis de datos recabados en encuestas.<sup>712</sup> Para el caso chileno, Luis Bahamondes y su equipo han analizado la transmisión de la fe entre los jóvenes como un proceso dinámico, en el cual interactúan diversos actores como la familia, los profesores, los religiosos, los medios de comunicación, etcétera, así como una serie de procesos vitales, los cuales inciden en la configuración de “nuevos canales para construir una fe cualitativamente diferente a la de nuestros padres y abuelos”.<sup>713</sup> Los resultados presentados por los autores son optimistas con respecto al futuro de las religiones, específicamente del catolicismo. Los jóvenes participan activamente en los procesos de recomposición de lo religioso y, lejos de caer en la “increencia”, elaboran nuevas formas de experimentar la fe y lo sagrado.

En la presente tesis, mi objetivo ha sido analizar el trastocamiento de las relaciones entre la Iglesia católica y la juventud, tomando como hilo conductor la irrupción de culturas juveniles nucleadas en torno al rock y estilos musicales derivados. Las transformaciones en las formas de relacionarse entre la Iglesia y los jóvenes, y viceversa, comenzaron a agudizarse desde la década de 1950. Para la Iglesia católica esta década significó la paulatina pérdida de centralidad dentro de la sociedad, desplazada por el pluralismo, el laicismo y la cultura de masas. El Papa Pío XII había anunciado ya la alarmante “crisis espiritual” como el mayor problema de la segunda mitad del siglo XX, en su Mensaje Pontificio de Apertura del Año Santo de 1950. La crisis espiritual producida por la corriente del materialismo, repercutiría entre la juventud de todo el orbe a través del arraigo del sensualismo, el hedonismo y el relativismo moral. Desde los años cincuenta, la juventud comenzó a preocupar seriamente a la Iglesia católica, y desde ese entonces se habló

---

<sup>711</sup> Yves Bizeul, “Culturas jóvenes y religión: reflexiones teóricas,” en *La modernidad religiosa: Europa latina y América Latina en perspectiva comparada*, coord. Jean-Pierre Bastian (FCE, 2004), 211-212.

<sup>712</sup> Javier Elzo, “La religión de los jóvenes en España,” en *La modernidad religiosa*, 234-255; Antoine Delestre, “El nuevo despliegue de lo religioso entre los estudiantes,” en *La modernidad religiosa*, 223-233.

<sup>713</sup> Luis Bahamondes *et. al.*, *Religión y juventud. El impacto de los cambios socioculturales en los procesos de transmisión de la fe* (UAH/Ediciones, 2020), 17.

bastante sobre el “indiferentismo religioso”, la “increencia” y el “ateísmo” entre los jóvenes. Sin embargo, como he mostrado a lo largo de esta tesis —y como han mostrado también los estudios recientes citados líneas arriba—, las “nuevas generaciones” no siempre se decantaron hacia esos extremos. En los intersticios producidos por la cultura de masas, los jóvenes adscritos a culturas juveniles específicas exploraron de múltiples formas su religiosidad, redefiniendo, reactualizando o rechazando su catolicidad.

A lo largo de la segunda mitad del siglo XX, el campo rockero y sus sub-campos —rocanrol, rock psicodélico, hard-core punk y heavy metal—, emergieron desde el ámbito de la cultura de masas como nuevos dispositivos de sentido de gran relevancia para sectores de jóvenes tapatíos. La irrupción de culturas juveniles en el espacio público, cuyas identidades mediatizadas establecieron relaciones de identificación o alteridad con respecto del catolicismo hegemónico, dio origen a nuevas luchas al interior del campo religioso —en el sentido amplio e inclusivista. El efecto producido por la cultura de masas, específicamente las culturas juveniles, formó parte de lo que Hervieu-Léger denominó *generación y religión postradicional*. Los casos que he estudiado en esta investigación, se insertan en la generación de posguerra que se enfrentó a una situación de “incertidumbre estructural caracterizada por la movilidad, la reversibilidad y la intercambiabilidad de todas las referencias”, lo que colocó al individuo —al sujeto juvenil, en este caso— en un universo fluido y flotante, “sin un punto de referencia fijo”.<sup>714</sup>

Entrampados en esa condición, los jóvenes pueden elegir remitirse o no —de manera deliberada— “a la autoridad de una tradición, e incorporarse subjetivamente a la continuidad de un linaje”. La brecha generacional producida desde los cincuenta por diversos factores —entre ellos la cultura de masas y el rock—, ha contribuido a esa *modificación* de las relaciones que los jóvenes establecen con *la tradición católica*. En efecto, es más preciso hablar de una serie de *modificaciones* y no de *rupturas*, pues la modernidad habilita “las posibilidades de invención, de bricolaje y manipulación de los dispositivos del sentido susceptibles de generar tradición” —y entre esos dispositivos está el rock en tanto campo de producción cultural.<sup>715</sup> De acuerdo con Renée de la Torre, “el avance de la cultura secular difundida masivamente” con gran brío a partir de la década del sesenta, propició la emergencia de la cultura de masas como una esfera en tensión con el catolicismo hegemónico en Guadalajara, y como espacio desde el cual los jóvenes

---

<sup>714</sup> Danièle Hervieu-Léger, *La religión*, 269-271.

<sup>715</sup> Danièle Hervieu-Léger, *La religión*, 271-274.

manifestaron “nuevas inquietudes y no se [conformaron] con reproducir los valores y ejemplos de vida de sus padres”.<sup>716</sup>

Las relaciones entre el catolicismo y el rock, pueden entenderse como luchas dentro del campo de poder producido históricamente por la Iglesia católica, cuya hegemonía se vio trastocada por la conformación de nuevas identidades juveniles —algunas anticlericales. En esa trama conflictiva, lo que se puso en juego fue la religiosidad de los jóvenes, es decir, los procesos de transmisión de la fe, su incorporación efectiva a la tradición y al linaje creyente, y la aceptación de una *verdad* detentada por la institución.<sup>717</sup> Desde la llegada del rocanrol hacia el año de 1957, los jóvenes tapatíos configuraron identidades y prácticas propias en los espacios intersticiales que les ofreció la cultura de masas. Esto, a su vez, les brindó la posibilidad de redefinir sus relaciones con el catolicismo, por medio de procesos complejos de identificación religiosa. De acuerdo con Roland Campiche, *identificación religiosa* es un concepto que opera analíticamente en los sujetos, con la finalidad de dar cuenta de la individualización de la creencia, aunque sin dejar de lado la dimensión organizacional e institucional, debido a la apertura de “las posibilidades de una identificación plural” en la sociedad moderna. La identificación es entendida como “un proceso de autodefinition en relación a la pluralidad de modelos de identidad propuestos por las instituciones religiosas o de otras instancias productoras de lo religioso”.<sup>718</sup>

La observación de los procesos de identificación religiosa, de individualización de la creencia y la práctica religiosa, de eclecticismos por medio de “religión a la carta” —en el sentido de Champion—, así como de anticlericalismos y ateísmos, fue posible en aquellas expresiones estético-musicales elaboradas por las culturas juveniles, en tanto que procesos complejos de recomposición religiosa que tuvieron lugar en una sociedad pluralizada como es el caso de la ciudad de Guadalajara. Siguiendo a Campiche, a medida que la religión va perdiendo “su carácter explicativo, englobante y constriñente, el individuo está en posición de seleccionar la explicación del mundo que le parece preferible”. La individualización no implica necesariamente un rechazo

---

<sup>716</sup> Renée de la Torre, “Religión y cultura de masas”, 181.

<sup>717</sup> Estos problemas que se desprenden de la religiosidad juvenil, han comenzado a ser estudiados por los especialistas del fenómeno religioso desde diversos enfoques, aunque la preocupación común es el papel de los jóvenes en procesos de recomposición de lo religioso. Preocupa el hecho de que las instituciones religiosas ya no ejercen un peso sobre los individuos y, por tanto, la interrogante que emerge es si los jóvenes encuentran o producen “equivalentes funcionales” fuera de las religiones históricas e institucionales. *Cfr.* Yves Bizeul, “Culturas jóvenes y religión: reflexiones teóricas”, 209-222; Antoine Delestre, “El nuevo despliegue de lo religioso entre los estudiantes”, 223-233; Javier Elzo, “La religión de los jóvenes en España”, 234-257; Jesús Arturo Navarro Ramos, *et. al.*, *Espiritualidad sin religión. Interioridad, jóvenes y creencias religiosas* (Editorial Universidad de Guadalajara/ITESO, 2019); Luis Bahamondes González, *et. al.*, *Religión y juventud*.

<sup>718</sup> Roland Campiche, “De la pertenencia a la identificación religiosa”, 76-77.

de la religión —en el sentido de la teoría tradicional de la secularización—, sino que el individuo mismo procede a “la elección de creencias cuya jerarquía establece”.<sup>719</sup>

De aquí se desprende una de las premisas centrales de esta tesis: los jóvenes organizan su propio universo religioso, pero esto no ocurre en el vacío, pues además del catolicismo y otras religiones, existen otros “sistemas colectivos según los cuales los individuos organizan sus creencias”.<sup>720</sup> Precisamente, uno de esos “sistemas colectivos” que proveyó de elementos para la organización de creencias y prácticas religiosas fue la cultura rock, sobre todo tras el vuelco espiritual de la contracultura, el anticlericalismo y el ateísmo del hard-core punk y de algunos estilos de heavy metal. Dichas estéticas me permitieron analizar diversas actitudes hacia el catolicismo, las cuales fueron expresadas desde lo estético y lo musical, pues como señala Campiche la oferta religiosa puede ser rechazada, recompuesta o aceptada tal cual.<sup>721</sup>

¿Cómo entender esos procesos de identificación religiosa desde la cultura rock, si las teorías sociológicas sobre sub-culturas juveniles han puesto énfasis en las actitudes de rechazo, marginación y diferenciación por parte de los jóvenes con respecto de las instituciones? En efecto, fue preciso entender las culturas juveniles más allá de los enfoques dicotómicos que privilegian las “disidencias”, o bien, la institucionalidad. De acuerdo con Rossana Reguillo, es necesario superar los enfoques que vinculan a los jóvenes estructuralmente, pensándolos como “incorporados” o pertenecientes a determinados ámbitos institucionales,<sup>722</sup> o como “alternativos” y/o “disidentes”, aquellos que rechazan la cultura dominante.<sup>723</sup> El sujeto joven no sólo se construye desde su propio territorio, y en la presente investigación fue importante interrogar constantemente qué tan vinculados estaban los jóvenes rockeros con las institución católica que formaban parte de su cotidiano, y si esos espacios institucionales —escolar, familiar, religioso— constituyeron o no extensiones de “las prácticas juveniles”.<sup>724</sup>

Los casos estudiados permitieron analizar diversas formas de identificación religiosa, en tanto que procesos complejos por medio de los cuales cada individuo elabora sus propios modos de creer —en este caso, por medio de consumos culturales, la adscripción a determinada cultura juvenil, en conjunto con las experiencias personales. Si bien, los rockeros entrevistados formaron parte de distintas escenas musicales —tanto en términos estéticos como temporales—, lo común

---

<sup>719</sup> Roland Campiche, “De la pertenencia a la identificación religiosa”, 78.

<sup>720</sup> Roland Campiche, “De la pertenencia a la identificación religiosa”, 78.

<sup>721</sup> Roland Campiche, “De la pertenencia a la identificación religiosa”, 79.

<sup>722</sup> Los estudios sobre jóvenes católicos o evangélicos, por ejemplo.

<sup>723</sup> Los estudios sobre subculturas, contraculturas, tribus y culturas juveniles.

<sup>724</sup> Rossana Reguillo, *Emergencia de culturas juveniles*, 31-32.

entre ellos fue la pertenencia original al catolicismo por tradición familiar. Las narrativas orales producidas en sesiones de entrevista, arrojaron datos cualitativos sumamente valiosos para poder analizar los procesos complejos de identificación religiosa, en los que la trayectoria creyente de los rockeros se articuló de diversas maneras con las estéticas y las ideologías de cada uno de los estilos de rock —rock and roll, rock psicodélico, punk y heavy metal. La redefinición de las creencias no fue producto únicamente de la afición por determinados géneros de rock, sino de la mezcla de otros factores como los consumos culturales, la experiencia con respecto al catolicismo en el ámbito familiar, escolar y cotidiano, así como la forma en que experimentaron los procesos y los acontecimientos de la Iglesia católica —campanas moralizadoras, censura, ámbitos familiares y escolares rígidos, reformas posconciliares en materia de liturgia y pastoral, campanas anti-rock, visitas del Papa Juan Pablo II, etcétera.

Evité reducir la interpretación de los datos a la explicación del rock como una “religión metafórica”, y en su lugar opté por el análisis de los procesos de identificación religiosa. En las narrativas orales, fue posible identificar momentos axiales de las trayectorias creyentes, así como determinar el porqué y el cómo los sujetos rockeros modificaron sus creencias con respecto de su pertenencia originaria al catolicismo. La riqueza de esos datos cualitativos radica precisamente en la posibilidad de observar la génesis de nuevas formas del creer, elaboradas por los propios sujetos de acuerdo con sus experiencias, deseos y necesidades. No se trata de producciones de los estilos de rock como religiones metafóricas, aunque desde un enfoque funcionalista puede argumentarse que desempeñaron funciones similares a las del catolicismo. Más bien, lo que los rockeros produjeron fue una serie de modificaciones desde los sistemas de creencias propios, fueran de redefinición, reactualización o de radical rechazo. Esto sólo fue posible analizarlo por medio de las narrativas orales, de la viva voz y de la memoria de los rockeros. Las canciones y otras producciones culturales como revistas, fanzines e imágenes, adquirieron mayor significado a partir de las narrativas generadas en entrevistas. En este sentido, evité también reducir el análisis a los usos estético-conceptuales de imagería católica en las composiciones de los rockeros, ya que ello no constituye siempre un signo de transformación en las creencias. En algunos casos, la articulación de elementos religiosos en letras de canciones, portadas y libros de álbumes, videos, performances, etcétera, no se corresponde precisamente con la creencia de los músicos.<sup>725</sup> Por

---

<sup>725</sup> Esta es una de las limitantes en los estudios anglosajones y europeos recientes sobre *Religion and popular music*, los cuales han sido discutidos ya en la introducción de esta tesis y cuyas referencias pueden consultarse en la bibliografía final.

ello, antes de apresurar aseveraciones de este tipo, fue importante interpretar las articulaciones entre lo estético y la creencia por medio de la propia reflexividad de los rockeros.<sup>726</sup>

Las respuestas a el porqué y cómo los jóvenes redefinen sus creencias, elaboran nuevas o rechazan las ya existentes, es en realidad algo complejo y requiere de análisis cualitativos. El rock no constituye en sí mismo una fuerza secularizadora maligna, con capacidad de poseer e incidir en las creencias y en los comportamientos de la juventud, como los tradicionalistas neo-intransigentes y grupos de evangélicos han querido hacer creer. El rock constituyó un vehículo de expresión poderoso, tanto para la producción de espiritualidades eclécticas, como para los anticlericalismos radicales y las agrupaciones de orientación católica en pro de la evangelización juvenil. Es en este sentido que las distintas narrativas rockeras de la segunda mitad del siglo XX, proveyeron de elementos materiales y simbólicos para la articulación de identidades, ideologías, emociones y estilos —en el sentido de Simon Frith. En el proceso de conformación de identidad juvenil, el rock constituyó también una herramienta para modificar las creencias, en contextos específicos en los que se entrelazaron los consumos culturales, las trayectorias creyentes y los procesos históricos que transformaron a la Iglesia católica y al campo religioso tapatío.

Las narrativas inscritas en canciones, revistas y fuentes orales, dan cuenta de momentos axiales importantes en las trayectorias creyentes de los rockeros. Por un lado, me permitieron acceder a los puntos de quiebre con respecto del catolicismo, así como a los momentos en que la pertenencia católica fue modificada, redefinida o reafirmada. Por otro lado, también me permitieron analizar los desplazamientos que, desde la pertenencia originaria al catolicismo, se llevaron a cabo hacia diversas direcciones: al margen, al entremedio y de vuelta a la institución. La cuestión estructural de las interacciones entre los campos rockero y católico, se modificó de diversas maneras de acuerdo con las actitudes de los sujetos. En el caso de los rocanroleros, la flexibilización de la moral sexual se llevó a cabo desde la pertenencia al catolicismo y no desde los márgenes, lo que generó tensiones al interior del campo católico. En un sentido similar, los rockeros setenteros emprendieron búsquedas espirituales desde la pertenencia católica, aunque ésta fue transversalizada por medio de eclecticismos con las religiones orientales, redefiniendo así las fronteras establecidas tradicionalmente entre el catolicismo, el rock y las religiones no católicas. Por su parte, los rockeros noventeros insertos en la pastoral y la evangelización juvenil, constituyeron mediadores entre los ámbitos rockeros y la institución católica, al introducir una

---

<sup>726</sup> Sobre la reflexividad en el trabajo de campo véase Rosana Guber, *La etnografía. Método, campo y reflexividad*, (Argentina: Siglo XXI, 2011), 46-50.

serie de innovaciones en pro de la reconversión de jóvenes, volviendo porosas las fronteras que dividían lo sacro y lo profano. Y en el caso de las estéticas radicales anticlericales y ateístas, las actitudes fueron de rechazo, de crítica hostil, estableciendo límites claros con la Iglesia.

Las narrativas posibilitaron no sólo el análisis empírico de los procesos de modificación de las creencias, sino también de las redefiniciones de los límites, las divergencias e intersecciones entre los campos católico y rockero. En efecto, cuando analizamos este tipo de fenómenos resulta difícil definir empíricamente las divisiones entre lo sagrado y lo secular y, por lo tanto, explicar los procesos de *hibridación* y *sincretización* que ocurren en espacios de intersección entre las instituciones religiosas y los sujetos. La teoría sociológica moderna propone análisis centrados en los sujetos-agentes que ocupan lugares estratégicos de entremedio, puesto que su posicionamiento les permite llevar a cabo desplazamientos tanto al interior de la institución como al exterior, hacia los diversos ambientes seculares a los que pertenecen. En contextos marcados por la movilidad religiosa y el pluralismo, los sujetos adquieren mayor margen de agencia para construir sus propias fronteras. Esto ya no es algo exclusivo de las autoridades religiosas, pues en el universo social pluralizado son los individuos quienes pueden definir y elegir sus límites. Asimismo, los sujetos deciden en qué momento abandonar fronteras institucionales para construir otras. Las delimitaciones no dejan de existir, pero se vuelven más frágiles, debido a que “dependen de los intereses y las preferencias de los individuos”. Las fronteras “dejaron de ser límites y quedaron apenas como referencias eventuales, como distintivos de identidades pasajeras”.<sup>727</sup>

En la presente investigación, la clave para analizar procesos de *hibridación* y *sincretización* fue el rockero, en tanto que sujeto religioso. Puse especial atención en su propia “génesis de las creencias”, compuesta por elementos de variada procedencia. Esta salida propuesta por Paulo Barrera, se aleja de la filiación denominacional para centrarse en el *creyente*, pues éste constituye “la clara expresión de un producto híbrido, pues en su formación se encuentran influencias de origen muy diversas”.<sup>728</sup> Sin embargo, fue igualmente importante tener en cuenta el papel desempeñado por determinados jerarcas católicos que, a pesar de las tensiones producidas por las innovaciones de los sujetos, contribuyeron desde su posición jerárquica a introducir y legitimar símbolos y prácticas de la cultura secular y, por lo tanto, a redefinir los límites entre los campos católico y rockero por medio del aflojamiento o la rigidez.

---

<sup>727</sup> Paulo Barrera Rivera, “Hibridación y aflojamiento de fronteras”, 58.

<sup>728</sup> Paulo Barrera Rivera, “Hibridación y aflojamiento de fronteras”, 60.

La segunda mitad del siglo XX constituyó el periodo más álgido en la trama de relaciones entre la cultura rockera y el catolicismo. En la actualidad, el conflicto parece haberse regulado sin mayores complicaciones. No existe un documento oficial que permita signar una fecha ni unos acuerdos sobre esta cuestión, pero es claro que para el inicio del nuevo milenio la relación entre ambas culturas es de indiferencia. Las intersecciones y las divergencias se difuminaron de manera paulatina desde fines de los noventa. En el ámbito institucional, específicamente dentro de la liturgia y la pastoral, no se desarrolló una vertiente musical de “rock católico”, proceso que sí ocurrió en el mundo evangélico y su industria musical de Música Cristiana Contemporánea — con estilos que van desde el rock hasta el punk, pasando por el ska y el hip-hop. Lo que derivó de los procesos de hibridación entre el catolicismo y el rock, aunque de forma un tanto indirecta y con mayor influencia del protestantismo, fue el nicho comercial de la Música Carismática, la cual cuenta con varios artistas con producción musical propia.<sup>729</sup> Pero el proceso sigue abierto, y nuevas hibridaciones pueden surgir en cualquier momento, como es el reciente movimiento de rockeros guadalupanos en la Ciudad de México.<sup>730</sup> Hasta el momento, lo que predomina en la liturgia católica son los coros conformados en su mayoría por jóvenes, aunque han desplazado los instrumentos eléctricos y la batería por guitarras acústicas, claves y panderetas.

En el ámbito rockero, la temática religiosa —devocional, anticlerical o de espiritualidad alternativa— ha dejado de tener presencia. En la actualidad quizás los únicos que articulan la estética musical con sentidos espirituales sea Porter, quienes en canciones, vídeos y performances expresan mensajes que se nutren de la imaginaria de la neo-mexicanidad y el neo-chamanismo, en estrecha relación con la reinención de la ritualidad y la cosmovisión prehispánica. En otros casos, es posible advertir aún cierta continuidad con el chacoteo anticlerical en la agrupación de Los Rucos de la Terraza, tanto en portadas de discos, canciones y performances —hace apenas unos meses realizaron un concierto satirizando al catolicismo con una “misa de celebración del rey feo”, en alusión al Diablo. En la escena del death metal, el satanismo blasfemo sigue vigente, como es posible observar en las producciones recientes de Tenebrarum, Sarcoma y Dios Perro, aunque no todo el death se decanta por la estética y la ideología satanista, como es el caso de la agrupación Cathartic.

El último punto importante a señalar es el hecho de que la juventud constituye una categoría transicional y, por lo tanto, las modificaciones producidas en las creencias durante esta

---

<sup>729</sup> Véase la revista *Dynamis: música católica*, año 3, no. 9, 2003. Entre los músicos carismáticos destacan los costarricenses Martín Valverde y Alexis Jiménez, y la agrupación tapatía Jesús Está Vivo.

<sup>730</sup> Ver al respecto el artículo de Víctor Manuel Guerra García, “Devoción y rock ‘n’ roll”, 255-292.

etapa son susceptibles de modificarse durante la misma juventud, la adultez y la vejez. ¿Qué tan poderoso fue el efecto del rock y estilos derivados con respecto a las creencias? No se puede dar por sentado una sola respuesta, sino que es preciso tener en cuenta múltiples factores que van desde la trayectoria creyente hasta los consumos culturales, las experiencias con relación a las instituciones religiosas, en este caso el catolicismo. Es importante insistir en que los sub-campos rockeros constituyen dispositivos de sentido, desde los cuales los jóvenes elaboran identidades que mantienen cierta relación con actitudes determinadas hacia la religión. Dentro de cada uno de los sub-campos circulan una serie de elementos materiales, simbólicos e ideológicos, puestos a disposición de sus adeptos, que permiten a los jóvenes construir sus propios sistemas de significados y creencias. Las canciones, el arte de los álbumes, las revistas, los performances, los vídeos, etcétera, promueven estilos de vida y actitudes frente al mundo que ayudan a músicos y fans a ordenar las emociones, las experiencias, las actitudes, referente a cuestiones diversas como el amor, la política, la religión, la espiritualidad. Pero una de las cuestiones interesantes que han resultado de las observaciones en los sub-campos, específicamente por medio de las entrevistas, es el hecho de que determinados estilos de rock no homogenizan creencias específicas. No crean una mentalidad, en el sentido de la historiografía francesa de mentalidades y representaciones colectivas. Por el contrario, proveen de diversos elementos que los usuarios pueden reelaborar de múltiples maneras. No obstante, fue posible identificar patrones de acuerdo con las tipologías analizadas. En el momento de las entrevistas, observé que en la mayoría de los casos la creencia que se había producido durante las etapas de juventud, seguía aún vigente. Entre los rocanroleros de la primera generación (1957-1968), la pertenencia al catolicismo no se modificó. En el caso de los rockeros de la segunda generación (1968-1980), el eclecticismo del catolicismo con los elementos de religiones orientales, fue asumido aún por los informantes. El anticlericalismo y el ateísmo de los punketos, rockeros y metaleros ochenteros y noventeros, salió a flote en sesiones de entrevista. Los rockeros que formaron parte de movimientos juveniles de evangelización, se asumieron aún como católicos, aunque dejaron de participar en cuestiones eclesíásticas. Pero es importante insistir en el carácter transicional de la categoría juventud y, aunado a ello, el carácter fluido de la religiosidad y de la fe. Investigaciones de este tipo, deben tener en cuenta que la religiosidad constituye un proceso abierto, el cual encuentra momentos críticos en la juventud, y es importante prestar atención a la génesis de creencias, sus modificaciones y sus anclajes concretos tanto individuales como colectivos.

## FUENTES

### BIBLIOGRAFÍA

- Agustín, José. *Se está haciendo tarde (final en laguna)*. Planeta/CONACULTA, 1999.
- Arana, Federico. *Guaraches de ante azul. Historia del rock mexicano*. Posada, 1985, T. 1.
- Attali, Jacques. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Siglo XXI, 2011.
- Averintsev, S. S. “Bajtín, la risa, la cultura cristiana”. En *En torno a la cultura popular de la risa*, editado por S. S. Averintsev, V. L. Makhlin, M. Ryklin, M. M. Bajtín y T. Bubnova. Anthropos, 2000.
- Bahamondes, Luis et. al. *Religión y juventud. El impacto de los cambios socioculturales en los procesos de transmisión de la fe*. UAH/Ediciones, 2020.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Alianza Editorial, 2003.
- Balducci, Corrado. *Adoradores del Diablo y rock satánico*. Grupo Editorial Lumen, 2002.
- Barrera Rivera, Paulo. “Hibridación y aflojamiento de fronteras en el campo evangélico latinoamericano”. En *Evangélicos y pentecostales del siglo XXI en América Latina: ensayos de sociología*. Editora UFJF, 2023.
- Barr-Melej, Patrick. *Psychedelic Chile. Youth, Counterculture, and Politics on the Road to Socialism and Dictatorship*. University of North Carolina Press, 2017.
- Bastian, Jean-Pierre. “Introducción: Aprender a descentrar la mirada sobre la modernidad religiosa”. En *La modernidad religiosa: Europa latina y América Latina en perspectiva comparada*, coordinado por Jean-Pierre Bastian. FCE, 2004.
- Bastian, Jean-Pierre. “La recomposición religiosa de América Latina en la modernidad tardía”. En *La modernidad religiosa: Europa latina y América Latina en perspectiva comparada*, coordinado por Jean-Pierre Bastian. FCE, 2004.
- Bermejo Rubio, Fernando. *La invención de Jesús de Nazaret. Historia, ficción, historiografía*. Siglo XXI, 2019.
- Biblia de América*. La Casa de la Biblia, 1994.

- Bizeul, Yves. “Culturas jóvenes y religión: reflexiones teóricas”. En *La modernidad religiosa: Europa latina y América Latina en perspectiva comparada*, coordinado por Jean-Pierre Bastian. FCE, 2004.
- Blancarte, Roberto. “Las fuentes del conservadurismo mexicano”. En *Los rostros del conservadurismo mexicano*, compilado por Renée de la Torre, Marta Eugenia Ugarte y Juan Manuel Ramírez Saíz. CIESAS-Ediciones de la Casa Chata, 2005.
- Blancarte, Roberto. *Historia de la Iglesia católica en México*. FCE, 1992.
- Bossius, Thomas, Häger, Andreas y Kahn-Harris, Keith. *Religion and Popular Music in Europe. New Expressions of Sacred and Secular Identity*. I. B. Tauris, 2011.
- Bourdieu, Pierre y Wacquant, Loïc. *Una invitación a la sociología reflexiva*. Siglo XXI, 2005.
- Bourdieu, Pierre. “La disolución de lo religioso”. En Pierre Bourdieu, *Cosas dichas*. Gedisa, 1996.
- Bourdieu, Pierre. *La eficacia simbólica. Religión y política*. Editorial Biblos, 2009.
- Brackett, John. “Satan, Subliminals, and Suicide: The Formation and Development of an Antirock Discourse in the United States during the 1980s”, *American Music*, no. 36 (2018): 271-302.
- Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Crítica, 2005.
- Campiche, Roland. “De la pertenencia a la identificación religiosa. El paradigma de la individualización religiosa hoy en día”. *Religiones Latinoamericanas*, no. 1 (1991): 73-85.
- Carlos Monsiváis. “Mexicanerías: El albur”. En *Escenas de pudor y liviandad*. Grijalbo, 1988.
- Carreño Alvarado, Gloria Celia. “Los archivos privados y la recuperación de la historia”. En *Sujetos históricos, archivo y memoria*, coordinado por Cuauhtémoc Velasco Ávila. Secretaría de Cultura, INAH.
- Champion, Francois Champion. “Lo religioso flotante, eclecticismo y sincretismo”. En *El hecho religioso (una enciclopedia de las religiones hoy)*, dirigido por Jean Delumeau. Siglo XXI, 2007.
- Chase, Robert. *Dies Irae. A Guide to Requiem Music*. Scarecrow Press, 2003.
- Chaves Zamora, Randall. “Divina juventud: la Iglesia católica y las juventudes en América Latina y Costa Rica durante la Guerra Fría (196-1989)”. *Revista de Historia*, no. 82 (2020).
- Chidester, David. “The Church of Baseball, The Fetish of Coca-Cola, and The Potlatch of Rock ‘n’ Roll”. En *Religion and Popular Culture in America*, coordinado por Bruce David Forbes y Jeffrey H. Mahan. University of California Press, 2000.
- Coggins, Owen. *Mysticism, Ritual and Religion in Drone Metal*. Bloomsbury Publishing, 2018.
- Cohen, Stanley Cohen. *Folk Devils and Moral Panics. The Creation of the Mods and Rockers*. Routledge Classics, 2011.

- Concilio Vaticano II. Constituciones. Decretos. Declaraciones. Legislación posconciliar.* Biblioteca de Autores Cristianos, 1970.
- Consejo Episcopal Latinoamericano (CELAM), *III Conferencia General del Episcopado Latinoamericano. Puebla. La evangelización en el presente y el futuro de América Latina.* Ediciones de la Conferencia del Episcopado Mexicano, 1979.
- Corpus, Ariel. “Cuerpos del rock, del metal y de Cristo. Etnografía de la ritualidad, estética y corporalidad de los jóvenes cristianos”. En *Cuerpo y protestantismo: perspectivas heterodoxas en América Latina*, coordinado por Carlos Olivier Toledo, Lourdes Jacobo Albarrán y Carlos Mondragón González. UNAM, 2015.
- Cortés, David. *El otro rock mexicano. Experiencias progresivas, sicodélicas, de fusión y experimentales.* Grupo Editorial Tomo, 2017.
- Covarrubias Corona, Juan David. “Resistir y existir. Identidad y cultura en los inicios de la escena punk de Guadalajara, 1986-1992”. Tesis de Licenciatura en Historia, Universidad de Guadalajara, 2011.
- Cué, Ramón S. J. *Mi Cristo roto.* Editorial Guadalupe, 1999.
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer.* Universidad Iberoamericana-ITESO, 2007.
- De Certeau, Michel. *La posesión de Loudun,* México. Universidad Iberoamericana, 2012.
- De la Rocha, Mercedes González. *Los recursos de la pobreza. Familias de bajos ingresos de Guadalajara.* Colegio de Jalisco-CIESAS, 1986.
- De la Torre, Federico. “Jalisco y sus proyectos socioeducativos de nivel superior, 1940-1985”. En *Jalisco desde la revolución*, T. II, coordinado por Mario Aldana Rendón. Universidad de Guadalajara, 1988.
- De la Torre, Renée y Gutiérrez Zúñiga, Cristina (coords.). *Atlas de la diversidad religiosa en México.* El Colegio de Jalisco/El Colegio de la Frontera Norte/CIESAS/El Colegio de Michoacán/Universidad de Quintana Roo/Secretaría de Gobernación, 2007.
- De la Torre, Renée y Gutiérrez Zúñiga, Cristina. “La neomexicanidad y los circuitos *new age*. ¿Un hibridismo sin fronteras o múltiples estrategias de síntesis espiritual?”. *Archives de sciences sociales des religion*, no. 153 (2011).
- De la Torre, Renée y Mora, José Manuel. “Itinerarios creyentes del consumo neoesotérico”. *Revista Comunicación y Sociedad*, no. 39 (2001).
- De la Torre, Renée. “Dos alternativas para ser católicos: Comunidades Eclesiales de Base y Barrios Unidos en Cristo”. *Estudios Jaliscienses*, no. 39 (2000): 57-71.

- De la Torre, Renée. “La religiosidad popular: encrucijada de las nuevas formas de la religiosidad contemporánea y la tradición (el caso de México)”. *Ponto Urbe*, 2013.
- De la Torre, Renée. “Religión y cultura de masas: la lucha por el monopolio de la religiosidad contemporánea”. *Comunicación y Sociedad*, no. 27, 1996.
- De la Torre, Renée. *La Ecclesia Nostra. El catolicismo desde la perspectiva de los laicos: el caso de Guadalajara*. FCE-CIESAS, 2006.
- Del Val Ripollés, Fernán. “Rockeros insurgentes, modernos complacientes: juventud, rock y política en España (1975-1985)”. Tesis de Doctorado, Universidad Complutense de Madrid, 2014.
- Delestre, Antoine. “El nuevo despliegue de lo religioso entre los estudiantes”. En *La modernidad religiosa: Europa latina y América Latina en perspectiva comparada*, coordinado por Jean-Pierre Bastian. FCE, 2004.
- Delgado Martínez, César. “Bailes populares, salones y academias”. En *Música y danzas urbanas*, Antonio García Medina *et. al.* Secretaría de Cultura-Gobierno del Estado de Jalisco, 2005.
- Delgado Molina, Cecilia Arolisa. *¿Y qué podemos hacer? Habitus e intersecciones entre campo religioso y política frente a la violencia en Morelos*. UNAM, 2020.
- Delgado Molina, Celia Ardisia. “El campo religioso y sus interacciones con el campo político en Morelos: propuestas y retos para su construcción”. En *Pierre Bourdieu en la sociología latinoamericana: el uso de campo y habitus en la investigación*, coordinado por Roberto Castro y Hugo José Suárez. UNAM, 2018.
- DeNora, Tia. *Music in Everyday Life*. Cambridge University Press, 2000.
- Dunn, Christopher. *Brutality Garden. Tropicália and The Emergence of Brazilian Counterculture*. University of North Carolina Press, 2001.
- Durkheim, Émile Durkheim. *Las formas elementales de la vida religiosa. El sistema totémico en Australia (y otros escritos sobre religión y conocimiento)*. FCE/UAM/UIA, 2012.
- Eco, Umberto Eco. *Historia de la fealdad*. Lumen, 2007.
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Editorial Lumen, 1984.
- El Bhagavad-Gita tal como es*. The Bhaktivedanta Book Trust, 1975.
- Elzo, Javier. “La religión de los jóvenes en España”. En *La modernidad religiosa: Europa latina y América Latina en perspectiva comparada*, coordinado por Jean-Pierre Bastian. FCE, 2004.
- Escobar Hernández, Bogar Armando. *Los nodos del poder. Ideología y cambio social en Guadalajara*. Universidad de Guadalajara, 2004.

- Escobar Hernández, Bogar. *Amaneció en Guadalajara. Origen, auge y ocaso de los cabarets de San Juan de Dios*. Universidad de Guadalajara, 2022.
- Feixa, Carles. *De jóvenes, bandas y tribus. Antropología de la juventud*. Ariel, 1999.
- Frith, Simon y McRobbie, Angela. “Rock and Sexuality”. En *On Record. Rock, Pop and The Written Word*, editado por Simon Frith y Andrew Goodwin. Routledge, 1990.
- Frith, Simon. “Hacia una estética de la música popular”. En *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, editado por Francisco Cruces. Editorial Trotta, 2001.
- Frith, Simon. “Música e identidad”. En *Cuestiones de identidad cultural*, compilado por Stuart Hall y Paul du Gay. Amorrortu, 2003.
- Garbini, Luigi. *Breve historia de la música sacra*. Alianza Editorial, 2009.
- García Medina, Jesús. “De la GFU a MAIS. La recuperación de la sabiduría ancestral indígena y la Nueva Era en Guadalajara, 1967-2002”. Tesis de Maestría en Historia de México, Universidad de Guadalajara, 2010.
- García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*. Universidad de Guadalajara-CONACULTA, 1994, T. 12.
- García-Robles, Jorge. *Burroughs y Kerouac: dos forasteros perdidos en México*. Debolsillo, 2007.
- Garma Navarro, Carlos. “Del himnario a la industria de la alabanza. Un estudio sobre la transformación de la música religiosa”. *Religión y Ciencias Sociales* 2, no. 2 (2000): 63-85.
- Gélis, Jacques. “El cuerpo, la Iglesia y lo sagrado”. En *Historia del cuerpo. 1. Del Renacimiento al Siglo de las Luces*, dirigido por Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine y George Vigarello. Taurus, 2005.
- Gilmour, Michael J. *Call Me the Seeker. Listening to Religion in Popular Music*. Continuum, 2005.
- Gorbach, Frida y Rufer, Mario. *(In) disciplinar la investigación. Archivo, trabajo de campo y escritura*. Universidad Autónoma Metropolitana/Siglo XXI, 2016.
- Gregory, Georgina y Dines, Mike (eds.). *Exploring the Spiritual in Popular Music. Beatified Beats*. Bloomsbury, 2021.
- Grosz, Elizabeth. *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*. Indiana University Press, 1994.
- Guber, Rosana. *La etnografía. Método, campo y reflexividad*, Argentina. Siglo XXI, 2011.
- Guerra García, Víctor Manuel Guerra García. “Devoción y rock ‘n’ roll desde la periferia. Peregrinación de guitarristas del asfalto, músicos del rock mexicano y familia rocanrolera a la Basílica de Guadalupe”. En *Caminando en los espacios de la memoria*, coordinado por María Ana Portal Ariosa, Rocío Martínez Guzmán y Mario Camarena Ocampo. UAM-I, 2021.

- Gutiérrez Zúñiga, Cristina y de la Torre, Renée. “El proceso histórico de diversificación histórica en Guadalajara”. En *Una ciudad donde habitan muchos dioses. Cartografía religiosa de Guadalajara*, coordinado por Cristina Gutiérrez Zúñiga, Renée de la Torre y Cintia Castro. El Colegio de Jalisco, 2010.
- Gutiérrez Zúñiga, Cristina. “Más allá de la pertenencia religiosa: católicos en la Era de Acuario”. En *Sectas o Iglesias. Viejos o Nuevos Movimientos Religiosos*, compilado por Elio Masferrer Kan. Plaza y Valdés, 1998.
- Häger, Andreas (ed.). *Religion and Popular Music. Artists, Fans, and Cultures*. Bloomsbury, 2018.
- Hall, Stuart y Jefferson, Tony (eds.). *Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra*. Traficantes de Sueños, 2014.
- Hernández, Alberto. “Jóvenes, música y religión en Tijuana”. En *Nuevos caminos de la fe: prácticas y creencias al margen institucional*, coordinado por Alberto Hernández. COLEF/Universidad Autónoma de Nuevo León/COLMICH, 2011.
- Hervieu-Léger, Danièle. *La religión, hilo de memoria*. Herder, 2005.
- Hjarvard, Stig. “The Mediatization of Religion: A Theory of the Media as Agents of Religious Change”. *Northern Lights*, no. 6 (2008).
- Hobsbawm, Eric. *Historia del siglo XX*. Crítica, 1998.
- Howard, Jay R. y Streck, John M. *Apostles of Rock. The Splintered World of Contemporary Christian Music*. The University Pres of Kentucky, 1999.
- Introvigne, Massimo. *Satanism: A Social History*. Leiden, 2016.
- Jiménez, Armando. *Dichos y refranes de la picardía mexicana*. Editorial Diana, 1994.
- Jiménez, Armando. *Nueva picardía mexicana*. Editores Mexicanos Unidos, 1984.
- Jiménez, Armando. *Picardía mexicana*. Libro Mex Editores, 1961.
- Jones, Rick. *Escalera al infierno. La bien planificada destrucción de la juventud*. Chick Publications, 1991.
- José Fors. *25 años*. Editorial Universitaria/UdeG, 2004.
- Juan Pablo II. “Homilía en la misa con los jóvenes”. En “*¡No tengas miedo!*” *Discursos y homilias de Juan Pablo II en su segunda visita pastoral a México*. Ediciones Paulinas, 1990.
- Kundera, Milan. “El día en que Panurgo dejará de hacer reír”. En *Los testamentos traicionados*. Tusquets, 2009.
- La revuelta de la memoria. Textos del Subcomandante Marcos y del EZLN sobre la Historia*. CIACH, 1999.
- Laban, René. *Música rock y satanismo*. Ediciones Arco Iris, 1989.
- Larson, Bob. *Su hijo y el rock*. Editorial UNILIT, 1990.

- Le Goff, Jacques. *El Dios de la Edad Media. Conversaciones con Jean-Luc Pouthier*. Editorial Trotta, 2005.
- Le Goff, Jacques. *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Paidós, 1991.
- Levi, Giovanni y Schmitt, Jean-Claude (dir.). *Historia de los jóvenes. De la Antigüedad a la Edad Moderna*. Taurus, 1996.
- Llanos Velázquez, Alan Roberto. “Entre lo sacro y lo mundano. Música, creencias y vivencias de jóvenes indígenas cristianos en San Cristóbal de las Casas”. Tesis de Maestría, CIESAS, 2014.
- López Macedonio, Mónica Naymich. “Los Tecos de la Universidad Autónoma de Guadalajara y el gobierno de Chiang Kai-Shek a principios de los años setenta. Historia de una colaboración anticomunista transnacional”. *Contemporánea*, no. 1 (2010): 133-158.
- Lynch, Gordon. “The Role of Popular Music in the Construction of Alternative Spiritual Identities and Ideologies”. *Journal for the Scientific Study of Religion* 45, no. 4 (2006): 481-488.
- Manduley López, Humberto. *Hierba mala. Una historia del rock en Cuba*. Ediciones La Luz, 2015.
- Manzano, Valeria. *La era de la juventud en Argentina. Cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla*. FCE, 2017.
- Marcial, Rogelio. “Políticas públicas de juventud en México: discursos, acciones e instituciones”. *Ixaya. Revista Universitaria de Desarrollo Social*, no. 3 (2012).
- Marcial, Rogelio. *Desde la esquina se domina. Grupos juveniles: identidad cultural y entorno urbano en la sociedad moderna*. El Colegio de Jalisco, 1996.
- Carozzi, María Julia. “La autonomía como religión: la nueva era”. *Alteridades* 9, no. 18 (1999).
- Marroquín, Enrique. *La contracultura como protesta. Análisis de un fenómeno juvenil*. Joaquín Mortiz, 1975.
- Martínez Villegas, Austreberto. “Identidad y acción de jóvenes católicos tradicionalistas en los años setenta en Guadalajara: el caso del Seminario Laico Juvenil y la revista *Adalid*”. En *La condición juvenil en Latinoamérica: identidades, culturas y movimientos estudiantiles*, coordinado por Ivonne Meza Huacuja y Sergio Moreno Juárez. UNAM-Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación, 2019.
- Martínez, Israel (comp.). *Nada volverá a ser igual. Registro de la escena hardcore-punk jalisciense hasta mediados de los noventa*. Suplex/Abolipop, 2015.
- Martínez, Romina. “¡Corre...! ¡Va a comenzar la tanda...! Un acercamiento a la diversión carpera en Guadalajara, 1920-1940”. *Takwá*, no. 9 (2006).

- Mendoza Cornejo, Alfredo. *Organizaciones y movimiento estudiantiles en Jalisco de 1948 a 1954. La consolidación de la FEG*. Universidad de Guadalajara, 1992.
- Mendoza Cornejo, Alfredo. *Organizaciones y movimiento estudiantiles en Jalisco de 1954 a 1963*. Universidad de Guadalajara, 1993.
- Mendoza, Vicente T. *Lírica infantil de México*. FCE, 1984.
- Middleton, Richard. *Studying Popular Music*. Open University Press, 1990.
- Morales de la Mora, María Enriqueta. *La Escuela de Música de la Universidad de Guadalajara, 1952-2004: preludio y desarrollo de una institución jalisciense de la música académica*. Universidad de Guadalajara, 2010.
- Moreno Gaona, David. “Juventud e historiografía: apuntes teórico-metodológicos sobre cómo estudiar a los jóvenes del pasado”. En *Metodología e investigación. De enfoques y construcciones empíricas*, coordinado por Leticia Ruano Ruano, Oscar Ramón López Carrillo y Claudia Gamiño Estrada. Universidad de Guadalajara, 2019.
- Moreno Gaona, David. “Significados, usos y funciones de la música clásica en Guadalajara, 1947-1960. Un análisis a partir de la historia social de la música”. *Intersticios Sociales* 7, no. 14 (2017): 283-315.
- Moreno Gaona, David. *Rockeros en tierra de mariachis. Ocho ensayos sobre historia del rock tapatío, 1957-1994*. Coral, 2022.
- Mosqueira, Mariela. “Cristo rock: una aproximación al mundo social del rock cristiano”. En *La industria del creer: sociología de las mercancías religiosas*, dirigido por Joaquín Algranti. Editorial Biblos, 2013.
- Mosqueira, Mariela. *Santa rebeldía. Juventudes evangélicas en el Gran Buenos Aires*. Editorial Biblos, 2022.
- Muchembled, Robert. *Historia del diablo. Siglos XII al XX*. FCE, 2019.
- Navarro Ramos, Juan Arturo et. al. *Espiritualidad sin religión. Interioridad, jóvenes y creencias religiosas*. Editorial Universidad de Guadalajara/ITESO, 2019.
- Nietzsche, Friedrich. *La genealogía de la moral*. Alianza Editorial, 2018.
- Nietzsche, Friedrich. *Más allá del bien y del mal*. Editorial Fontamara, 2017.
- Olguín Reza, Hermenegildo (comp.). *El movimiento estudiantil de 1968 y la Universidad de Guadalajara*. Taller Editorial La Casa del Mago, 2011.
- Orozco Barranco, Almendra Cristal. “Representaciones de juventud: jipiteca, drogadicto, peligroso y comunista. Anticomunismo en México a través de la revista Réplica (noviembre 1967-enero 1972)”. Tesis de Licenciatura, Universidad de Guadalajara, 2018.

- Partridge, Christopher y Moberg, Marcus (eds.). *The Bloomsbury Handbook of Religion and Popular Music*. Bloomsbury, 2017.
- Passerini, Laura. “La juventud, metáfora del cambio social (dos debates sobre los jóvenes en la Italia fascista y en los Estados Unidos durante los años cincuenta)”. En *Historia de los jóvenes. De la Antigüedad a la Edad Moderna*, dirigido por Giovanni Levi y Jean-Claude Schmitt. Taurus, 1996.
- Peñalosa, Joaquín Antonio. *Humor con agua bendita*. Editorial JUS, 1977.
- Pérez Rosales, Laura. “Censura y control. La Campaña Nacional de Moralización en los años cincuenta”. *Historia y Grafía*, no. 37 (2011).
- Pérez-Rayón, Nora. “El anticlericalismo en México. Una visión desde la sociología histórica”. *Sociológica* 19, no. 55 (2004).
- Pérez-Rayón, Nora. “Juan Pablo II y México. ¿Una relación especial en el contexto mundial?”. *Intersticios Sociales*, no. 9 (2015).
- Poiger, Uta G. *Jazz, Rock and Rebels. Cold War Politics and American Culture in a Divided Germany*. University of California Press, 2000.
- Ragué Arias, M<sup>a</sup> José. *Los movimientos pop*. Salvat, 1973.
- Ramírez Bonilla, Laura Camila. “El radar moral de los cincuenta. La Comisión Nacional de Moralización del Ambiente frente a los medios de comunicación en México”. *Historia y Grafía*, no. 51 (2018).
- Ramírez Bonilla, Laura Camila. “Moralización y catolicismo al arribo de la televisión. Ciudad de México y Bogotá, 1950-1965”. Tesis de Doctorado, El Colegio de México, 2017.
- Randall, Margaret. *Los hippies, expresión de una crisis*. Siglo XXI, 2010.
- Régimbal, Jean-Paul. *¿Queremos rock? La violación de las conciencias por el mensaje subliminal*. Edición Independiente, 1988.
- Reguillo Cruz, Rossana. *En la calle otra vez. Las bandas: identidad urbana y usos de la comunicación*. ITESO, 1991.
- Reguillo, Rossana. *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*. Grupo Editorial Norma, 2000.
- Rodríguez, Sandra Patricia. “Conmemoraciones del cuarto y quinto centenario del '12 de octubre de 1492': debates sobre la identidad americana”. *Revista de Estudios Sociales*, no. 38 (2011).
- Rojas Gutiérrez, Óscar Humberto (comp.). *Raíces del rock tapatío, 1959-1972*. ae Ediciones, 2019.
- Royle, Selena. *Guadalajara, as I know it... live it... love it...* Ediciones Pax, 1966.

- Theodor Roszak. *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*. Kairós, 2005.
- Ruano Ruano, Leticia. *La identidad del laico apostólico. Acción Católica Mexicana*. Universidad de Guadalajara, 2013.
- Said, Edward W. *Orientalismo*. Debolsillo, 2008.
- Sánchez Gutiérrez, Alfredo. *De memoria. Crónicas*. Rayuela, 2013.
- Sánchez Gutiérrez, Alfredo. *La música de acá. Crónicas de la Guadalajara que sueña*. Universidad de Guadalajara-Editorial Universitaria, 2018.
- Sánchez Susarrey, Jaime y Medina Sánchez, Ignacio. “Historia política, 1940-1975”. En *Jalisco desde la revolución*, T. IX, coordinado por Mario Aldana Rendón. Universidad de Guadalajara, 1987.
- Sandoval Vargas, Hugo Marcelo. “El movimiento *anarcopunk* de Guadalajara. Una apuesta por resistir-existir contra y más allá del Estado/capital”. *Desacatos*, no. 37 (2011).
- Santiago Jiménez, Mario Virgilio. “El secreto: desdoblamiento y fracturas. Militancia católica reservada, investigación periodística y vigilancia eclesiástica y gubernamental en México, 1915-1970”. En *Militancias católicas en el México contemporáneo. Clandestinidad, secrecía y partidismo*, coordinado por Fernando M. González, Mario Ramírez Rancaño, Yves Bernardo Roger Solis Nicot. UNAM-Instituto de Investigaciones Sociales, 2022.
- Saramago, José. *El Evangelio según Jesucristo*. Punto de Lectura, 2006.
- Seay, Davin y Neely, Mary. *Stairway to Heaven. The Spiritual Roots of Rock ‘n’ Roll. From the King and Little Richard to Prince and Amy Grant*. Ballantine Books, 1986.
- Segovia, Armando (Manyus Her). *Atheos. Una historia del punk en Guanatos*. La Rueda Cartonera/Viento Cartonero, 2022.
- Semán, Pablo y Gallo, Guadalupe. “Rescate y sus consecuencias. Sincretismo, cultura y religión”. En *Nuevos caminos de la fe: prácticas y creencias al margen institucional*, coordinado por Alberto Hernández. COLEF/Universidad Autónoma de Nuevo León/COLMICH, 2011.
- Semán, Pablo y Gallo, Guadalupe. “Superficies de placer: sexo, religión y música electrónica en los pliegues de la transición 1990-2010”. *Cuestiones de sociología: revista de estudios sociales*, no. 5-6, (2009): 123-142.
- Siegmeyer, Elie. *Música y sociedad*. Siglo XXI, 1999.
- Stark, Steven D. *Meet The Beatles. A Cultural History of the Band that Shook Youth, Gender and the World*. HarperCollins, 2005.

- Stoler, Ann Laura. “Archivos coloniales y el arte de gobernar”. *Revista Colombiana de Antropología*, no. 2 (2010).
- Tardif, Emiliano. *Jesús está vivo*. Publicaciones Kerygma, 1984.
- Till, Rupert. *Pop Cult: Religion and Popular Music*. Continuum, 2010.
- Toynbee, Arnold J. “Los hippies. Una protesta pacífica contra el modo de vida norteamericano”. *Revista de la Universidad de México*, no. 1 (1967).
- Trujillo Bretón, Jorge Alberto. “La ciudad del pecado. Los bajos fondos y las drogas enervantes en Guadalajara, 1915-1946”. En *Por el mundo del delito y sus pormenores. Historia, marginalidad y delito en América Latina*, coordinado por Jorge Alberto Trujillo Bretón. Universidad de Guadalajara, 2018.
- Urzúa Orozco, Aída y Hernández Z., Gilberto. *Jalisco, testimonio de sus gobernantes, 1940-1959*. UNED-Gobierno del Estado de Jalisco, 1989, Tomos IV y V.
- Valenzuela Cardona, Rafael (coord.). *El rock tapatío. La historia por contar*. FEU-Universidad de Guadalajara, 2004.
- Valles, Patricia. *Construcciones religiosas en Guadalajara, 1960-1986. La expansión de una creencia*. Universidad de Guadalajara, 2004.
- Vargas Hernández, José G. y Rodríguez Garduño, Diego Federico. “Formación de recursos y desarrollo de capacidades de los músicos. El caso de la Escuela Superior de Música Sagrada de la Arquidiócesis de Guadalajara”. *Revista Nacional de Administración*, no. 4 (2013).
- Wise, Sue, “Sexing Elvis”. En *On Record. Rock, Pop and The Written Word*, editado por Simon Frith y Andrew Goodwin. Routledge, 1990.
- Ybarra, Arturo. *Mi vida en seis cuerdas. Memorias de un rostro oculto*. Editorial Universitaria/UdeG, 2015.
- Young, Jock. “El pánico moral. Sus orígenes en la resistencia, el *ressentiment* y la traducción de la fantasía en realidad”. *Delito y Sociedad. Revista de Ciencias Sociales*, no. 31 (2011): 7-21.
- Zamora García, Jesús y Gamiño Muñoz, Rodolfo. *Los Vikingos. Una historia de lucha política social*. Centro de Estudios Históricos del Colectivo Rodolfo Reyes Crespo, 2012.
- Zamora García, Jesús. *La calle y sus espíritus. Análisis histórico de dos comunidades juveniles en la Guadalajara de los setenta y ochenta: los Tonchos y los Soleros*. El Colegio de Jalisco, 2018.
- Zolov, Eric. “Mexico’s Rock Counterculture (La Onda) in Historical Perspective and Memory”. En *New World Coming: The Sixties and the Shaping of Global Consciousness*, editado por Karen

- Dubinsky, Catherine Krull, Susan Lord, Sean Mills, y Scott Rutherford. *Between the Lines*, 2009.
- Zolov, Eric. *Rebeldes con causa. La contracultura mexicana y la crisis del Estado Patriarcal*. Norma, 2002.
- Torres Zermeño, Miguel S. *Guadalajara y el rock (50's-70's)*. Edición Independiente, 2002.
- Sánchez Ruiz, Enrique E. *Mi trayecto musical. Mi paso por 39.4*. Edición Independiente, 2014.
- Ángel de León, Efrén. *La colonia de la habitación popular N° 1 o colonia J. de Jesús González Gallo*. Editorial Amate, 2001.

## ARCHIVOS

- Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara (AHAG). Sección Gobierno, Ramos: Pastoral Juvenil, Parroquias, Movimientos Tradicionalistas, Folletería.
- Hemeroteca Contemporánea de la Biblioteca Pública del Estado de Jalisco (BPEJ).
- Archivo Personal de Efrén Ángel de León.
- Archivo Personal de Enrique Sánchez Ruiz.
- Archivo Personal de Víctor Manuel González Canizales.
- Archivo Personal de Germán Hernández.
- Archivo Personal de Víctor Delgado Jáuregui (Johan Wazoflaz).
- Archivo Personal de Ricardo Rodríguez Figueroa (Zanate).
- Archivo Personal de Juan Manuel Cazarez Villalobos.

## HEMEROGRAFÍA

- Hemeroteca digital de *El Informador*, disponible en: <http://hemeroteca.informador.com.mx/>
- El Occidental*
- Boletín Eclesiástico de Guadalajara y de la Baja California*
- Juventud* (Órgano Oficial de la Juventud Católica Femenina Mexicana)
- Orientación* (La revista para toda la familia)
- El Estado de Jalisco* (Periódico Oficial del Estado)
- La Época* (Semanao de Información y Orientación)
- Revista Señal. Semanario católico*
- Contenido*
- México Canta*

*Dimensión*

*Pop*

*Réplica* (revista oficial de los Tecos)

*Adalid* (revista del Seminario Laico Juvenil)

## FILMOGRAFÍA

*El cielo y la tierra*, (Dir. Alfonso Corona Blake, 1962).

*Una joven de 16 años*, (Dir. Gilberto Martínez Solares, 1962).

*El cielo y tú*, (Dir. Gilberto Gazcón, 1971).

## DISCOGRAFÍA

39.4, “Faith”, 39.4. En “Primer Festival de Conjuntos Tapatíos”, organizado y grabado por Radio Internacional. Audio en formato WMA, archivo personal de Enrique E. Sánchez Ruiz.

39.4, “Guadalajarabe” y “You Walk Beside Tomorrow”. En *39.4*, Magneto Records, 1975.

39.4. “Faith”. En *39.4*. CBS, 1972, vinil.

Atheos, “Papamamadas”. En *Religiones podridas*, Demo, 1990.

Atheos, *Religiones podridas*, Demo, 1990.

Catarsis, “Inna”. En *La cortina*, Super Discos, Demo, 1992, casete.

Catarsis, “La Cortina”. En *La cortina*, Super Discos, Demo, 1992, casete.

Cuca, “El Moralizador”. En *La invasión de los blátidos*, Culebra/BMG, 1992, CD.

Diluidos en el Sistema, “Visita Papal”. En *Adicciones*, Demo, 1991.

Domingo Lobato Bañales, *San Juan de la Cruz: 5 Romances, tres canciones*, CECA/Secretaría de Cultura/Gobierno de Jalisco, 2006, CD.

Duda Mata, “Ejercicios Espirituales”. En *Duda Mata*, Opción Sónica, 1999, CD.

Duda Mata, “Ejercicios Espirituales”. En *Duda Mata*, Producciones Equis, 1987, vinil.

Duda Mata, “El Moralizador”. En *Duda Mata*, Opción Sónica, 1999, CD.

Duda Mata, “El Moralizador”. En *Duda Mata*, Producciones Equis, 1987, vinil.

*Duda Mata*, Opción Sónica, 1999, CD.

*Duda Mata*, Producciones Equis, 1987, vinil.

Dug Dugs, “Voy Hacia el Cielo (Voy Hacia el Sol)”. En *Smog*. RCA-Victor, 1973.

El Personal, “No me Hallo”. En *No me hallo*, Discos Caracol, 1988, vinil.

El Personal, *No me hallo*, Ediciones Pentagrama, ca. 2003, CD.

El TRI, “Juan Pablo II”. En *Más allá del bien y del mal*, Lora Records/Fonovisa, 2005, CD.

El TRI, “Solamente Dios”. En *No te olvides de la banda*, Warner Music México, 2022, CD.

El TRI, “Virgen Morena”. En *Cuando tú no estás*, Warner Music México, 1997, CD.

Estrés, “No rezos”. En *Estrés, ensayos*, Demo, 1989-1990, casete.

Forseps, *.02 Plus*, Fugazi, 2006, CD.

Forseps, *.02*, Opción Sónica, 2000, CD.

Forseps, “¿Quién eres Tú?”. En *Bebé mod. 01*, Culebra/BMG, 1995, CD.

Forseps, “333”. En *333. El despertar del animal*, Fugazi, 2002, CD.

Forseps, “De Noche”. En *333. El despertar del animal*, Fugazi, 2002, CD.

Forseps, “Dios Moderno”. En *6pm*, Fonarte Latino, 2013, CD.

Forseps, “Entre el Bien y el Mal”. En *333. El despertar del animal*, Fugazi, 2002, CD.

Forseps, “No Hay Más Allá”. En *333. El despertar del animal*, Fugazi, 2002, CD.

Forseps, “Salvación”. En *IV*, Universal, 2004, CD.

Forseps, “Seres Domesticados”. En *333. El despertar del animal*, Fugazi, 2002, CD.

Forseps, “Ver para Creer”. En *Bebé mod. 01*, Culebra/BMG, 1995, CD.

Forseps, *En vivo. Un medio acústico*, Fugazi, 2002, CD.

Forseps, *Forseps 5*, Fugazi, 2008, CD.

Forseps, *FSP7*, Sin Sello, 2023, CD.

Gothic, “Cordero en la Ciudad”. En *Gothic*, Promenade Records, 2020, CD.

Gothic, “El Desierto se Avecina”. En *Gothic*, Promenade Records, 2020, CD.

Gothic, “Rex Tremendae”. En *Gothic*, Promenade Records, 2020, CD.

Hongo, “Jesús”. En *Somos mexicanos*, Hongo Records, 2015, CD.

Hongo, “Otra Oportunidad”. En *Zatanáz*, Cronos, 1980, vinil.

Hongo, “Sálvame”. En *Enlaces rockeros*, Hongo Records, 2017, CD.

I Barritas, *La Messa dei Giovani*, Bluebell Records, vinilo, 1966.

Joan Manuel Serrat, “La Saeta”. En *Dedicado a Antonio Machado, poeta*, Capitol, 1969.

Johan Wazoflaz y la banda de los Garigoles, “Preludio Papal (Reing in Blood)”, Demo, Inédita, 1992-1993.

Johan Wazoflaz y la banda de los Garigoles, *Crónicas piruleanas (diario íntimo de un extraterrestre)*, Demo, 1992, casete.

José Luis Rodríguez, “Se Busca”. En *Atrévete*, CBS, 1980.

Julissa de Llano y Marcos Lizama, *Jesucristo Superestrella*. Orfeón, 1975.  
 Katarsis, “5° Romance”. En Katarsis, *Ostión*, Smogless Records, 1999, CD.  
 Katarsis, “Ciencia Ficción”. En Katarsis, *Ostión*, Smogless Records, 1999, CD.  
 Katarsis, “Corazón Robado”. En *Katarsis*, Opción Sónica, 1996-1997, CD.  
 Katarsis, “Gente Trabajando”. En *Katarsis*, Opción Sónica, 1996-1997, CD.  
 Katarsis, “Intro” y “Te Deum”. En *Katarsis*, Opción Sónica, 1996-1997, CD.  
 Katarsis, “Kyrie”, “Hold Tight” y “5° Romance”. En *Ostión*, Smogless Records, 1999, CD.  
 Katarsis, “Kyrie”. En Katarsis, *Ostión*, Smogless Records, 1999, CD.  
*Kompilado. 2os*, Tokin Records, 2004, CD.  
 La Fresa Ácida, “Mi Dulce Señor” y “Jesuscristo”. En *La Fresa Ácida*. RCA-Victor, 1971.  
*La otra navidad*, 3er Piso Records, 2004, CD.  
 La Revolución de Emiliano Zapata, “At the Foot of the Mountain”. En *La Revolución de Emiliano Zapata*, Polydor, 1971, vinil.  
 La Revolución de Emiliano Zapata, “Preludio a la Felicidad”. En *Hoy*, Polydor, 1972.  
 León de Judá, “El León de Judá”. En *Gotas de sangre*, 1991, Casete.  
 León de Judá, “Gotas de Sangre”. En *Gotas de sangre*, 1991, Casete.  
 León de Judá, “La Última Vez”. En *Gotas de Sangre*, 1991, casete.  
 León de Judá, “Padre Nuestro”. En *Gotas de sangre*, 1991, Casete.  
 León de Judá, “Rey de Reyes”. En *Gotas de sangre*, 1991, Casete.  
 León de Judá, “Sólo Él”. En *Gotas de sangre*, 1991, Casete.  
 León de Judá, “Varones de Guerra”. En *Gotas de sangre*, 1991, Casete.  
 León de Judá, “Velocidad”. En *Gotas de sangre*, 1991, Casete.  
 Los Blue Boys, “No me pasará a mí”. Musart, 1965.  
 Los Gibson Boys, “El Rock de la Noche”. Musart, 1960.  
 Love Army, “Caminata Cerebral”. En *Love Army*. Raff, 1971.  
 Mai Rico, “Barrios Unidos en Cristo”. En *Barrios Unidos en Cristo*, ca. 1993, Casete.  
 Mai Rico, “Kiry-eleison”. En *Barrios Unidos en Cristo*, ca. 1993, Casete.  
 Mask, “Going Down (Words of a Madman)”. En *The Fox*, Comrock, 1985, Vinilo.  
 Mask, “Spiritual Confusion (Only for Fanatics)”. En *The Fox*, Comrock, 1985, Vinilo.  
 Mike Laure y sus Cometas, “El Rebelde”. VIK, 1960.  
 Mike Laure y sus Cometas, “Rock del Diapasón”. VIK, 1960.  
 Nahuatl, “El Hongo”. En *Nahuatl*, Raff, 1974.  
 Pájaro Alberto, “Vida” y “Raga”. En *Viaje fantástico*, RCA-CAMDEM, 1974.

Ramón Cué, S. J., *Mi Cristo roto (Meditaciones Cuaresmales)*, Discos Capitol, México, 1966, vinil.

Ramón Cué, S. J., *Mi Cristo roto*, intérprete José Antonio Cossío, Discos Musart, 1966, vinil.

Ricardo Rodríguez, “In Paradisum”. En *Oasis*, Promenade Records, 2014, CD.

Ricardo Rodríguez, “Lacrimosa”. En *Odisea panamericana*, Secretaría de Cultura Jalisco, 2011, CD.

Ricardo Rodríguez, *Encuentro de dos mundos: Ricardo Rodríguez, Gustav Mahler*, Laboratorio Sensorial, 2019, CD.

Roberto Cantoral, “Pobre Cristo”. En *Roberto Cantoral*. Orfeón, 1971.

Roberto Carlos, “Jesucristo (Jesús Cristo)”. En *Roberto Carlos canta en español*. CBS, 1973.

*Rock subterráneo contra el V Centenario*, Toño-Records, 1991, casete.

Sedición, “El clero y el gobierno”. En *Un cambio empieza*, Demo, 1989, casete.

Sedición, “Pecadores”. En *Extintos*, 1988, casete.

Sin Razón Zoocial, “Opio al Pueblo” (grabación de aficionado del programa *Submisión*, Radio UdeG, 1991). En *Nada volverá a ser igual*, CD-A, Abolipop/Suplex, 2015.

The Spiders, “Thought (A Prayer)”. En *Back*, RCA-CAMDEM, 1970, vinil.

The Spiders, “Thought (A Song)”. En *Back*, RCA-CAMDEM, 1970, vinil.

The Spiders, *Corre corre*, Discos Gas, 1980.

The Spiders, *Nuevas rutas en sonido*, RCA-Victor, 1973.

Three Souls in My Mind, “Másturbado”. En *Es lo mejor*, Cisne-Raff, 1977, Vinil.

Tim Rice y Andrew Lloyd Weber, *Jesus Christ Superstar*, Decca, 1970.

Tinta Blanca, “Salmo VII”. En *Tinta Blanca*, Philips, 1971.

Zanate y Asociados, “Kirie”. En *Requiem*, Opción Sónica, 2001, CD.

Zanate y Asociados, *Magnificat*, Promenade Records, 2003, CD.

Zanate y Asociados, *Requiem en vivo*, Promenade Records, 2005, CD.

Zanate y Asociados, *Stabat Mater*, Promenade Redords, 2009, CD.

## ENTREVISTAS

Alfredo Sánchez Gutiérrez, comunicación personal con el autor, diciembre 1, 2022.

Carlos Rodríguez “El Mesí”, comunicación personal con el autor, mayo 22, 2024.

Efrén Ángel de León y Antonio Salcido Ramos, comunicación personal con el autor, febrero 12, 2019.

Efrén Ángel de León, comunicación personal con el autor, febrero 19, 2019.

Efrén Ángel de León, comunicación personal con el autor, julio 10, 2014.

Efrén Ángel de León, Eduardo Hernández Delgado, Antonio Salcido Ramos, Genoveva Gutiérrez Sánchez Pillot, Blanca Margarita Aldrete Rodríguez y Susana Marcela Calvillo Márquez, comunicación personal con el autor, agosto 29, 2015.

Enrique “Kike” Candelas Ramírez, comunicación personal con el autor, abril 23, 2022.

Enrique E. Sánchez Ruiz, comunicación personal con el autor, marzo 5, 2019.

Enrique Sánchez Ruiz, comunicación personal con el autor, enero 11, 2024.

Fernando García, comunicación personal con el autor, mayo 17, 2022.

Joel Salvador Chávez, comunicación personal con Renée de la Torre, junio 3, 1995.

Juan Carlos de la Torre, comunicación personal con el autor, marzo 22, 2023.

Manuel Ángel Martínez Mendoza, comunicación personal con el autor, junio 5, 2021.

Marco Antonio “Mai” Rico, comunicación personal con Renée de la Torre, junio 5, 1995.

Óscar Rojas, comunicación personal con el autor, marzo 4, 2019.

Paco Lomelí, comunicación personal con el autor, junio 9, 2022.

Padre Víctor Olegario Corona, comunicación personal con Renée de la Torre, junio 2, 1995.

Ricardo Rodríguez “Zanate”, comunicación personal con el autor, abril 6, 2021.

Ricardo Rodríguez “Zanate”, comunicación personal con el autor, febrero 5, 2021.

Roberto Pérez Sánchez, comunicación personal con el autor, julio 15, 2015.

Víctor Delgado Jáuregui, Johan Wazoflaz, comunicación personal con el autor, febrero 20, 2022.

Víctor Manuel González Canizales, comunicación personal con el autor, julio 24, 2015.