



Boleros enfermos de rock.

Nueva Ola y balada romántica en México y Latinoamérica

Lovesick Rock Boleros. Nueva Ola and romantic ballads in Mexico and Latin America.

Juan Antonio Vargas

Universidad de Guadalajara, CUCEA

<https://orcid.org/0000-0002-6783-8815>

javb@cucea.udg.mx

José Hernández Riwes

Universidad Autónoma Metropolitana, AZC

<https://orcid.org/0000-0002-8013-8303>

jhrc@azc.uam.mx

Recibido: 26/ 9/2025

Aceptado: 1/12/2025

Resumen: En este artículo se explora el desarrollo del bolero en América Latina y el nacimiento del rocanrol, así como los cruces, préstamos y adaptaciones que se han establecido entre ambos géneros hasta la actualidad. A partir de ello se reflexiona, por un lado, sobre la naturaleza de estas interacciones, analizando las posibilidades que se abrieron y los obstáculos que surgieron a lo largo de este recorrido musical. Por otro lado, se observa cómo los discursos de fondo de estas dos expresiones musicales han variado con el paso del tiempo, adaptándose a los requerimientos socioculturales tanto de sus productores, mediadores, como de sus consumidores. En determinado momento estas corrientes se han fusionado, creando una sola vía de tránsito que amalgama imaginarios e identidades inicialmente disímiles. Este proceso ha resultado en una reapropiación del bolero y la música romántica por parte de las juventudes de Latinoamérica, reflejando un diálogo constante entre tradiciones y modernidades que enriquece el panorama musical contemporáneo.

Palabras Clave: rock, bolero, balada romántica, culturas juveniles, industrias culturales.

Abstract: This article examines the development of bolero in Latin America and the emergence of rock 'n' roll, exploring the intersections, borrowings and adaptations that have occurred between these two genres to the present day. It reflects on the nature of these interactions, analyzing both the opportunities that emerged and the challenges faced throughout this musical journey. Additionally, it observes how the underlying discourses of these musical expressions have evolved, adapting to the sociocultural demands of their producers, mediators and consumers. At certain points, these currents have fused, creating a singular pathway that amalgamates initially disparate imaginaries and identities. This process has led to a re-appropriation of bolero and romantic music by the youth of Latin America, highlighting a continuous dialogue between traditions and modernity that enriches the contemporary musical landscape.

Keywords: Rock, Bolero, Romantic Ballad, Youth Culture, Cultural Industries.

Pese a su origen estadounidense basado en géneros nativos como el rhythm & blues, country, y gospel, hay evidencia de que en el rock and roll —a partir de aquí rocanrol— y algunos ritmos externos, sobre todo caribeños, no fueron ajenos en sus comienzos. Por ejemplo, tenemos el ritmo de clave afrocubana “Bo Diddley” del músico afroamericano



Los contenidos de este artículo están bajo la licencia de Creative Commons Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual 4.0 Internacional.

homónimo (Contreras 2019), o la adaptación “rocanrolera” de la canción tradicional mexicana “La Bamba” por Richie Valens. Es conocida una versión de “Bésame mucho” hecha por The Beatles, que era una especie de divertimento que tocaban en sus años en Hamburgo, y la exploración en estilo bolero que hicieron con la canción “And I Love Her”. Sin embargo, en la realidad el bolero y otros géneros cercanos a Latinoamérica no ejercieron una influencia directa en el desarrollo del rocanrol, y quedaron solo como anécdotas. En cambio, el rocanrol, y posteriormente el rock, se convirtieron en un fenómeno musical que marcó en sus inicios a la juventud de la posguerra, y estuvo vinculado profundamente con ella.

Esta conexión directa entre música y juventud es un ingrediente inseparable de lo que se denominó la “cultura juvenil”. Hasta ese momento la música popular no se había asociado a un rango de edad tan concreto. Por otro lado, el rocanrol fue el estilo precursor de la mayoría de los estilos musicales contemporáneos que dominarían el panorama de la música popular mundial a partir de la segunda mitad del siglo XX. En los años 50, el bolero vivía una época de esplendor en el mundo hispanoparlante. Con la irrupción del rocanrol, comenzó su declive en el gusto de los jóvenes, sin desaparecer completamente. El bolero integró estructuras rítmicas y armónicas del rock, y se crearon subgéneros que combinaron la melancolía y la expresividad vocal propias del bolero con los elementos distintivos del nuevo género de moda. Es posible identificar su influjo lateral en el desarrollo del rock en América Latina, particularmente en la adaptación de las baladas románticas y la música juvenil. Esta integración dio lugar a una nueva forma de canción romántica a partir de los años 60, conocida primero como Nueva Ola en la década de los 60 y principios de los 70 (Ávila Juárez 2024: 56), que posteriormente se convirtió en los años 70 en la balada romántica (Ávila Juárez 2024: 62).

Auge y caída del bolero

El origen del bolero se sitúa en Santiago de Cuba, resultado de una larga mezcla de influencias españolas. Sus raíces pueden rastrearse en la danza y la contradanza, géneros que se fusionaron con el uso de instrumentos como la guitarra y el cajón de madera. A lo largo de los siglos otras tradiciones musicales se incorporaron y comenzaron a incidir en América. La contribución de África y de las comunidades originarias del Caribe “se expresa con variados instrumentos de percusión, con cantos y danzas festivas y lúdicas que tienen vinculación con la rogativa religiosa para mantener la memoria histórica de sus lugares de origen” (Podestá Arzubíaga 2007: 97). A esto se suman romanzas, arias de ópera, valeses y otros géneros que llegaban a la isla caribeña a través del comercio y la circulación cultural. Dichos elementos fueron configurando una determinada música de la región al ser adoptados y adaptados por los músicos cubanos, dando lugar a la forma musical que conocemos hoy como bolero. En sus primeras etapas este se difundió como una danza de movimiento ligero, pero con el tiempo evolucionó hacia una forma lírica y emocional que se consolidaría como uno de los géneros más representativos de la música romántica en América Latina (Fernández Rivas 2021: 44-46).

Posteriormente vino la expansión del bolero desde Cuba hacia el mundo, estrechamente vinculada a factores tecnológicos: la fabricación del disco, el establecimiento de compañías fonográficas, y la radiodifusión. Estos medios facilitaron la circulación de la música grabada y permitieron que fuera escuchada por un vasto público internacional. Con ello, el bolero experimentó una significativa propagación, consolidándose como género

predilecto entre los jóvenes, quienes se sintieron atraídos por sus letras centradas en el tema del amor. Durante la denominada “época de oro”, el bolero alcanzó su esplendor al expandirse por toda América Latina, además de que algunas canciones llegaron a escucharse por todo el mundo, como es el caso de “Bésame Mucho”, de la compositora jalisciense Consuelito Velázquez (Tapia Tovar 2003: 18). Espoleado por la influencia de la trova yucateca y sus guitarras, a principios de los años 20 el bolero hizo su entrada en México (González 2010: 208). Se considera que el primer bolero mexicano es “Morenita mía”, de 1921, con autoría de Armando Villarreal Lozano, que logró gran aceptación nacional (Dueñas 2017). De Yucatán el bolero pasó al resto de las ciudades mexicanas y, poco a poco, el género comenzó a integrarse en la creciente industria musical del país¹. En la década de los 30 ya estaba presente en Sudamérica gracias a intérpretes como los mexicanos José Mojica, Juan Arvizu y Pedro Vargas. Incluso el máximo exponente del tango, Carlos Gardel, incluyó en su repertorio algunos boleros. Su muerte fue un golpe duro para el tango, que a partir de ahí vio descender su popularidad, permitiendo la expansión del bolero, a veces con mezclas entre ambos géneros (Tapia Tovar 2007: 11; Terán-Solano 2000).

Para Juan Pablo González (2010: 207), la época de oro del tango se dio en los años 40, y luego este cede el lugar al bolero en los años 50. Dicho cambio es explicado por Terán-Solano (2000: 8) a través de cinco factores clave. El primer factor fue la muerte de Gardel en 1935, la cual marcó un quiebre en la hegemonía del tango y abrió espacio a la consolidación del bolero. Podemos trazar un paralelismo entre el declive del tango, y lo que le sucedió al jazz, pues también se alejó de sus orígenes populares para convertirse en un género “más intelectual”, dejando de representar al pueblo, y redefiniéndose a partir de Astor Piazzolla y su Octeto de Buenos Aires. De este modo, el tango pasó de ser una expresiónailable, a estar en lugares de conciertos. Famosa es la anécdota del taxista que baja a Piazzolla de su taxi culpándolo de echar a perder el tango. Paralelamente, los jóvenes argentinos sustituyeron el tango por el bolero, luego abrazaron el folclore en los años 60 y, finalmente, el rock en la década de 1970 (González 2010: 213).

El segundo factor fue el relativo aislamiento cultural de América Latina durante y después de la Primera Guerra Mundial, propició un entorno favorable para el surgimiento de nuevos estilos musicales vernáculos. Tercero, el desinterés de las potencias globales, centradas más en la venta de productos materiales que exportar su cultura a Latinoamérica, lo que favoreció la adopción de géneros locales. El cuarto factor fue el respaldo de regímenes militares que promovieron el bolero como una herramienta de entretenimiento popular, permitiendo a la población evadir la realidad política mediante la música². Finalmente, está la contribución decisiva del cine, sobre todo durante la época de oro del cine mexicano, que va de los años 30 hasta mediados de los 50, con muchos melodramas musicalizados por boleros. Aquí resaltamos, además, la importancia de la radio mexicana, con estaciones continentales como la XEW a través de la onda corta, lo que ayudó a consolidar al bolero por todo el Caribe, Latinoamérica, España y la parte sur de los Estados Unidos (Tapia Tovar

¹ Tapia Tovar (2007: 4) sostiene que el primer bolero mexicano fue “Presentimiento”, grabado en 1928, con Guty Cárdenas como autor, pero la galleta del disco indica que el compositor fue Emilio Pacheco Ojeda (Discogs 2023).

² Aunque no hay evidencia de un respaldo gubernamental formal al bolero, su promoción se dio de manera indirecta a través de los medios. Para las clases medias, el bolero representó una forma de modernidad y sofisticación propia de Latinoamérica (Santamaría Delgado 2008: 19), imagen que resultó beneficiosa para los gobiernos que apoyaban las políticas de industrialización propuestas por la CEPAL para la región.

2007: 5-6). De este modo, el bolero se afianzó como el género más representativo de la música hispanoamericana, abarcando todos los estratos sociales.

En la década de los 50 aún se vivía una época dorada con los tríos, pero el bolero comenzó a enfrentar una crisis que se fue evidenciando por la escasez de nuevos intérpretes y compositores que renovaran su repertorio. Este declive se produjo en paralelo a la disolución del relativo aislamiento cultural en el que vivía América Latina (Tapia Tovar 2003: 341). Al finalizar la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos surge como potencia dominante en lo comercial e ideológico, expandiendo su estilo de vida y sus productos culturales, entre ellos, la música. Esta consolidación impactó a la clase media emergente, que veía la posesión de bienes estadounidenses como un símbolo de modernidad, que desafiaba los valores tradicionales de la familia en México y América Latina (Vargas Barraza 2024: 28). El rocanrol es la referencia simbólica de esta expansión comercial de EE.UU. y de la apertura gradual de América Latina después del periodo de aislamiento, al integrarse en un contexto global más competitivo y cosmopolita.

Cabe señalar que en el desarrollo del bolero durante la posguerra se da una transformación significativa que va a la par de las nuevas corrientes musicales en el panorama internacional. Se puede mencionar primero el cambio en la forma de interpretar el bolero cubano dada la popularidad de *crooners* como Frank Sinatra, quien modificó la expresión de los sentimientos (González 2010: 208). La influencia estadounidense promovió una interpretación más íntima, introspectiva y emocional, lo que contrastaba con la tradición de tenores de gran potencia que había prevalecido desde la década de 1930 en la interpretación del bolero. La irrupción del chileno Lucho Gatica representó la consolidación de un nuevo paradigma en la figura del cantante solista en este género. Su propuesta estética no solo lo modernizó, sino que también generó una ruptura con los cánones anteriores, al grado de establecer una marcada rivalidad artística con intérpretes de la llamada vieja guardia, como el venezolano Alfredo Sadel (Ugueto 2021). En su disco *Inolvidables con Lucho*, el bolerista chileno incorporó influencias del jazz americano de posguerra, alejándose de la influencia de los tríos románticos, a través de “el uso de acordes extendidos, sustituciones y *voicings* de jazz” (Party 2018: 100).

Soy tu confidente, soy de secundaria, vamos a bailar el rock

Originalmente el rocanrol puede considerarse como una apropiación cultural del rhythm & blues afroamericano, adaptado al contexto juvenil blanco estadounidense. En sus primeros años, tanto pioneros blancos como afroamericanos comenzaron a grabar sus discos para pequeños sellos discográficos independientes, generalmente dentro de regiones geográficas en las que se fue estableciendo un circuito musical entre sellos discográficos y estaciones de radio (Melgar Wong 2020: 50). Así, tenemos en Memphis a Sun Records, en Nueva York a Checker, en Chicago a Chess; e Imperial en Los Ángeles, entre muchos otros sellos de esos años (Peneny, 2025).

Inicialmente, el nuevo ritmo no fue advertido por las grandes casas discográficas hasta que se dieron cuenta de su potencial comercial, momento en el que comenzaron a capitalizarlo con el nombre de “rock and roll”. Pronto Elvis Presley pasó de ser grabado por Sun Records a formar parte de la RCA el 1 de diciembre de 1955, mediante un pago de 40,000 dólares por el traspaso (Katanito 2022). Las grandes disqueras no tardaron en seguir el camino de la RCA, incorporando a algunos pioneros –Little Richard se va de Especiality

Records a RCA—, grabando a emergentes —Gene Vincent directamente a Capitol Records— o fabricando nuevas figuras —Fabian, Ricky Nelson, por citar algunos—.

La vecindad de México con EE.UU. facilitó la llegada del rocanrol, al comienzo como una moda vinculada al baile. Las primeras versiones mexicanas, casi calcadas de modelos estadounidenses, fueron interpretadas por big bands en salones de baile y cabarets. Estos rocanroles, dirigidos a un público adulto, contrastaban con la naturaleza juvenil del fenómeno en EE.UU. (Zolov 1999: 62), y se integraron al panorama cultural mexicano a través de figuras de la industria cinematográfica y musical. En 1956, Gloria Ríos se convirtió en la primera cantante de rocanrol en México al interpretar en español “Rock around the clock” para la película *Juventud desenfrenada*, que también incluía dos rocanroles instrumentales de Mario Patrón. Ese año, se grabó “Mexican Rock and Roll”, compuesto por Pablo Beltrán Ruiz, conocido por su bolero-mambo “¿Quién será?” (Verdusco Quiroz 2014: 42). En 1957, la película *Los chiflados del rock and roll* presentó como rocanroleros a un cantante de rancheras y dos representantes icónicos del bolero: Luis Aguilar, y Agustín Lara y Pedro Vargas, respectivamente. A pesar de haber llegado como una moda para bailar, el ritmo norteamericano pronto cambió los gustos musicales en México.

Las discográficas buscaron consolidar su dominio sobre el creciente mercado juvenil, incluyendo las posibilidades comerciales del rocanrol en mercados internacionales. Por ejemplo, la Italia de los años 50 contó con representantes nacionales, como Adriano Celentano, activo desde 1956. Del mismo modo, este género comenzó a ser adaptado a los intereses culturales y lingüísticos de los jóvenes latinoamericanos, lo que dio lugar a la creación de nuevos circuitos de producción y distribución musical en la región (Melgar Wong 2020: 51-52). En México su impacto fue especialmente profundo entre los sectores juveniles urbanos y en las ciudades fronterizas, donde la influencia estadounidense era más directa. Se asoció a jóvenes que se consideraban modernos, y el rocanrol compitió contra la música caribeña del golfo, y las baladas y boleros del centro (Fernández Cruz 2014: 47). Este fenómeno coincidió con una transformación demográfica global, donde las juventudes —los *baby boomers*— comenzaban a adquirir un peso social, cultural y simbólico cada vez mayor.

De este modo el rocanrol se hacía parte de esta cultura juvenil que tenía como consumidor principal a los adolescentes (Feixa 2006: 9). Hacia 1958 ya se estaban formando las primeras bandas juveniles de rocanrol en la Ciudad de México (Arana 1985: 125). Las discográficas mexicanas reconocieron una oportunidad de negocio y empezaron a contratar a estos jóvenes. En abril de 1960, Los Camisas Negras y Los Rebeldes del Rock lograron éxitos radiales con “La batalla de Jericó” y “La hiedra venenosa”, respectivamente. Ese mismo año, Enrique Guzmán y su grupo Los Teen Tops, bajo la supervisión de Columbia, grabaron versiones en español de éxitos de Elvis Presley, Little Richard y otros, consolidándose como pioneros del rocanrol hispanohablante (Melgar Wong 2020: 51). La popularidad de los conjuntos juveniles de rocanrol se mantuvo a lo largo de la década, con la disquera Orfeón produciendo alrededor del 80% de los discos de rock en México, mayormente adaptaciones al español de éxitos en inglés (García 2019), aunque hubo algunas excepciones.

En diciembre de 1958, el grupo Los Locos del Ritmo grabó un disco de larga duración con aproximadamente el 70% de canciones originales. Este álbum es considerado el primero en Latinoamérica con composiciones juveniles dirigidas a un público joven. Aunque la disquera inicialmente no vio su potencial comercial, el éxito de Los Rebeldes del Rock y los Teen Tops facilitó su publicación. Entre las canciones destacadas se encuentran “Yo no soy un rebelde” y “Tus ojos”, un slow rock influenciado por el bolero, aún popular en esos años

(Acosta 2022). Esta canción fue regrabada por una infinidad de cantantes mexicanos, destacando entre ellos la figura de José José. Esta temprana relación del rock con el bolero no quedó solo en ese ejemplo. En la película *Twist. Locura de Juventud*, de 1962, Enrique Guzmán convierte el bolero “Cuando vuelva a tu lado”, de María Grever, en una versión twist del mismo. Posteriormente, en 1964, Alberto Vázquez, otro popular cantante solista de rock, incluyó boleros de Gonzalo Curiel y José Sabre Marroquín en su disco *Baladas Bailables*.

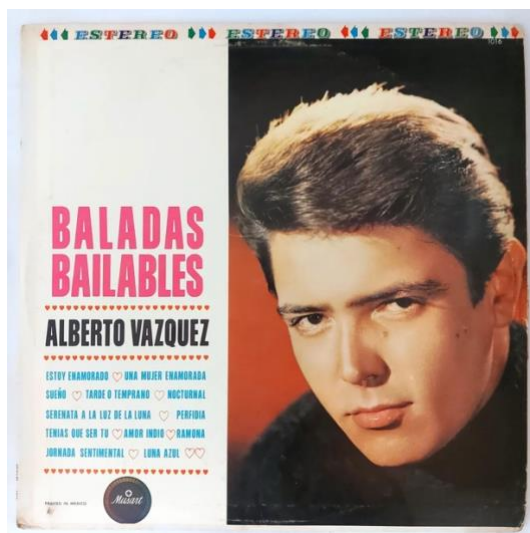


Figura 1: Portada del LP de Alberto Vázquez *Baladas Bailables*. México: Musart, 1964 (Discogs.com)

La llegada del rocanrol transformó la escena musical, iniciando una invasión de nuevos géneros como la música ye-yé y el go-gó. La contracultura hippie también impulsó cambios sociales e influyó en los gustos generacionales, contribuyendo al colapso del bolero en los años 60. En este contexto, la incorporación de instrumentos eléctricos promovió en Latinoamérica el surgimiento de la Nueva Ola, género que se desarrolló paralelamente al rock mientras el bolero se desvanecía (Ugueto 2021).

Los greñudos de la Nueva Ola bailan todos...

La Nueva Ola se popularizó durante toda la década de los 60, y emergió como una respuesta en español al rock anglosajón. Puede ser definida como “un movimiento musical y cultural creciente en Hispanoamérica y fue una derivación del rock and roll; en la literatura estuvo emparentado con el movimiento Beatnik y desde las artes plásticas con el Pop Art” (Román Calderón 2016: 56). A diferencia del rock cantado en español, la Nueva Ola no contenía elementos de rebeldía o contracultura; por el contrario, se caracterizó por sus canciones con letras apolíticas centradas en temáticas románticas, lo que las hizo idóneas para la radio y fácilmente comercializables. Este género supuso una de las primeras fusiones entre influencias musicales norteamericanas y elementos locales, entre ellas el bolero, lo que resultó en un sonido juvenil, fresco y de amplia aceptación popular (Ávila Juárez 2024: 56-57).

Este fenómeno fue impulsado por la creciente cultura juvenil de la generación del *baby boom*, así como por la masificación de medios de comunicación. Hubo una sinergia notable entre discográficas, radio, cine, televisión y prensa popular, lo que consolidó una industria cultural robusta con la cual surgió la Nueva Ola (Alabarces y Gilbert 2023: 103). En 1961 la etiqueta “Nueva Ola” fue cobrando fuerza y se usó en varios países de la región para describir este fenómeno común: la aparición de una gran cantidad de cantantes, canciones y discos dirigidos especialmente a una juventud urbana que empezaba a tener voz propia en el mercado cultural (Melgar Wong 2020: 52).

En Argentina, el programa juvenil El Club del Clan presentaba intérpretes etiquetados en varias denominaciones, como Música Nueva, Nueva Ola o Guardia Nueva, que representaban la modernidad que Latinoamérica buscaba. La Nueva Ola era símbolo del progreso capitalista que se experimentaba en ese momento, conocido como desarrollismo, y que incluyó urbanización, alfabetización, secularización y el desarrollo de instituciones modernas, en un contexto de inversiones extranjeras y creciente internacionalización sociocultural (Alabarces y Gilbert 2023: 103-104).

Bajo este contexto, la Nueva Ola combinó loailable y lo romántico, y se convirtió en forma de expresión de un amor juvenil, pasional y melodramático, aunque de fácil consumo (Ávila Juárez 2024: 567). Las canciones estaban diseñadas para un público joven, y abordaban temas cercanos, estilos de vida modernos, amores románticos y el gusto por el baile. Su sonido distintivo, con bajo, guitarra eléctrica, teclados y batería, reflejaba las tendencias del rock global. La Nueva Ola fue influenciada por el beat, un estilo inglés popularizado por The Beatles, que integró géneros estadounidenses de la época como rocanrol, twist, country, bluegrass y el rhythm & blues. El impacto del *merseybeat* y la invasión británica llegaron a las bandas latinoamericanas, que lo reinterpretaron desde una sensibilidad romántica y nostálgica (Altamira Lobatón 2023: 36). La Nueva Ola no solo impactó lo sonoro, sino que también apostó por una fuerte imagen visual, creando una identidad compartida con los oyentes. Los cantantes a menudo tomaban referencias de la moda en boga en esos años —como el peinado beatle y los cuellos Mao o de tortuga—. A pesar de esta apariencia formal, las canciones escondían una sutil rebeldía, la cual representaba a una juventud que se distanciaba de sus padres (Arboleda Vega 2022).

En la Nueva Ola existieron diferentes escenas regionales con distintas influencias. Por ejemplo, en Perú, grupos como Los Doltons fusionaron el beat con música latinoamericana, mostrando cómo el rock se podía adaptar localmente, articulando una propuesta sonora que, si bien se basaba en moldes internacionales, lograba expresarse con identidad propia (Altamirano Lobatón 2023: 22). Los artistas de la Nueva Ola no solo interpretaron canciones románticas, sino que también adaptaron éxitos del rocanrol, del twist y el pop melódico, conectando con el público joven. En contraste, los “roqueros auténticos” —denominados *a go-gó* en Colombia y *twisteros* en Tijuana— incorporaban más elementos sonoros del rock, como una guitarra eléctrica más estridente, dando casi igual importancia a la música y a la voz, lo que generaba una atmósfera energética. También fueron recurrentes los cantantes solistas asociados a la Nueva Ola, que coexistían con grupos de rock, pero se enfocaban en baladas donde predominaban la imagen y la voz, relegando la música al segundo plano (Arboleda Vega 2022: 23). Ejemplo de ellos son Palito Ortega, Leo Dan y Enrique Guzmán. Aunque cada uno tenía su estilo, la industria los agrupó como parte de la Nueva Ola, lo que facilitó la difusión del movimiento y marcó una transición en la industria musical, desplazando géneros tradicionales como el bolero y la música ranchera, mientras imponía una estética moderna y accesible.

Más que una ruptura, la relación de la Nueva Ola con el bolero fue una relación de evolución. Esta tomó elementos del bolero en trío o de solista y los transformó, dándoles un toque más moderno y pop, y reinterpretando viejas formas románticas para una nueva generación, en un contexto donde los medios y la cultura juvenil adquirirían cada vez más relevancia. Un ejemplo se puede apreciar en la canción “Espérame” del disco *Los Doltons Vol. II*, que refleja la pureza del sentimiento mediante figuras poéticas. En ella, la añoranza por la distancia se transforma en esperanza a través de la metáfora de la estrella que se mira en el mar, sugiriendo un vínculo inalterable a pesar de la lejanía.

Recuerdas esa canción
Era la nuestra
Pero estás tan lejos
Que quizás te olvidaste
Por eso quise recordártela
Y decirte... eeespeerameee...
Como una estrella
Que desde el cielo se mira en el mar
Igual que ella
Quiero que tú te mires en mi amor
Y aunque la luna deje de salir
O aunque la noche ya no tenga fin
Eeespeerameee... Eeespeerameee... (Los Doltons 1967).

La Nueva Ola representó de manera particular el amor y las relaciones en la cultura popular latinoamericana. La diferencia clave entre el bolero con el rock y otros géneros como la Nueva Ola, es que estos últimos “trabajan a partir de la estridencia urbana, ya sea en la instrumentación o en el volumen en que se interpretan las canciones” (Gelpí 1998: 206). A inicios de los años setenta la Nueva Ola comenzó a perder fuerza, aunque su influencia perduró en la industria musical contribuyendo a la consolidación de los códigos y emociones que definirían la balada romántica, género clave en las décadas siguientes. Heredando elementos del bolero, del vals peruano y el tango, pero ofreciendo un giro más adulto y sexual en sus letras, la balada romántica entró en sintonía con los cambios sociales de la época (Ávila Juárez 2024: 59).

Y volveré, a tus brazos caeré. Nace la balada romántica

La balada romántica se puede vincular con una variante del rocanrol, el slow rock, caracterizado por un ritmo suave y melódico. Su origen viene de las versiones en español de esos éxitos más lentos de Elvis Presley o de The Platters, transformándose rápidamente en algo propio y único. Así nació un rocanrol domesticado que sirvió para que solistas grabaran tonadillas pegajosas con letras memorables y comprensibles, atrayendo a diversas clases sociales (Gutiérrez Rodríguez 2010: 17). Aunque el rock original ofrecía ritmo, el rock en español no creció como el inglés, limitándose a versiones de grupos británicos y norteamericanos. Los directores artísticos de las discográficas optaron por ese rock más suave (Roura 1984: 25), lo que propició el auge de la balada romántica.

A medida que la balada romántica evolucionó, sus letras comenzaron a inspirarse en el bolero, adaptándolo a nuevas tendencias y creando un puente entre nostalgia y modernidad (Ugueto 2021). A finales de los 60, en México, mujeres rockeras como Angélica María se

relacionaban más con la balada romántica, enfocándose en el amor y proyectando una imagen de chica sumisa (Cabrera Pérez 2016: 107). Su repertorio incluía covers de slow rock norteamericanos e italianos, así como canciones compuestas por Armando Manzanero, figura clave en la transición entre el bolero y la balada. Manzanero combinó el bolero con elementos modernos del rock, usando además temas románticos con arreglos eléctricos, lo que le permitió crear canciones distintas para la época (Roura 1984: 25; Mora Valdez 2024). Su imagen también se alejaba de los cantantes de las décadas anteriores, llegando incluso a utilizar trajes con cuello Mao, como se puede apreciar en la película *Somos novios* de 1969, donde Manzanero aparece junto a Palito Ortega y Angélica María, apelando a un público joven.

La influencia del rocanrol se reflejó en letras dirigidas al público adolescente, que narran historias de amor ingenuo, muy distintas de los temas más maduros del bolero clásico. Su álbum debut, *A mi amor... con mi amor*, incluyó boleros previos y nuevas canciones con arreglos modernizados, a cargo de Eduardo Magallanes, que respondían al rocanrol mediante la incorporación de guitarra eléctrica y batería (Party 2006: 180). Esta dirección romántica buscada por las disqueras queda patente en la contraportada del disco:

Cuando la música romántica atravesaba por la peor etapa de su vida, cuando los ritmos trepidantes electrónicos invadían la atmósfera de norte a sur y de oriente a poniente [...] cuando la juventud en masa volvía la espalda al espíritu y se entregaba en cuerpo y alma al vértigo de ritmos monocordes y exóticos, surgió Armando Manzanero.

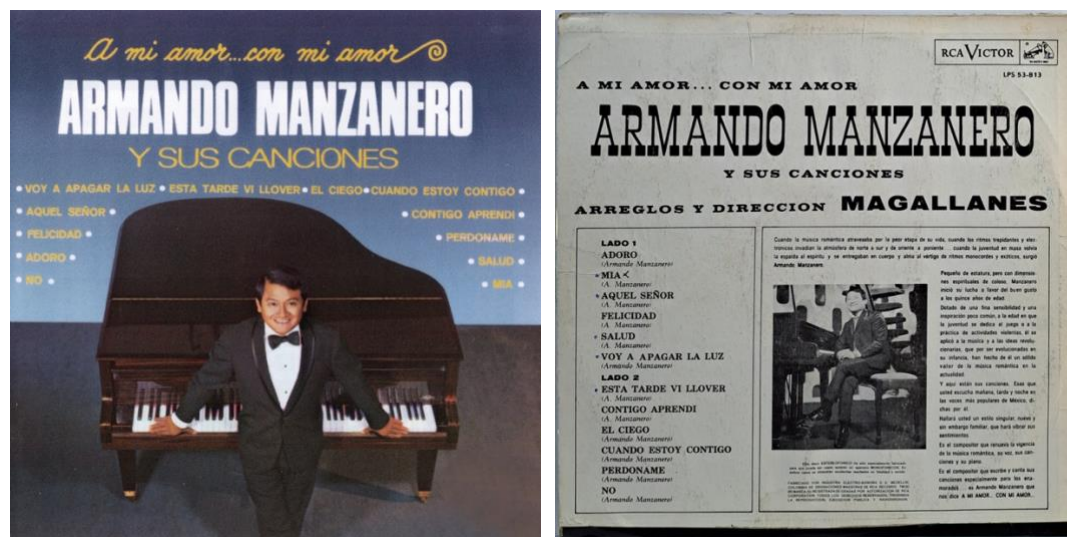


Figura 2: Portada y contraportada del LP de Armando Manzanero *A mi amor... con mi amor*. México: RCA Victor, 1967 (Discogs.com)

El viraje del rock hacia la balada romántica reflejó de alguna manera los cambios políticos que estaban sucediendo en Latinoamérica con las dictaduras de derecha y los movimientos de izquierda. Los grupos conservadores relacionaban la música rock con la sexualidad y las drogas (Cepeda Sánchez 2012: 159), y una contracultura cercana a la “nueva izquierda” (Zolov 2012: 4); mientras que los regímenes que simpatizaban con la izquierda, como Cuba o el Perú de Velasco, veían al rock como una intromisión imperialista. Así, ambos espectros políticos de alguna forma coincidieron en discursos nacionalistas y adversos al

rock, estilo que atentaba contra las costumbres del país (Jiménez Torres 2025). Si bien no hubo leyes que prohibieran implícitamente el rock, sí hubo una represión sostenida hacia grupos cuyas letras o estética rompían con el statu quo de una Latinoamérica conservadora. Así, se cancelaron visitas de cantantes o grupos de EE. UU. o Reino Unido (Obando 2022), y se arrestó a los asistentes después de algunos conciertos con el pretexto de que consumían drogas (Sierra 2014: 137).

La llegada y popularización del rock y su reemplazo generacional no sucedió de manera homogénea en todo el continente. En México, a pesar de la notable cantidad de grupos de rock en español en los años 60, su popularidad decayó en la siguiente década tras lo ocurrido el 11 de septiembre de 1971 durante el Festival de Rock y Ruedas en Avándaro. El evento superó las expectativas de asistencia, lo que sirvió de pretexto para que el gobierno atacara el rock y sus seguidores. Ver alrededor de 300,000 jóvenes reunidos alarmó al gobierno, que temía que cualquier aglomeración masiva se convirtiera en una protesta política imparable, por lo que comenzó una campaña negativa, asociándolos con estereotipos de drogadicción e imperialismo. En esos años, el Estado proyectaba una imagen política de izquierda (Beauregard 2022), y percibía el rock como un fenómeno imperialista (Paredes Pacho 2018: 71-72). La clase media progresista prefería géneros como el folclore latinoamericano, la música de protesta, la trova cubana y el canto nuevo, considerados más cercanos a nuestra cultura. Esta tendencia se reforzó con la llegada de exiliados políticos del Cono Sur y con un gobierno que promovía la difusión de estos géneros y rechazaba el rock mexicano (Arana 1988: 33). Como resultado, el rock se convirtió en un género escuchado por sectores marginados de la sociedad. Los jóvenes de clases superiores que mantenían su preferencia por el rock optaban sobre todo por canciones originales de bandas británicas y norteamericanas (Arana 2002: 305).

Con las oportunidades de vivir del rock cerradas ante la presión y censura posteriores a lo sucedido en Avándaro, bandas que habían surgido en los años 60 abandonaron el género y se orientaron a estilos con mayor presencia en la radio (Arana 2002: 449). Uno de los casos más representativos fue el de La Revolución de Emiliano Zapata, banda de rock que estaba ganando popularidad y se convirtió en un grupo de balada romántica a finales de los 70 (Vega Gil 1990: 40). Esta transformación fue impulsada por la falta de espacios para el rock por parte de las autoridades y por el auge de la música tropical en ese momento. Así, la etapa psicodélica y ácida del rock mexicano prácticamente desapareció de los medios, siendo casi la única excepción algunos programas culturales. Esto no fue exclusivo de México; el resto de Latinoamérica pasó por procesos similares.

En Colombia, que de alguna forma mantuvo la democracia, el interés por el rock disminuyó entre la juventud, que inicialmente optó por la versión conservadora de la Nueva Ola y luego se inclinó hacia lo tropical. En Argentina, durante los años 70 surgió el llamado rock nacional, que representó una contracultura para muchos jóvenes involucrados en grupos estudiantiles, e incluso en movimientos guerrilleros. A diferencia de México, Brasil y Chile, donde la izquierda consideraba el rock como apolítico o como infiltración cultural imperialista, en Argentina la izquierda política pasó por alto estos argumentos y reconoció el rock como una forma legítima de música popular (Manzano 2014: 397). El rock siguió su propia historia como música nacional en Argentina, y dio origen a figuras como Sandro, quien transitó del rocanrol hasta convertirse en uno de los artistas más populares de balada romántica del continente. Similarmente, Palito Ortega, pionero del rock y la Nueva Ola, destacó primero en el programa El Club del Clan y luego con sus canciones románticas. Leonardo Favio también siguió esta ruta (González 2010: 208).

En general, las dictaduras militares censuraron el rock y a los cantantes de protesta, lo que de cierta forma impulsó a la balada romántica en la industria musical de Latinoamérica. Grupos como Los Pasteles Verdes, del Perú (con un origen rockero), Los Ángeles Negros, de Chile (posiblemente uno de los grupos más influyentes en esos años); Los Terrícolas, de Venezuela, Los Solitarios (mexicanos y también con un pasado rockero), entre otros, tenían una organología propia del rock: guitarras eléctricas, bajo y batería, dándole a la balada romántica un sonido más eléctrico. Sin embargo, su estilo estaba alejado del rock, y era más lento y enfocado en baladas sencillas (Fernández Cruz 2014: 105).

La diferencia de idioma no impidió al brasileño Roberto Carlos consolidarse como el baladista más popular en el mundo hispanohablante (González 2010: 209). Originalmente venía del rock: fue el rey del *iê-iê-iê*, esa música popular brasileña que combinaba el rocanrol y el *Merseybeat*. Más adelante representó lo que la televisión brasileña bautizó como la *Jovem Guarda*. Hacia los años 70 dio el viraje a la balada romántica, y un sector rockero aún no le perdona el haber hecho música considerada descartable (Gilbert y Alabarces 2025: 116-119). En cambio, los exponentes de la llamada Tropicália, un género que mezcló elementos de la psicodelia con ritmos africanos y brasileños, fueron perseguidos por la dictadura obligando a salir del Brasil a músicos relacionados a ella, como Caetano Veloso y Gilberto Gil, por su contenido político (Gilbert y Alabarces 2025: 131-132). Roberto Carlos supo evitar un discurso social y se convirtió en un gran producto de exportación.

A pesar de ese clima de represión, algunos grupos de rock se las arreglaron para mantenerse activos, evitando restricciones cuando había toques de queda, presentándose en horarios vespertinos, o en fiestas privadas en el Chile de los 70 (Sierra Guajardo 2022: 75). En México el rock acabó refugiándose en la periferia, particularmente, en los “hoyos fonquí”, lugares con escenarios improvisados, pésimo sonido y organizados de manera semiclandestina (Arana 2002: 302). De cualquier forma, desde México hasta Argentina, los jóvenes con cabello largo fueron a menudo señalados y tratados como criminales por la policía.

El descenso comercial del rock provocó que la radio y la televisión fueran dominadas por cantantes de baladas románticas. Un claro ejemplo de ese gusto se puede ver en el éxito que tuvo el Festival de la Canción OTI. Iniciado en 1972, a lo largo de su existencia aglutinó a los cantantes más exitosos de Iberoamérica. Su objetivo era estimular la creación de canciones originales entre los autores, compositores e intérpretes de habla española y portuguesa. La mayoría de las canciones se podían clasificar dentro de la balada romántica, aunque muchas ganadoras tenían la particularidad de dar un mensaje positivo sobre la vida, o de superación personal. Hacia la década de los 80, las canciones ganadoras del OTI regresaron a temáticas amorosas, llegando incluso a incluir un bolero, de nombre “Bolero”, cantado por Carlos Cuevas (Mora Valdez 2024).

Aunque canciones románticas formaron parte del repertorio de los grupos de rock³, existía una clara separación entre los seguidores del rock y los de la balada romántica. Esto se mantuvo casi inamovible hasta principios de los años 90. Durante este período hubo algunas bandas que fusionaron bolero con rock. El Personal, de México, lo mezcló también con reggae, aunque siempre fue un grupo de nicho (Sánchez 2003). Más conocidos son los argentinos Virus, que crearon “boleros electrónicos” o “boleros espaciales” (Jalil 2017).

³ Un ejemplo es “Trátame suavemente”, originalmente una canción tecno-pop de Los Encargados, que Soda Stereo transformó en slow rock en su disco debut de 1984. Esta es la única canción que se aparta de su estilo reggae y new wave influenciado por The Police.

Ambos grupos comparten coincidencias: sus cantantes eran homosexuales y fallecieron de VIH; sus letras abordaron la búsqueda del amor fusionando rock y bolero. Sin embargo, sus enfoques fueron diferentes: El Personal utilizó un tono humorístico, en línea con la tradición de Tin-Tan y el cine mexicano de la época de oro, reflejando un amor idealizado no correspondido en canciones como “Broche de oro”.

En tu cuerpo encontré la felicidad
Me prendí de tu cintura
Me prendí de tu cintura
Hasta que...
Me pasaste la factura (El Personal 1988).

Respecto a Virus, su búsqueda del amor fue en un tono nostálgico, lo cual contrastaba con la vanguardia al usar sintetizadores, llegando así a un “bolero electrónico”, como en la canción “Qué hago en Manila”.

Todo el tiempo quiero estar enamorado
y sin embargo no sé dónde estás.
Todo el tiempo quiero tenerte a mi lado
y sin embargo no sé quién serás (Virus 1983).

En los 90 esta separación entre el rock y el bolero comenzó a desaparecer cuando los músicos de rock buscaron acercarse a él.

Esos besos ya son de otra

El punto de inflexión para entender el regreso del bolero en el gusto de los jóvenes se puede trazar entre dos hechos. El primero fue en 1991 con el disco *Romance*, de Luis Miguel. Producido por Armando Manzanero, ha sido su álbum más vendido, logrando sumas millonarias que lo han llevado a mercados no hispanohablantes. Este fue el primero disco de un cantante en español en superar la cifra de un millón de ejemplares vendidos en EE.UU., además de lograr buenos números en países tan distantes como Taiwán. A partir de ahí, el bolero volvió a ser música de jóvenes, logrando su disquera, Warner Music, una doble jugada comercial: posicionó a una figura juvenil en el público adulto, que comienza a consumir a Luis Miguel, y que un artista adulto, Manzanero, comience a ser escuchado por los jóvenes. Manzanero mantuvo su acercamiento con nuevos baladistas durante el resto de su carrera hasta su fallecimiento en 2020.

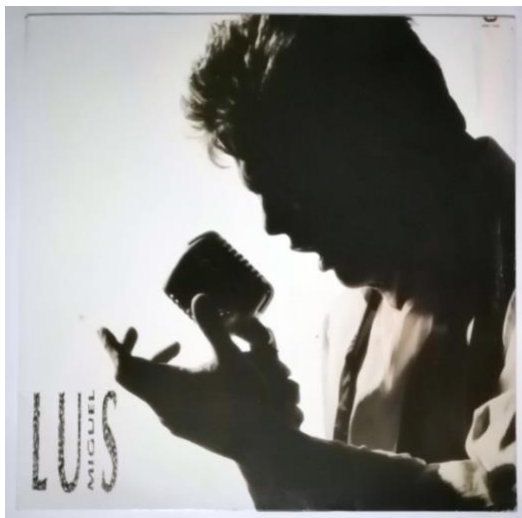


Figura 3: Portada del CD de Luis Miguel *Romance*. México: Warner Music, 1991 (Discogs.com)

El segundo hecho se dio en 1992. Desde el nacimiento de los Estados latinoamericanos, el pasado prehispánico se ha idealizado, aunque rechazando a los indígenas actuales. Con motivo del V centenario de la llegada de Colón a América, gobiernos de todo el continente prepararon su celebración. Grupos indígenas, activistas y artistas rechazaron esta festividad, iniciando un debate sobre la imposición cultural europea, las luchas de resistencia de los pueblos latinoamericanos y la resignificación de la herencia del “choque de culturas” (Rosas 2021: 348). Dentro de este marco se observa una revalorización de la cultura popular latinoamericana, marcada por el mestizaje de los diversos grupos humanos que han llegado al continente y de los que ya estaban aquí (Larrègle, Eckmeyer y Cannova, 2014: 47). Así, grupos de rock en español comenzaron a mezclar su música con otros géneros tradicionales y populares de Latinoamérica, como la cumbia, el danzón, el tango, y la cumbia.

El grupo Caifanes profundizó en sus raíces mexicanas con elementos sonoros y temáticos de la música nacional. Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio recuperaron imaginarios del cine de oro mexicano y la figura del Pachuco⁴, colaboraron con Armando Manzanero en la canción “Mare” y reivindicaron figuras como Juan Gabriel haciendo una versión de “Querida”, todo dentro de una escena tradicionalmente reacia a lo romántico. En esta misma línea, Café Tacvba, que ya venía experimentando con instrumentos acústicos, incluyó un bolero propio, “María”, en su disco debut. Posteriormente, con *Avalancha de éxitos* (1996), su álbum de versiones, no solo reafirmaron su apertura estilística, sino también sus influencias fuera del espectro rockero, como Leo Dan y Bola de Nieve.

En Argentina, Los Fabulosos Cadillacs a partir de su disco *El León* (1992), dejaron atrás su ska inicial para incursionar en la salsa, la cumbia y el bolero (escuchar la canción “Venganza”). El español Javier Corcobado, de estar inmerso en una escena cercana al ruido,

⁴ “Joven de origen mexicano, habitante de El Paso y después de todo el suroeste de los Estados Unidos de América, entre 1930 y el fin de la guerra, notable por su vestimenta de una elegancia extravagante: pantalón bombacho, angosto en los tobillos; saco largo de grandes solapas, cadena de oro entre el cinturón y la bolsa del pantalón, y sombrero tocado con una pluma” (El Colegio de México, s.f.). En los años 40 y 50, el cine mexicano tuvo al cómico Tin-Tan como el máximo exponente del Pachuco (N. de los AA).

sacó dos discos de versiones: *Boleros enfermos de amor Volumen I* y *Volumen II* en 1993 y 1997, respectivamente. Un ejemplo paradigmático fueron los colombianos Aterciopelados, cuya canción “Bolero falaz” resignificó el género desde una estética alternativa –la vestimenta y la mujer liberada– en 1995. El título del tema no solo pone de nuevo en el léxico la palabra bolero entre el público joven, sino que además recontextualizó músicas nacionales y extranjeras (Vera Guerrero 2005: 69-70). En Chile, Los Bunkers citan influencias no solo del rock, sino también de Los Ángeles Negros (Uribe Ugalde 2025: 84). Los Tetas colaboran en la balada “Como quisiera decirte” con Germain de Los Ángeles Negros como hip-hop, mientras que Álvaro Henríquez, de Los Tres, destaca con “Hospital”, una balada romántica tocada con su banda paralela Pettinellis, Babasónicos, desde Argentina, fusionan la sensualidad de Sandro con una estética más cercana a la canción romántica.

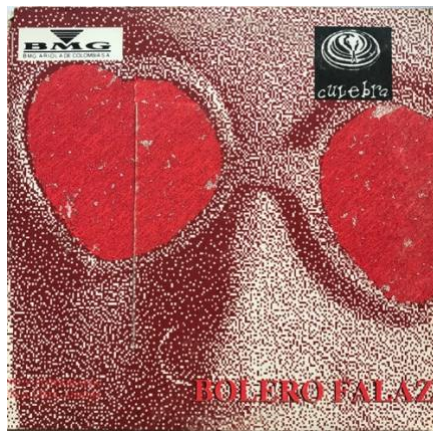


Figura 4: Portada del disco sencillo de Aterciopelados *Bolero Falaz*, Colombia, BMG Ariola, 1996 (Discogs.com).

En el nuevo siglo se consolidó una relectura legítima de las raíces populares latinoamericanas. Esta recuperación del bolero y de la balada romántica creó un punto de convergencia, trayendo una apertura hacia géneros considerados “comerciales” o “cursis” por la crítica rockera. Este regreso al bolero es evidente en el álbum *Mujer divina: Homenaje a Agustín Lara* (2012), donde Natalia Lafourcade incluyó colaboraciones de artistas como Babasónicos, Zoé, Los Fabulosos Cadillacs y Café Tacvba, entre otros. El bolero se convierte así en símbolo de identidad cultural para distintas generaciones de latinoamericanos. Esta apropiación de géneros populares adquirió significado propio para músicos y público (Sans 2018: 1-19). Para Adrián Quesada, músico estadounidense de origen mexicano y ganador de un Grammy, su disco *Boleros Psicodélicos Volumen II* mantiene “la personalidad y tradición de la canción romántica latinoamericana” (Pineda 2025). En este proceso, no fue el bolero el que buscó legitimidad a través del rock, sino el rock el que encontró nuevas formas de sensibilidad y profundidad expresiva al reencontrarse con el bolero.



Figura 5: Portada del álbum de Adrián Quesada *Boleros Psicodélicos Volumen II*. Electric Deluxe Recorders, 2025 (Spotify)

Conclusiones

A lo largo de este artículo hemos visto cómo se construyó la relación sonora entre las escenas del rocanrol/rock con la del bolero/música romántica, donde los distintos actores musicales –industria, medios de comunicación, creadores y público– han establecido una dinámica tan relajada como tensa a lo largo del tiempo a partir de los intercambios creativos entre ambas corrientes. Quizá esta última sea más visible debido a cuestiones relativas a la solidificación o construcción de identidades bajo las características duras de estilo que identifican a cada uno de estos géneros, en donde actores rocanroleros o roqueros ortodoxos podrían sentir que, en palabras del grupo mexicano de grunge, Guillotina, “no se puede ceder gloria al enemigo”, pues “rock mata pop”. Permitir la mezcla con algún elemento que trasgreda linderos estilísticos roqueros, alejándolo de su “autenticidad” y “honestidad”, era (y es) inadmisibles para los roqueros “auténticos”. No obstante, el público masivo siempre ha sido receptivo a las propuestas de la industria; es este el que hace sólida una mixtura sonora novedosa, sobre todo cuando halla en ella elementos que le son más familiares, haciendo de su apropiación un proceso más sutil y su preservación más longeva.

Bibliografía

- Acosta, Rafael. 2022. *El Gallito Mañanero*. “Entrevista de Alejandro Guerrero e Israel Pompa”. Programa de radio, 16 de febrero. <https://www.mixcloud.com/airelibre/el-gallito-ma%C3%B1anero-aire-libre-160222/>
- Alabarcas, Pablo y Abel Gilbert. 2023. “Palito Ortega: la felicidad como misterio socio-musicológico”. *El taco en la brea*, 17. DOI: 10.14409/eltaco.9.17. e0099
- _____. 2025. *Historia mínima del rock en América Latina*. México. El Colegio de México.
- Altamirano Lobatón, Miguel Ángel. 2023. “*Ella te ama*”: exploración histórica y musical durante Nueva Ola Peruana y su relación con el estilo beat enfocado en la banda Los

- Doltons. Licenciatura en Música, Pontificia Universidad Católica del Perú. <https://tesis.pucp.edu.pe/items/e4a9a160-6cd6-4e34-a1c8-940a3a979406>
- Arana, Federico. 1985. *Guaraches de ante azul I*. México: Editorial Posada.
- _____. 1988. *Roqueros y Folcloroides*. México: Joaquín Mortiz.
- _____. 2002. *Guaraches de ante azul*. Madrid: Electro Harmonix.
- Arboleda Vega, Jeshael. 2022. *En el maravilloso mundo de Ingesón: rock y arte en Colombia en 1968*. Licenciatura en Historia del Arte, Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. <https://expeditiorepositorio.utadeo.edu.co/items/335dec27-1294-4f8a-a161-d519367bca8b>
- Ávila Juárez, Mauricio. 2024. *Género y contracultura en la música latinoamericana: el cambio generacional de las baladas románticas al movimiento punk en Sudamérica (1970–1993)*. Maestría en Historia, Pontificia Universidad Católica del Perú. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/29292>
- Beauregard, Luis Pablo. 2022. “Luis Echeverría, el gran represor de México, muere impune a los 100 años”. *El País*, 9 de julio. <https://elpais.com/mexico/2022-07-09/luis-echeverria-el-presidente-de-mexico-que-murio-impune.html>
- Cabrera Pérez, Mayra. 2016. *De Angélica María a Las Ultrasónicas: la visión del amor en la canción femenina mexicana*. Licenciatura en Comunicaciones y Cultura, Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Cepeda Sánchez, Hernando. 2012. *Imaginario sociales, política y resistencia: las culturas juveniles de la música rock en Argentina y Colombia desde 1966 hasta 1986*. Argentina: Editorial Universidad del Rosario.
- Contreras, Félix. 2019. “Las raíces cubanas del rock and roll”. *NPR*, 20 de septiembre. <https://www.npr.org/sections/latino/2019/09/20/762678503/the-cuban-roots-of-rock-and-roll>.
- Discogs. 2023. “Guty y Chalín / Guty Cárdenas – Presentimiento / Se esfumo de mi vida”. Última modificación, 2023. <https://discogs.com/es/24eléase/30287417-Guty-Y-Chal%C3%Adn-Guty-Cardenas-Presentimiento-Se-Esfumo-De-Mi-Vida>
- Dueñas, Pablo. 2017 “El primer bolero mexicano”. Instituto Mexicano de la Radio, 15 de marzo. <https://www.imer.mx/xeb/el-primer-bolero-mexicano/>
- El Colegio de México. s.f. *Diccionario del español de México (DEM)*. Consultado el 4 de enero de 2026. <https://dem.colmex.mx/ver/pachuco>
- Feixa, Carles. 2006. “Generación XX. Teorías sobre la juventud en la era contemporánea”. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud* 4/2: 21–45.
- Fernández Cruz, Rafael F. 2014. *Águila o rock: las voces del rock mexicano (1950–1990)*. Licenciatura en Historia, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Fernández Rivas, Marga. 2021. “Apuntes teóricos sobre el bolero como paradigma cultural”. *Revista Educación y Pensamiento* 28/28: 42-51.
- García, Moisés. 2019. “El Sonido de la Nueva Ola”. *24 Nuggets from Tortillas Negras*. Orfeón Records Vaults. México, julio 2019.
- Gelpí, Juan. 1998. “El bolero en Ciudad de México: poesía popular urbana y procesos de modernización”. *Cuadernos de Literatura* 4/7–8: 197-212.
- González, Juan Pablo. 2010. “Música popular urbana en la América Latina del siglo XX”. En *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, Christian Spencer ed. Madrid: SEACEX y AKAL Ediciones: 205-218.

- Gutiérrez Rodríguez, Gonzalo. 2010. *Las canciones y los discos de nuestra época 1959–1969: rock and roll y balada en español*. México. Edición de autor.
- Jalil, Oscar. 2017. “El legado de belleza, lucha y redención de Federico Moura”. *Rolling Stone*, 29 de septiembre. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/el-legado-de-belleza-lucha-y-redencion-de-federico-moura-nid2067735/>
- Jiménez Torres, Wili. 2025. “¿En qué momento jodió el rock a Velasco?” *Revista Quehacer*, Ministerio de Cultura (Lima). <https://www.revistaquehacer.pe/2/en-que-momento-jodio-el-rock-a-velasco>
- Katanito. 2022. “Elvis Presley firma contrato con la discográfica RCA”. *Elvis Presley en la RCA Española*, 21/4/2022. <https://www.elvispresleyenlarcaespanola.com/2022/04/elvis-presley-firma-contrato-con-la.html>
- Larrègle, María Elena, Martín Eckmeyer, y María Paula Cannova. 2014. “Historia de la música en América Latina. Ese vasto territorio entre lo propio y lo ajeno”. *Arte e Investigación* 10: 45-53.
- Manzano, Valeria. 2014. “Rock Nacional and revolutionary politics: The making of a youth culture of contestation in Argentina, 1966–1976”. *The Americas* 70/3: 393-427. <https://doi.org/10.1353/tam.2014.0030>
- Melgar Wong, José Francisco. 2020. “La oposición entre el rock y la nueva ola: un constructo de autenticidad en la historiografía del rock peruano”. *Antec: Revista Peruana de Investigación Musical* 4/2: 48-61. <https://doi.org/10.62230/antec.v4i2.94>
- Mora Valdez, Ingrid. 2024. “La Balada Moderna y el ‘Festival OTI de la Canción’: la estandarización de un género musical en Iberoamérica”. Ponencia presentada en el *III Coloquio Entreveramientos. Territorios e Independencia: identidad, música e industrias culturales*, Xalapa, Veracruz, 11–13 de septiembre.
- Obando, Manoel. 2022. “La vez que Carlos Santana llegó a tocar a Lima, pero el gobierno militar se lo impidió”. *Infobae*, 19/10/2022. <https://www.infobae.com/america/peru/2022/10/19/carlos-santana-la-vez-que-llego-a-tocar-a-lima-pero-el-gobierno-militar-se-lo-impidio/>
- Paredes Pacho, José Luis. 2018. “You say you want a revolución? El rock mexicano en situación”. *Revista de la Universidad de México*, 10/2018. <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/10561980-13be-4248-847f-4ee9a38a7942/you-say-you-want-a-revolution>
- Party, Daniel. 2006. *Bolero and Balada as the Guilty Pleasures of Latin American Pop. Pensilvania*. Doctorado en Música, University of Pennsylvania.
- _____. 2018. “Inolvidables con Lucho Gatica (1958): un tributo jazzístico a la canción mexicana”. *Revista Musical Chilena* 72/229: 107-130. <http://dx.doi.org/10.4067/s0716-27902018000100107>
- Peneny D.K. 2025. “Independent Record Companies”. En *The History of Rock 'n' Roll: The Golden Decade 1954–1963*. https://www.history-of-rock.com/rock_n_roll_companies.htm
- Pineda, Ricardo. 2025. “Adrián Quesada: ‘México es parte importante de mi vida y de mi música’”. *El País*, 27/9/2025. <https://elpais.com/mexico/2025-09-27/adrian-quesada-mexico-es-parte-importante-de-mi-vida-y-de-mi-musica.html>
- Podestá Arzubíaga, Juan. 2007. “Apuntes sobre el bolero: desde la esclavitud africana hasta la globalización”. *Revista de Ciencias Sociales (CI)*, 19: 95-117.

- Román Calderón, Santiago. 2016. *La nueva ola Medellín: apropiación y difusión de un género musical, 1967–1971*. Maestría en música, Universidad EAFIT.
- Rosas, Sabrina. 2021. “El Quinto Centenario de la Conquista de América: movimientos indígenas y memorias en disputa”. En *Conflictos y resistencias: la construcción de la imagen del ‘otro’*, compilado por Osvaldo Víctor Pereyra *et al.*, Buenos Aires; City Bell: Teseo Press: 339-366.
- Roura, Víctor. 1984. *Negros del Corazón*. México D.F. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Sans, Juan Francisco. 2018. “Apropiación y expropiación de músicas nacionales: Los Samuráis del Joropo”. *Revista Musicaenclave – SVM* 12/3: 1-19.
- Santamaría, Carolina. 2008. “Bolero y radiodifusión: cosmopolitanismo y diferenciación social en Medellín, 1930-1950”. *Signo y Pensamiento* 27/52: 16-30.
- Sánchez, Lulú. 2003. “Entrevista / Andrés Haro / Rememoran a El Personal”. *Vlex*, 4/12/2003. <https://mural-guadalajara.vlex.com.mx/vid/entrevista-andres-haro-rememoran-personal-79456006>
- Sierra, Daniel. 2014. “No Excess and Genuinely Chilean: Discourse and Practice of the Dictatorship on the Rock Music between 1973 and 1983”. *Última Década* 22/41: 125-149. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22362014000200006>
- Sierra Guajardo, Daniel. 2022. “Cierta efervescencia rebelde: conciertos y festivales de rock en Santiago durante la dictadura, 1973–1983”. *Neuma* 15/2: 70-115. <https://dx.doi.org/10.4067/S0719-53892022000200070>
- Tapia Tovar, Evangelina. 2003. “El bolero y la cultura de la vida cotidiana.” En *El folclor literario en México*, Herón Pérez Martínez y Raúl Eduardo González eds. Zamora: Colegio de Michoacán y Universidad Autónoma de Aguascalientes: 339-346.
- _____. 2007. “Música e identidad latinoamericana: el caso del bolero”. XXVI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. Guadalajara: Asociación Latinoamericana de Sociología.
- Terán-Solano, Daniel. 2000. “La historia del bolero latinoamericano”. *Analítica*. 7/1/200. <https://www.analitica.com/opinion/opinion-internacional/la-historia-del-bolero-latinoamericano/>
- Ugueto, Luis Armando. 2021. “¿Qué le ocurrió al bolero?” *El diario de Gladys*, Radio Gladys Palmera, 8 de junio. <https://gladyspalmera.com/coleccion/el-diario-de-gladys/que-le-ocurrio-al-bolero>
- Uribe Ugalde, Julio. 2025. “Los Bunkers: neoliberalismo y posmodernidad en las Canciones ‘Sabes qué’ Y ‘Deudas’”. *Contrapulso – Revista Latinoamericana de Estudios en Música Popular* 7/1: 83-99. <https://doi.org/10.53689/cp.v7i1.275>
- Vargas Barraza, Juan Antonio. 2024. *Con sus charros cibernéticos*. 1.^a ed. Zapopan: Editorial Universidad de Guadalajara. <https://doi.org/10.32870/9786075813073>
- Vega Gil, Armando. 1990. “La herética blasfemia de la cumbia-rock”. *La Pus Moderna* 3: 40-42.
- Vera Guerrero, Nelson. 2005. *Ciudadanía del reencanto – recreación y empoderamiento con la cultura emergente de jóvenes músicos de “Fusión” (folclor urbano) en Bogotá*. Magister en Antropología, Universidad de los Andes. Colombia.
- Verdusco Quiroz, Sinvergh. 2014. *Te pareces tanto a mí... El cover en el rock mexicano*. Licenciatura en Comunicación y Periodismo, Facultad de Estudios Superiores Aragón, Universidad Nacional Autónoma de México. <https://ru.dgb.unam.mx/items/daefbd3c-db74-42d9-ba00-34e4cb499562>

Zolov, Eric. 1999. *Refried Elvis: The Rise of the Mexican Counterculture*. Berkeley: University of California Press.

_____. 2012. “Expandiendo nuestros horizontes conceptuales: el pasaje de una ‘vieja’ a una ‘nueva izquierda’ en América Latina en los años sesenta”. *Aletheia*. 2/4: 1-24.

Discografía

Armando Manzanero. 1967. *A mi amor... con mi amor*. RCA Victor.

Los Doltons. 1967. “Espérame”. En *Los Doltons Vol. II*. Sono Radio.

El Personal. 1988. “Broche de oro”. En *No me hallo*. Caracol.

Virus. 1983. “¿Qué hago en Manila?”. En *Agujero interior*. CBS.