

ESTÉTICAS DEL ROCK II

LOS SIGLOS DEL ROCK



*Promoción de la Cultura y de la Educación Superior del Bajío A.C.
Universidad Iberoamericana León*

ESTÉTICAS DEL ROCK II

LOS SIGLOS DEL ROCK

Héctor Gómez Vargas
(coordinador)



Gómez Vargas, Héctor, coordinador.
Estética del Rock II. Los siglos del rock.
León, Guanajuato.
Promoción de la Cultura y la Educación Superior del Bajío, A.C., PROCESBAC
Universidad Iberoamericana León, 2017, Primera edición.
73 páginas.
1.- Rock (Música)- Historia.
2.- Rock (Música)- Filosofía y estética.
3.- Estilo musical.
[LC] ML3534 E88 2017 v.2 [DEWEY] 781.66

Mario Armando Cárdenas de la Rosa
Diseño Editorial y Portada

M. Esther Bonilla López
Cuidado Editorial

Miriam Margarita Ortega Torres
Distribución y Comercialización de Publicaciones

1ª edición, León, Guanajuato, 2017
D.R. Promoción de la Cultura y la Educación
Superior del Bajío, A.C., PROCESBAC
Universidad Iberoamericana León
Boulevard Jorge Vértiz Campero #1640
Col. Cañada de Alfaro, C.P. 37238
León, Gto., México.
www.iberoleon.mx
area.editorial@iberoleon.mx

Instituto Cultural de León
Pasaje Juan de Orozco #152, Zona Centro,
C.P. 37000, León, Gto., México.
www.institutoculturaldeleon.org.mx

Universidad del Centro de México
Capitán Caldera #75, Col. Tequisquiapan
C.P. 78250, San Luis Potosí, S.L.P., México
www.ucem.edu.mx

Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente
Periférico Sur Manuel Gómez Morín # 8585
C.P. 45604, Tlaquepaque, Jalisco, México
www.iteso.mx

ISBN: 978-607-8112-45-6
Impreso y hecho en México.

*Reclámese justicia o explicación y el mar responderá
atronadoramente con su clamor sin sentido.*
George Steiner,
La muerte de la tragedia.

ÍNDICE
Estéticas del Rock

INTRODUCCIÓN..... 11
ENTRAR A UN MUNDO EXTRAÑO. LOS SIGLOS DEL ROCK

PRIMERA PARTE 17
LOS SIGLOS DEL ROCK

CONFERENCIA MAGISTRAL..... 19

LOS SIGLOS DEL ROCK: EL SIGLO XXI.....21
EL AQUÍ Y EL AHORA EN LA MÚSICA DE LA ERA DIGITAL: CONSUMOS, RETOS Y PARADIGMAS
*Romina Pons Robert*21

DIÁLOGO INICIAL 27
LOS SIGLOS DEL ROCK: EL SIGLO XX

EL SIGLO DEL ROCK29
LOS AÑOS FUNDACIONALES
Julia Emilia Palacios Franco

LA REBELDÍA JUVENIL Y LA ESTABILIDAD DEL MERCADO35
LA INGENIERÍA EN COMUNICACIÓN SOCIAL DEL ROCK EN EL SIGLO XX MEXICANO
Jesús Galindo Cáceres

LOS SIGLOS DEL SIGLO DEL ROCK47
COGNICIÓN, ESTÉSIS Y COMUNICACIÓN
PARA PENSAR LA CULTURA EN EL SIGLO XX
Héctor Gómez Vargas

SEGUNDA PARTE.....61

LAS ESTÉTICAS DEL ROCK

PRIMERA MESA 63

LA RAZÓN SENSIBLE

VISIONES Y COSMOVISIONES: LAS ESTÉTICAS DE LA MÚSICA ROCK

INGENIERÍA EN COMUNICACIÓN SOCIAL DE LA MÚSICA Y SUS PÚBLICOS: 65

LAS ESTÉTICAS DEL ROCK EN DOS GENERACIONES

O DE LO QUE LOS PADRES E HIJOS CONSIDERAN QUE ES EL ROCK

Edgar Josué García López

ESPERO LA RESU-ROCK-CIÓN: 73

HACIA UNA CRÍTICA DEL ROCK DESDE LA POSTRELIGIÓN Y EL ANATEÍSMO

Sergio Miranda Bonilla

REVISITANDO EL FESTIVAL DE AVÁNDARO: 83

ANÁLISIS, DESMITIFICACIONES Y REVELACIONES

BetoCronopio

SEGUNDA MESA DE TRABAJO 89

ARTES DE HACER-JUNTOS: EL DISEÑO DE LA EXPERIENCIA

ESCENARIOS NOCTURNOS EN LEÓN91

Isis Fátima Mendoza González

DE LA DELEZNABLE DISCO Y DE LOS POPEROS, LÍBRANOS GRAN ROCK.....97

INDICIOS DE IDENTIDAD A PARTIR DE LA DISCRIMINACIÓN

DEL GUSTO MUSICAL EN LA PRENSA MEXICANA ESPECIALIZADA

EN ROCK DURANTE LA DÉCADA DE LOS SETENTA Y LOS OCHENTA

Francisco Garcilita Durán

TERCERA MESA.....	105
LA FUNDACIÓN DE LO COTIDIANO: MANUAL DE INSTRUCCIONES PARA ENCONTRARLE SENTIDO A LA REALIDAD	
1990-1995:	107
APESTA A ESPÍRITU ADOLESCENTE <i>Emilio Garza Rodríguez</i>	
ROCK DE ESTADIO:DE LA CAVERNA AL SHEA.....	117
<i>Arturo Gutierrez Ceballos</i>	
CUARTA MESA DE TRABAJO	123
LA POÉTICA DE TODOS LOS DÍAS	
RAW ROCK'N'ROLL WITH LA-LA-LA'S: MANTENER EL IMPULSO VITAL	125
(O CÓMO APRENDÍ A DEJAR DE PREOCUPARME Y AMAR EL POWER POP) <i>Esteban Cisneros González</i>	
“¡BÁJALE A TU RUIDO INFERNAL!”	137
O DE COMO SUBÍ EL VOLUMEN Y LE BAJÉ A LA NEUROSIS <i>Rafael Ortiz</i>	
¿QUÉ SIGUE? MÁS MÚSICA. POR FAVOR.....	141
EPÍLOGO <i>Daniela Aguilar López</i>	

INTRODUCCIÓN

Entrar a un mundo extraño

Los Siglos del Rock

La música de 1952 era la música de la generación que había participado en la guerra, y aunque algunos seguían ávidos de las mismas emociones y aventuras exóticas, otros muchos ansiaban una cultura serena, reservada, más sutil y alusiva que explícita y estentórea. La idea ulterior de que el pop moderno consistía en la difusión de saberes prohibidos no tuvo ningún peso en la primera década de la posguerra, años en que la gente tenía motivos más que sobrados para no contar lo que había visto en Europa o en el Pacífico. Nada hacía presagiar ni por asomo que las culturas populares de Gran Bretaña y Estados Unidos estuviesen a punto de converger de forma extraordinaria.

Bob Stanley, *Yeah! Yeah! Yeah! La historia del pop moderno.*

Entrar a un siglo extraño

*Es el ángel que ha vuelto el rostro hacia el pasado.
Walter Benjamín, Sobre el concepto de historia.*

El siglo XX no fue cosa simple. Fue un siglo extraño porque su trazo fue el cambio continuo y habitarlo, transcurrirlo, fue aprender a dejar atrás el espectro del pasado, ese mundo que la modernidad anunció y nombró como el tiempo de la historia.

En su libro, *El siglo*, Alain Badiou señala que uno de los proyectos del siglo XX fue cambiar al hombre y crear un hombre nuevo. Para Badiou, es posible ver cómo en determinados momentos del siglo XX se puede observar una obstinación por cambiar al hombre y la destrucción del hombre antiguo, una experiencia continua del hombre con la aniquilación, de encuentro con la muerte masiva e irracional por lo que, y citando a Malraux, la política se convirtió en tragedia.

El siglo XX fue el retorno de un mundo trágico, rudo, complicado, cambiante, alucinante, delirante, todo lo que contiene para crear una sensibilidad trágica para que el encuentro con ese mundo sea festivo, vital, efímero, ambiguo, paradójico. Un mundo que se abre y se cierra mediante el mecanismo de la guerra, la violencia colectiva, y que en su aniquilación produce un acto creativo: un mundo nuevo, un hombre nuevo. Badiou expresa que el siglo XX fue fiel a su prólogo, la guerra, “ferozmente fiel”, un proyecto de “ruptura y fundación que

exhibe, en el orden de la historia y el Estado, la misma tonalidad subjetiva que las rupturas científicas, artísticas y sexuales de principios de siglo”.

Es un tanto la imagen que esboza Walter Benjamin del ángel de la historia que vuelve su rostro al pasado ante la imagen de un huracán que representa aquello que los hombres llaman como progreso. Recordemos lo expresado por Benjamin:

Donde a nosotros se nos aparece una cadena de acontecimientos, él ve una única catástrofe que constantemente amontona ruinas sobre ruinas, arrojándolas a sus pies. Este ángel querría detenerse, despertar a los muertos y reunir lo destrozado. Pero desde el Paraíso sopla un huracán que, como se envuelve sus alas, no le dejará plegarlas otra vez.

Aquello que los hombres conocieron como producto de la historia se encuentra ante un tiempo nuevo que va fundando nuevos mundos, nuevos hombres hasta tocar los límites de un siglo a otro: el siglo XX entrega un hombre nuevo al siglo XXI. Y es el pasado el que tiene las voces de todo aquello que construyó el proyecto del hombre nuevo, porque, como lo indica Walter Benjamin hablar o escribir sobre el pasado no quiere decir que uno conoce el pasado como ocurrió, sino que uno se apodera de un recuerdo “tal como fulgura en el instante de

un peligro”, o como lo menciona George Steiner en su libro, *La muerte de la tragedia*, sobre la función de la mitología que “solo es una fábula destinada a ayudarnos a soportar”.

El pasado no está concluido. Es más, hay varios pasados y varios comienzos del pasado, y esto fue muy claro en el siglo XX y lo es en las dos primeras décadas del siglo XX, y como igualmente lo expresaría Walter Benjamin, en cada uno de esos pasados hay “un índice secreto y a través de él remite a la redención”. Badiou, retomando a Godard, señala que el siglo XX fue el siglo de la muerte y que el cine fue su primer testigo: no solamente dio cuenta de las destrucciones por la guerra, sino que mostró las relaciones del hombre en ese nuevo mundo creado a partir de los cambios por las guerras. Pero igualmente, Badiou señala que el cine fue creado por la guerra. El siglo XX es un entorno propicio para la emergencia del cine, pero es el cine uno de los constructores del paso a un nuevo siglo.

El rock apareció en la segunda mitad del siglo XX y desde sus antecedentes estuvo vinculado con el proyecto de la guerra y de la creación de un hombre nuevo. Todo indica que el rock emergió en el siglo XX porque era el siglo donde estaban las condiciones para que apareciera, un producto donde el progreso que se anunciaba hacia que el ángel de la historia se detuviera a mirar de continuo el pasado, y se dedicara a través de la música de rock a decirnos que no todo estaba dicho, que con cada recommienzo del rock hay algo que retorna para volver a nombrar algo, mostrar su “índice secreto”, Greil Marcus hablaría de un ruido secreto, de encontrar vías de redención, de festejar y de encontrar una actitud ante aquello que no acepta rendiciones.

Y las travesías del rock en el siglo XX nos hablan de algo más amplio, como es el cambio del orden social, las maneras de estar juntos y crear cuerpos colectivos por los cuales es posible ver algunos de los diseños de cómo se vive en sociedad en el siglo XXI. Es ese paradigma estético del que habla Michel Maffesoli desde hace varias décadas, de los múltiples retornos de lo arcaico en contextos de lo posmoderno.

Los siglos del rock

*Algo nuevo y peligroso se estaba cocinando con la música,
y yo quería formar parte de ello.
Pete Townshend, Who I Am.*

En la presencia de la música de rock en el siglo XX es posible ver una dinámica, un ruido secreto, que remonta al mundo arcaico y que fue expresado por Nietzsche en su libro, *El nacimiento de la tragedia*. Por un lado, es aquello que señala Ruth Padel en su libro, *A quien los*

dioses destruyen, y que se refiere a la cosmovisión de los griegos antiguos de que los dioses destruyen a los hombres que no les respetan, descreen y retan sus poderes divinos, y primero los vuelven locos, después los aniquilan. Por otro lado está la mención de Nietzsche del artista dionisiaco de la embriaguez, quien “en la borrachera dionisiaca y en la autoalienación mística, se prosterna solitario y apartado de los coros entusiastas, y al que entonces se le hace manifiesto, a través del influjo apolíneo del sueño, su propio estado, es decir, su unidad con el fondo más íntimo del mundo, en una imagen onírica simbólica”.

En términos del Michel Maffesoli del libro *El tiempo de las tribus*, esa dinámica determinó lo propio de los tiempos de cambios: la presencia del poder instituido, los propietarios de la sociedad y que tienen el poder de decir y decir, que “ronronean” en sus propias formas de hacer y decir, frente a la potencia instituyente, es decir, “la vida salvaje un tanto anómica, desordenada en todo caso”. Más allá de los dioses que emiten las mitologías para administrar estados de ánimo, las instancias del poder que a través del médium de la música actúan para obtener ganancias con el diseño de los imaginarios colectivos que despiertan, dinamizan y conducen las emociones individuales y colectivas. Pero igualmente, la vida anímica de las personas que al sentir en colectivo, asumen una presencia y actitud ante el mundo, se abren a esa presencia y deciden hacer y decir algo.

Es por ello que en la propuesta del Seminario Estéticas del Rock, celebrado en abril de 2015, se decidió convocar a presentar ponencias alrededor de la pregunta, ¿qué nos ha hecho el rock? , y se consideró que para celebrar un segundo Seminario Estéticas del Rock, como sucedió en abril de 2016, tocaba trabajar una segunda pregunta igualmente importante: ¿qué hemos hecho con el rock?

Si la pregunta sobre lo que nos ha hecho el rock implica una visión sobre el proceso constructivo de lo sensible y cultural a lo largo del tiempo, la pregunta sobre lo que hemos podido hacer con el rock nos lleva a considerar una diversidad de líneas del tiempo donde se entreteje la experiencia de vida de las personas con el acto creativo, con lo posible a partir del vínculo con la música del rock, porque avanzar en responder ambas preguntas implica ganar en una visión para expresar de otra manera a lo habitual, lo que ha sido el rock a lo largo del tiempo.

Como lo señala Greil Marcus en su libro, *La historia del rock and roll en 10 canciones*, para contar una historia diferente del rock, “podría ser abrirse camino a tientas por la música como campo de expresión y de afinidades”, es decir, seguir el tejido fino que las canciones y las obras musicales han obrado a lo largo del tiempo, la manera como una canción sigue hablando en entornos diferentes porque “no está bajo el control de nadie”. Para Marcus la música rock es un lenguaje

que puede decir cualquier cosa, “descubre todas las verdades, desvela todos los misterios y supera todas las restricciones”, pero es el lenguaje de un hombre nuevo, el hombre que ha crecido bajo los entornos del mundo para el cual la música rock se usa para nombrar y edificar un orden de las cosas en ese mundo. Dice Marcus:

Como una forma de expresión aparentemente descubierta, el rock and roll proclamó su esencia novedosa convirtiéndose al instante en algo referencial, un mundo que, incluso estando en construcción, era completo en sí mismo, una Torre de Babel en la que cualquier cosa que dijera, por muy improbable que fuera, sin importar lo cerca que estuviera de la glosolalia, independientemente de si era un balbuceo o pretendía serlo, se entendía al instante.

Avanzar de esta forma implica reconocer lo que sabemos sobre el rock en el tiempo y, lo más importante, aquella información que no tenemos y que es vital para dar cuenta de lo que ha sucedido. ¿El rock fue una experiencia nueva que forjó a un hombre nuevo? ¿Hizo que el hombre del siglo XX fuera diferente a los hombres de otras épocas? ¿Alteró la vida de las personas de una manera tal que la vida presente sería muy diferente si no hubiera aparecido el rock y se hubiera convertido en una presencia en la vida de muchas personas? ¿Alteró el pasado y altera el presente? ¿Qué sucede con el presente por la presencia o la ausencia de la música de rock? En términos de la propuesta de Jesús Galindo, es necesario trabajar de manera individual y colectiva en generar sistemas de información que nos permitan comenzar a dialogar sobre lo que nos ha hecho el rock y lo que hemos podido hacer con el rock.

La propuesta para el Seminario Estéticas del Rock de 2016 fue que para trabajar tanto lo que el rock nos ha hecho como lo que hemos podido hacer con el rock se tomara como punto de partida la exploración de lo que fue el siglo XX desde la música del rock y lo que fue para la música de rock el siglo XX para crear una sensibilidad, un pensamiento, una estética propia. En concreto, la propuesta era reflexionar alrededor de lo que hemos denominado como: *Los siglos del rock*.

Cuando hablamos de los siglos del rock queremos decir sobre los distintos momentos, movimientos, obras, elementos, entornos, narrativas, colectivos, cuando el siglo se pensó a sí mismo por la música de rock. No se trata de emular documentos tales como *Las siete eras del rock*, o del metal, sino de abrir las líneas del tiempo del siglo XX, asomarse a ver su tejido interno y externo, generar información y reflexión de lo que el rock nos ha hecho, la manera como distintas personas y grupo, en diversos entornos y circunstancias, quisieron participar en ello de una o de otra manera.

Cuando se trabaja los siglos del rock, se abren preguntas:

- ¿Cómo fue el siglo XX desde el rock?
- ¿Cuándo comenzó el siglo XX desde la música rock?
- ¿Cuándo concluyó? ¿Concluyó?
- ¿En qué momento y cómo se construyó la cultura del rock?
- ¿Cómo ha organizado los afectos y los rituales cotidianos?
- ¿Cómo fue el pensamiento del rock a lo largo del siglo?
- ¿Cambió la forma de pensar y de sentir de las personas?
- ¿Cómo hubiera sido el siglo XX sin el rock?
- ¿Qué papel ha tenido en la construcción de subjetividades, identidades, movimientos culturales?
- ¿Cómo ha sido parte de la organización de las interacciones sociales y afectivas?
- ¿Qué espacios de encuentro, de interacción y creatividad ha creado a lo largo del siglo XX?

Moverse en el tiempo, en el fino hilado de sensibilidades, experiencias, formas de pensar y de expresar. Como le respondió Marshall McLuhan a Eric Norden en la entrevista que le realizó en 1968 para *Playboy*: “El misticismo es la ciencia del mañana que soñamos hoy”, es decir, explorar las estéticas del rock del siglo XX que hoy pueden ser pensadas, recuperadas, porque es parte de la pauta de lo hoy nos hace y podemos hacer con el rock, sino porque lo que devendrá en futuro como cultura, sociedad e individuos es lo que ahora sucede y se decide con la música de rock.

Abrir las estéticas del rock

El Seminario Estéticas del Rock fue producto de muchas conversaciones con amigos, alumnos y ex alumnos. Del gusto de platicar sobre la experiencia de cada quien emergía la sensación de que eso de lo que platicábamos no solo nos daba alegría, sino que seguía siendo importante en nuestras vidas, y dos preguntas venían a continuación: la primera era el por qué no lo habíamos tomado como objeto de reflexión anteriormente; la segunda era lo que podría suceder si una vez al año nos reuníamos a conversar sobre la música de rock.

El primer Seminario Estéticas del Rock (SER-LE15) se celebró en abril de 2015 y su realización fue posible por el entusiasmo y el apoyo de muchas personas y de varias instituciones. Conforme se desarrollaba el primer seminario, se ganaba la certeza de que hablar sobre el mundo del rock y de lo que ha sido la vida de la cultura en el mundo, en el país, en la vida de las personas, en la definición de una época y de múltiples sensibilidades, era algo importante, algo que importa. Por ello, al finalizar el seminario se tenía la sensación de que tocaba seguir

conversando y de que había que sostener la respiración para esperar todo un año para regresar y abrir las mesas de trabajo con miras a que nuevas pláticas tuvieran lugar.

Con una actitud por momentos casi zen, en otros casi punk, se avanzó lento para llegar rápido a celebrar el segundo seminario, en abril de 2016 (SER-LE16), y que igualmente fue producto del interés y la colaboración de otras tantas personas. Una de la experiencia que proviene de conversar sobre el rock es que quienes conversan forman un tipo de comunidad que se dinamiza y se organiza para que la conversación pueda seguir sucediendo. Como una marea que crece, hay una participación y hay algo más que un conjunto de personas platicando de algo muy personal. Siempre hay algo más. Por ello el proyecto del seminario no puede ser concebido sino como un proyecto grupal, de un grupo que se ha ido integrando a su alrededor y que poco a poco comienza a desarrollarse con otros y nuevos proyectos, como es el caso del Grupo Ingeniería en Comunicación Social de la Música, el fanzín *La Trampa del Bulevar*, el grupo Beatles Cultural Studies y otros más. Pero quizá el punto integrador ha sido la edición de un libro donde se publicaron la mayoría de las ponencias del primer seminario, y es por eso que la publicación de este libro, con la mayoría de las ponencias que se presentaron en el segundo seminario, sea un elemento que empuje a consolidar el mismo proyecto de Estéticas del Rock, y para abrir nuevas rutas y experiencias por conversar sobre la

música de rock, algo que esperamos realizar con el tercer seminario (SER-LE17) a celebrar en el año 2017.

Como modalidad académica, el Seminario Estéticas del Rock apareció y se celebró en la Universidad Iberoamericana León, en concreto en la Dirección de Investigación y Posgrados, ahora Departamento de Posgrados e Investigación, y por el apoyo de Carmen Obregón y de Javier Prado, Director General Académico; el entusiasmo de Ma. Esther Bonilla, Jose Rodríguez y Diana Cárdenas, del Centro de Difusión Cultural; Ana Labrada y Mario Cárdenas de la DVCI; de Mónica Mendiola, de la DITA; mi alumno Luis Ruiz, quien diseñó la imagen del segundo seminario y administró las redes sociales por las cuales se le difundió.

Igualmente es imposible pensar el proyecto del Seminario sin el interés y apoyo del Instituto Cultural de León, de Carlos María Flores, Katia Nilo, Nora Delgado; la participación en la coordinación de mesas y las conversaciones con Esteban Cisneros, Rafael Ortiz, Sergio Miranda, Candelario Andrade; el ímpetu y lucidez del Grupo Ingeniería en Comunicación Social de la Música, Jesús Galindo, Gerardo León, Edith Cortés y Edgar Josué García; Esteban Cisneros y Leopoldo Navarro que abrieron espacios en *La Trampa del Bulevar* y *Es lo Cotidiano*, respectivamente, para expandir y tocar sensibilidades varias que provienen de reflexionar los mundos del rock y de la cultura moderna.

Héctor Gómez Vargas



A detailed line drawing of a person playing a guitar. The person's head is tilted back, and their mouth is open as if singing or shouting. Their right hand is positioned on the guitar strings near the bridge, while their left hand is on the fretboard. The guitar is a solid-body electric guitar with a pickguard and a bridge pickup. The background is a solid dark gray.

PRIMERA PARTE LOS SIGLOS DEL ROCK

CONFERENCIA MAGISTRAL

LOS SIGLOS DEL ROCK: EL SIGLO XXI

El aquí y el ahora en la música de la era digital: consumos, retos y paradigmas

Romina Pons Robert

I. Consumos

*I am just a copy of a copy of a copy, Everything I say has
come before Assembled into something into something
into something. I don't know for certain anymore.
"Copy of a" Nine Inch Nails*

Vivimos en la era digital, un supuesto paraíso de conectividad donde las distancias desaparecen y la información se vuelve global. Un suceso cualquiera tiene la posibilidad de ser replicado infinidad de veces hasta llegar a todos los países del planeta. ¿Acaso es cierto? En la música tenemos la idea de la inmediatez: ya no hay que esperar semanas para escuchar el sencillo de alguna banda inglesa, podemos escucharlo al mismo tiempo que cualquier otro melómano del mundo. Ciertamente. Sin embargo, la situación no es tan abierta como pareciera.

En cuanto a noticias genéricas, cerca del 43% de la información que se replica en las principales páginas y redes sociales viene únicamen-

te de dos fuentes: AP y Reuters¹. Lo mismo sucede con la música: blogs como Pitchfork, Rolling Stone, Spin, Consequence of Sound, Stereogum, Gigwise, NME, etc... consiguen exclusivas que a su vez son replicadas en los otros blogs. Es prácticamente lo mismo entrar a dos o a quince de estos portales en un día, pues salvo algunas excepciones, la información será prácticamente la misma. La Rolling Stone o NME, por ejemplo, continúan realizando crónicas exhaustivas de situaciones musicales, pero muchos blogs apuestan a notas de dos párrafos sin sacrificar con ello visitas. La cuestión es que siempre se está hablando de las mismas bandas, los mismos artistas y los mismos festivales, salvo una que otra noticia más local o apuestas esporádicas del mismo blog.

Hablemos de Pitchfork. Tal pareciera que, de un día a otro, se convirtió en el medio más fidedigno de periodismo musical. Lo mejor de la

¹ "New Media, Old News", Natalie Fenton, ed. Sage, 2009.

música independiente podía encontrarse ahí, y podría decirse que, si Pitchfork te echaba el ojo como proyecto, tu futuro estaba asegurado.

Pero, ¿quién le dio ese estatus a Pitchfork? ¿Quién conoce sus métodos de investigación y selección musical? ¿Cómo podemos estar seguros de que la búsqueda es exhaustiva y no hay intereses comerciales de por medio? Con esto no busco inferir algo, sólo hacer ver que creemos que Pitchfork es la fuente más fidedigna porque así lo hemos escuchado; pero no hay métodos ni cifras que lo avalen. Que su eslogan sea: “The most trusted voice in music” (la voz más confiable de la música) no nos obliga a dar esta afirmación por aceptada. Es como pensar que, porque un quitamanchas afirma ser mejor que los otros, automáticamente lo es. La estrategia de marketing rara vez coincide con la realidad.

Pitchfork actualmente forma parte de Condé Nast, una de las principales editoras de publicaciones impresas y digitales que tiene en su familia a Vogue, Vanity Fair, Architectural Digest, The New Yorker, Wired, entre muchas otras. Si bien esto habla de un cierto estándar de calidad, es complicado relacionar una corporación así con el movimiento independiente. Pero Pitchfork no es la excepción: NME ahora pertenece a Time Inc. y Rolling Stone a Wenner Media LLC.

Ahora, ¡qué bueno que existen esas plataformas! La información es tanta y tan variada, que es necesario contar con algún tipo de filtro para no volverse loco. Nunca antes habíamos tenido tanta información a nuestro alcance, y resulta imprescindible priorizar para no perdernos en un mar de información. Sin este tipo de “embudos” probablemente terminaríamos abrumándonos y dejando de buscar. La única cuestión es saber de qué están hechos los embudos y cuáles son sus prioridades.

En la Era Digital, debemos dejar de pensar en consumo como una transacción monetaria a cambio de un bien o servicio. En esta época es imprescindible entender que un clic es consumo, que nuestro tiempo terminará dejando un beneficio económico a la canción, blog o página que elijamos navegar. Por ello debemos ser conscientes de qué tipo de información queremos consumir, dónde y cuánto tiempo estamos dispuestos a dedicarle.

Nuevas formas de compartir

Sin duda la parte más interesante y dinámica de estos nuevos patrones de consumo se encuentra en la facilidad de compartir con nuestros semejantes. Ahora tenemos más opciones que los medios masivos,

y muchas veces compartir con personas de gustos similares resulta mucho más satisfactorio que sacar recomendaciones de un blog.

Hace unos meses me invitaron a un grupo de Whatsapp cuyo único objetivo es descubrir nueva música. Las reglas son sencillas: El administrador invitó a cuatro de nosotros y a su vez cada uno invitó a un nuevo melómano, siendo 9 en total. Yo conozco a la mitad de dicho grupo pero hay quienes sólo conocen a uno, eso no es lo importante. Cada semana 5 de nosotros recomendamos un disco, la semana siguiente lo hacen los otros 4. No importa si es nuevo o viejo, pero debe ser algo propositivo y no obvio. No se puede recomendar más y es obligatorio que todos emitan una breve opinión sobre el material. Aunado a esto, todos podemos recomendar una canción suelta a diario, la cual no necesita retroalimentación. Orgánicamente los viernes se han convertido en días de *guilty pleasures* (placeres culposos). Ese grupo me ha enseñado mucho más música que Spotify, Shazam, o cualquier blog de los que frecuento. Además me obliga a seguir descubriendo música por mi cuenta para mi recomendación quincenal, y me ha permitido adentrarme a géneros que, de otra manera, no hubiera explorado.

Ejemplos como este hay miles: listas en Spotify, grupos de Facebook, discusiones en Reddit, hashtags en Twitter, y un enorme etcétera. Además, plataformas como Youtube, Spotify o Apple Music hacen que compartir una canción sea una tarea sencilla y práctica. Al no haber un gasto por compartir dicha canción, tenemos acceso a un catálogo sin precedentes de música desde nuestras computadoras o teléfonos. Conocer música es más sencillo y económico que nunca pero, ¿serán tantas las opciones que elegir se convierte en una labor imposible? ¿Será que tenemos tanta música a nuestro alcance que dejamos de valorarla?

2. Retos

Ten cuidado con lo que deseas (o la victoria de la filosofía punk). Si tuviéramos que quedarnos con una frase del movimiento punk, ésta sin duda sería Do It Yourself (Hazlo Tú Mismo). La frase, dentro del contexto histórico, hacía todo el sentido del mundo, ¿por qué dejar el futuro de la música en señores trajeados dentro de disqueras si podía ser de la gente? Por esta razón, diversas bandas del movimiento comenzaron a hacer sus propios mixtapes y a venderlos en tocadas que generalmente se realizaban en bares clandestinos. Sin embargo, en el siglo XXI, este deseo se volvió realidad y ha resultado contraproducente.

Hoy en día una banda puede grabar, producir, mezclar y hasta editar un disco de manera independiente sin gastar mucho dinero. Pero esto repercute en la calidad y trascendencia del material. Demos un paso atrás. En la era de las grandes disqueras, éstas firmaban a una banda, le daban un adelanto económico y le destinaban a todo un equipo de personas a trabajar en el material. El productor no solía ser miembro ni amigo de la banda, estaba ahí para dar su oído crítico y perfeccionar el sonido. También, para orientarlos. El proceso completo para realizar un disco podía tomar más de un año y el objetivo era hacer el mejor disco posible, sin prisa. Además del apoyo en cuanto a grabación, composición, producción y mezcla, había un equipo gráfico encargándose de la portada, booklet, fotografías e imagen de la banda. Como en aquel entonces el beneficio económico venía del álbum, se cuidaba hasta el último detalle y se pulía hasta que fuera un producto impecable.

Hoy la situación es otra: no se cuenta con tanto tiempo ni presupuesto para realizar un disco, pues éste ya no es redituable. Lo que termina sucediendo es que bandas que no cuentan con el apoyo de una disquera, sello o infraestructura terminan haciendo todo el disco en una semana en algún cuarto de ensayo, produciéndose ellos mismos y mandando el material a masterizar con una persona que jamás han visto en su vida y que lo realiza de manera impersonal, sin entender la esencia del proyecto. La banda entonces no explota al cien su potencial y termina haciendo un disco promedio como ya hay miles en el mercado. Claro que hay grandiosas excepciones a la regla, pero éste suele ser el modus operandi actual.

¿De qué sirve ser una banda espectacular si nadie lo sabe? Tener calidad y redes sociales no garantiza difusión; pues si nadie te conoce nadie escuchará la genialidad de tu proyecto. Ejemplo claro de esto es Forgotify, una página web donde puedes encontrar todas las canciones que están en Spotify y que nadie, nadie ha escuchado completas ni una sola vez. Una vez que escuchas una canción completa en Forgotify, ésta sale de ese catálogo. Lo triste es ver cómo miles de canciones nunca han sido escuchadas, ni siquiera por los creadores de las mismas. Me recuerda a la paradoja del árbol que cae, aquella que cuestiona si el árbol hace ruido al caer aun si no hay nadie para escucharlo. Si nadie escucha a una banda, entonces ¿Para qué existe? ¿Cuál es el objetivo? ¿Cuántos genios musicales nunca serán escuchados?

Volviendo a la parte práctica, ser músico es una profesión como cualquier otra y los involucrados deben poder vivir de eso. Antes la venta de discos daba para que las disqueras se volvieran millonarias y de paso le compartieran (de manera poco justa) a la banda, para que todos estuvieran felices. Hoy en día, con streamings, descargas y file sharing, la ganancia por venta de discos es casi nula.

Para ponerlo en perspectiva, en 1994, 38 discos llegaron a platino (es decir, superaron la marca de un millón de unidades vendidas) mientras que en 2014 solo un disco rompió esa marca en Estados Unidos y fue el de la película animada “Frozen”. Ni el disco homónimo de Beyoncé, que fue el número dos de ese año, logró romper la marca del millón. El número dos de 1994 fue *August and Everything After* de Counting Crows, y vendió tres veces más que Beyoncé en 2014².

Por este motivo, a inicios de 2016, la RIAA (Recording Industry Association of America) anunció que 1,500 streams (en Youtube, Spotify, Apple Music, etc) equivaldrán a un disco vendido. Un vocero de la RIAA dio la siguiente explicación en una entrevista con Music Business Worldwide³: “Ninguna de las decisiones que desembocaron en considerar 1,500 streams como el equivalente a un disco de 10 canciones fueron tomadas a la ligera. Junto con miembros de distintos sellos, revisamos exhaustivamente los datos digitales, las descargas y todo tipo de streaming. También buscamos equivalencias similares a los niveles de la década pasada. Encontramos, por ejemplo, que en 2005 el 90% de los discos del Top 200 cumplían con las características de álbum del año para la RIAA. En 2014, ese número bajó a 30%. Aun con estas nuevas reglas, sólo el 40% de esos 200 podría ser considerado para certificarse. Es decir, aún sigue siendo un beneficio para pocos”. Como puede observarse, ni siquiera las mismas personas que hicieron la regla lo tienen claro. Su mayor argumento es que necesitaban una manera de contabilizar los streams para reconocer al artista a partir de este nuevo tipo de consumo y en eso, creo, estamos todos de acuerdo.

Ahora, un disco platino digital no equivale en lo absoluto a las ganancias monetarias que se generaban por la venta de un millón de discos. La música grabada es cara y ya no es negocio. Entonces, ¿cómo puede generar dinero un músico? A través de presentaciones en vivo, *merchandising* y asociación con marcas.

Antes, las bandas salían de tour para vender más discos. Ahora, las bandas sacan nueva música para salir de tour. Es la manera principal de generar ingresos y para ello deben tocar, tocar y tocar. Lejos quedó el glamour de viajar en jets privados (algunas bandas aún pueden hacerlo, pero cada vez menos) y ahora salir a tocar requiere de un gran esfuerzo y una optimización de recursos para que sea redituable. Ahora no basta con que la banda haga un discazo. Es también nece-

² Según datos de Billboard, julio 2016, <http://www.billboard.com/articles/6259342/1994-vs-2014-top-selling-albums-comparison>

³ Julio 2016, <http://www.musicbusinessworldwide.com/heres-why-1500-youtube-views-now-equates-to-an-album-in-the-us/>

sario que cuenten con un show por el cual la gente quiera pagar, apoyándose de visuales, pirotecnia, presencia en el escenario, invitados, o lo que sea que su presupuesto y creatividad les permita realizar. Otra manera para generar ingresos es a través de la venta de mercancía. Para esto requieren buenos diseños y calidad en las prendas (aunque irónicamente en 2016 continúan siendo pocas las bandas que hacen playeras con cortes y diseños atractivos para mujer). No hay que confundir el comprar mercancía en un evento o en la misma página de la banda con comprar en alguna tienda de *fast fashion* como H&M, Forever 21, o alguna de Inditex. Lo que hacen estas transnacionales es buscar imágenes sin copyright o pagar por el permiso de la imagen al creador de la misma (que casi nunca es la banda) y ante este hecho el grupo no se lleva regalía alguna de la ropa vendida.

Por último se encuentra la asociación con marcas. Si bien esto empezó desde los setenta, y tuvo su boom en los noventa (recordemos a Korn con Adidas) es ahora cuando más se ha solidificado esta práctica. Las marcas necesitan formas orgánicas de publicitarse y las bandas necesitan dinero para no comprometer su creatividad. Existen desde las asociaciones tradicionales como vestir al artista con la marca o tener *product placement* en sus videos hasta proyectos mucho más ambiciosos, originales y completos como los Red Bull Studios o Converse Rubber Tracks: estudios de grabación que ofrecen una experiencia completa –incluyendo difusión– a los ganadores de sus concursos.

Una compleja pero fructífera manera de generar ingresos para las bandas es colocando su música en comerciales, películas, series de televisión, etc. En esa industria hay mucho dinero pero para poder colocar una canción suele ser necesario tener una agencia que lo haga posible y éstas suelen buscar bandas consolidadas. En pocas palabras, aún existen muchas maneras de generar dinero en la música pero vender discos no es una de ellas. Las bandas están obligadas a diversificarse para poder sobrevivir.

El concepto del “hoyo negro” del rock en México fue acuñado a propósito de las consecuencias del Festival de Avándaro en 1971 por el estudioso Manuel Martínez Peláez. www.maph49.galeon.com

3. Paradigmas. Nostalgia

La música es pasión, amor y nostalgia.
Richard Wagner

Una herramienta bien conocida por programadores de radio es poner música que agrada a la adolescencia de su público meta para así engancharlos. Y es que la música que escuchamos mientras estamos cre-

ciendo genera una carga emocional sin precedentes. En términos más científicos: “Aparte del amor y las drogas, nada genera una reacción emocional tan fuerte como la música. Escaneos cerebrales demuestran que nuestras canciones favoritas estimulan el área del cerebro dedicada al placer, y ésta a su vez segrega dopamina, serotonina, oxytocina y otros neurotransmisores que nos hacen sentir bien. [...] Esta actividad se da en cualquier ser humano, pero en la adolescencia este ‘chispazo’ se convierte en un show completo de fuegos artificiales. Entre los 12 y 22 años, nuestros cerebros están generando neuronas sin precedentes, y la música que amamos en esa década parece instalarse en nuestro interior con mucha fuerza. Cuando generamos conexiones neuronales a partir de una canción, también dejamos un fuerte rastro de memoria que se intensifica con una emoción, gracias a las hormonas de la pubertad. Estas hormonas le dicen a nuestro cerebro que *todo* es tremendamente importante, en especial las canciones de nuestra adolescencia⁴”. Esto, junto con otros factores, nos ayuda a entender por qué la mayoría de las personas insiste en que la música de antes era mejor que la actual.

El Keynote speech de 2013 en SXSW corrió a cargo de Dave Grohl, y en éste nos recuerda el Top 10 de Billboard en 1990, justo cuando Nirvana estaba firmando con Geffen Records:

1	Wilson Phillips	Hold On
2	Roxette	It Must Have Been Love
3	Sinead O'Connor	Nothing Compares 2 U
4	Bell Biv DeVoe	Poison
5	Madonna	Vogue
6	Mariah Carey	Vision Of Love
7	Phil Collins	Another Day In Paradise
8	En Vogue	Hold On
9	Billy Idol	Cradle Of Love
10	Jon Bon Jovi	Blaze Of Glory

¿Quién se acuerda de Wilson Phillips? ¿Quiénes son Bell Biv DeVoe? ¿Alguien recuerda de memoria el coro de “Blaze of Love”? Más de la mitad de las canciones de esa lista es intrascendente. El tiempo filtra.

Reitero: el tiempo filtra. Por eso pensamos que lo que sonaba antes era mejor. Los 60 y 70 estaban llenos de música mala que no ha llegado a nuestra época. Conservamos y replicamos lo mejor de cada año, género y propuesta. Claro que eso también implica que algunas joyas musicales se han perdido en la línea del tiempo. En 2050 no recorda-

⁴ Julio 2016, http://www.slate.com/articles/health_and_science/science/2014/08/musical_nostalgia_the_psychology_and_neuroscience_for_song_preference_and.html

rán toda la música trivial de nuestra época. Se quedarán con lo mejor. La música también tiene formas de envejecer, hay canciones que con el tiempo son más apreciadas, y otras se olvidan. La única forma de saberlo, como con un buen vino, es dejando que el tiempo haga de las suyas.

La música como arte objeto, o la necesidad de lo tangible

Uno de mis hobbies es cocinar. Suelo hacerlo dos noches a la semana y la música es uno de los ingredientes principales. El que era un espacio de relajación y disfrute, se convirtió en un momento de estrés. ¿La razón? Elegir uno de los millones de discos que hay en Spotify me tomaba más tiempo que cocinar. Había días en los que tardaba cerca de 40 minutos en elegir la música y para ese entonces las ganas de cocinar se habían ido. En otras ocasiones la música que ponía no me gustaba y entonces, me quedaba con la sensación de que estaba perdiendo mi tiempo. La solución llegó en forma de viniles de 12 pulgadas. Elegir entre mi limitada colección resultaba fácil y motivante. El sonido cálido del vinil es más reconfortante y su duración me ayuda a medir tiempos de cocción. Al pagar por un vinil, me aseguro que sea uno de mi agrado, en cambio un streaming semi gratuito me hacía poner lo que fuera.

El vinil ha hecho un regreso inesperado y sin precedentes: en 2015, las ventas de viniles en Estados Unidos generaron más ingresos que todas las plataformas de streaming gratuito juntas. Esto incluye Spotify, Youtube, VEVO, Soundcloud, y un largo etcétera. Los viniles generaron un ingreso de 422.3 millones de dólares mientras que el streaming gratuito generó 385.1 millones⁵. Ahora, no confundamos cantidad de dinero generado con cantidad de discos vendidos. El streaming continúa siendo el método más usado para escuchar música, pero sus ganancias no son tan sólidas.

En 2001, la música sufrió una revolución: Apple nos dio la posibilidad de llevar toda la música que queramos en un dispositivo del tamaño de un cassette. Pero como el eterno retorno nietzscheano, 15 años después valoramos más el objeto que la practicidad de un iPod o dispositivo mp3. Hoy, múltiples disqueras y sellos han decidido reeditar sus máximos títulos en vinil, y la gente está dispuesta a comprarlo. La gigante tienda británica de música HMV, declaró en diciembre de 2015 que vendió una tornamesa por minuto en la temporada navide-

ña. Días después Amazon remató anunciando que el producto sonoro más vendido de esa misma época fueron tornamesas⁶. Tal pareciera que la nostalgia está arraigada en nuestro ADN.

Un disco de vinil es estéticamente atractivo, y el hecho de tener un vestigio físico de esa música le da un valor que ningún archivo digital puede tener. Nos gusta poder ver, tocar y reproducir manualmente nuestra música. Además, la reproducción análoga tiene una calidez de audio que es imposible de igualar en streams. Claro que, una cosa no debe estar peleada con la otra. Es simplemente aprender a tomar lo mejor de ambos mundos para disfrutar y maximizar la experiencia tan mística que puede llegar a ser escuchar una gran pieza musical. Dice David Byrne en su maravilloso libro *“¿Cómo funciona la música?”* que ésta es afectada por el entorno y es cierto. No es lo mismo escuchar música en el coche, que en audífonos, que en una fiesta, que en un concierto en vivo. Por eso no creo que haya formatos mejores a otros, pero todo tiene un dónde, un cómo y un cuándo. Mientras nueva música siga haciéndose y mientras los músicos continúen con la necesidad de compartir, la música y su industria seguirán mutándose, evolucionando y adaptándose a los nuevos tiempos.

⁵ Julio 2016, <http://www.digitalmusicnews.com/2016/03/22/in-2015-vinyl-earned-more-than-soundcloud-vevo-youtube-music-and-free-spotify-combined/>

⁶ Julio 2016, <http://www.thevinylfactory.com/vinyl-factory-news/amazon-sold-more-turntables-home-audio-christmas/>

DIÁLOGO INICIAL
LOS SIGLOS DEL ROCK
EL SIGLO XX

EL SIGLO DEL ROCK

Los años fundacionales

Julia Emilia Palacios Franco

La historia del siglo XX es una historia plagada de acontecimientos primordiales y cambios culturales que se convirtieron en diversos parteaguas generadores de transformaciones a nivel mundial. Varios de ellos habrían de conservar su impacto hasta muchos años después.

El fin de la Segunda Guerra Mundial había provocado entre tantas cosas, una división del mundo que a la larga daría como resultado la llamada Guerra Fría. Asimismo, generaría una nación especialmente fortalecida después de la guerra: los Estados Unidos de Norteamérica.

Si bien se habían incorporado a la guerra para apoyar al grupo de los países aliados, Gran Bretaña, Francia y la Unión Soviética, la guerra sucedió básicamente en Europa y al final, además de resultar triunfadores, no tuvieron la necesidad de reconstruir su territorio. Pero sobre todo, por razones que rebasan los límites de este ensayo, quedaron con una gran cantidad de recursos económicos, que los convirtieron en un país económicamente próspero y afluente hacia el interior y sumamente poderoso frente al resto del mundo.

Esta prosperidad transformó la vida al interior del país y generó un nuevo estilo de vida y de consumo que habría de exportarse hacia otros países en donde les interesaba hacer sentir su influencia y pre-

sencia. Los desarrollos mediáticos y tecnológicos, así como novedosas formas de expresión cultural, resultaron fundamentales para este llamado “American Way of Life” que inmediatamente fue exportado y recibido en varias partes del mundo, como símbolo de prosperidad y sobre todo de modernidad.

Estos nuevos estilos llegaron a diversas partes del mundo con un impacto que iba desde reconfiguraciones urbanas, hasta formas de consumo inéditas de modas y múltiples formas de expresiones culturales populares, símbolo de la modernidad de los tiempos. Hacia mediados de los años cincuenta del siglo XX, los Estados Unidos eran un país sumamente próspero en una declarada competencia con la entonces llamada Unión Soviética, quien también se encontraba haciendo sentir su influencia desde una propuesta socialista en Europa del Este, así como en otros países en diversas partes del mundo.

Si bien la fortaleza militar y de desarrollo espacial de ambas naciones se convirtió en una parte determinante de su poderío e incidencia en el resto del mundo, auspiciados ambos por una ideología de temor frente a una posible tercera guerra mundial, las expresiones culturales fueron mucho más persuasivas a nivel ideológico, que cualquier otra forma de poder político. Más allá de modas y objetos de consumo

popular, probablemente el cine, la naciente televisión, la radio y la música fueron las expresiones culturales o formas de entretenimiento de mayor impacto en los Estados Unidos y el resto del mundo.

En este sentido, la música jugó un papel de incidencia excepcional.

Vamos por partes

Durante los años previos y de inicio a la Segunda Guerra Mundial, se dio un fenómeno de explosión demográfica llamado “baby boom”. Ante las crisis, en una especie de instinto de supervivencia, aumenta la población. Estos bebés en torno a la guerra estaban en plena adolescencia a mediados de la década de los años cincuenta.

Concretamente en los Estados Unidos, esta juventud, a diferencia de la generación de sus padres que habían atravesado por la gran depresión económica de los años treinta así como por la guerra, se encontraban en una sociedad próspera, con abundancia económica, posibilidades de estudiar y tiempo libre para realizar actividades que implicaban comportamientos de consumo novedosos e incluso inéditos.

Al tener una población juvenil que se había incrementado, una enorme cantidad de productos y manifestaciones culturales estuvieron dirigidas a jóvenes ávidos de formas de expresión sobre todo que los diferenciaban del mundo de los adultos. Con la reciente aparición de la televisión comercial desde finales de los años cuarenta y su éxito para mediados de los años cincuenta, se transformaron los contenidos de la radio, ya que muchos programas pasaron a formar parte de la televisión. Por ello, y con los novedosos formatos para las grabaciones como los discos de vinyl que giraban a 45 RPM y 33 1/3 RPM, la música popular adquirió un lugar privilegiado. Y no sólo eso, sino que en la música popular al igual que en varias otras áreas, había surgido un nuevo mercado juvenil con poder adquisitivo ávido de consumir todo aquello que además les diera una identidad específica. Más allá de que la música, principalmente la de las grandes bandas y cantantes populares que durante los años treinta y cuarenta era consumida por el público mayoritario, se buscaron nuevas formas musicales más atractivas para adolescentes.

Son diversas las posturas que señalan los orígenes del llamado rock and roll, que fue no solamente el ritmo adoptado por la juventud de los años cincuenta a partir de una comercialización extraordinaria, sino que generó un cambio cultural de una magnitud tal que sus repercusiones atravesaron todo el siglo XX y continúan manifestándose ya bien entrado el siglo XXI. Existen decenas de canciones que pueden ser consideradas el “primer” rock and roll por los elementos musicales

que las distinguen. Pero de igual manera hubo una serie de combinaciones de ritmos conocidos previamente que dieron como resultado lo que se llamó popularmente rock and roll. Blues, country, rhythm and blues, pop, be bop, swing, se mezclaron de distintas maneras, con diferentes dosis de cada uno para generar el “nuevo” ritmo.

Considero que el rock and roll es básicamente el rhythm and blues de intérpretes afroamericanos, transferido a consumidores jóvenes de un mercado mayoritario blanco. De hecho, quien le da su nombre al rock and roll es el locutor de radio Alan Freed, quien en una estación de radio para público blanco, transmitía un programa en donde básicamente ponía música de rhythm and blues. Este programa, el “Moondog rock and roll party” se convirtió en emblemático, ya que siendo un locutor de radio blanco en una estación blanca, programaba canciones a las cuales no se tenía acceso. Esto sucedió desde el año 1953 en la ciudad de Cleveland, Ohio, al norte de los Estados Unidos, un estado que supuestamente no tenía segregación racial, cuando menos de manera oficial.

Así mismo, me parece que el rock and roll es concretamente lo que se llamó a mediados de los años cincuenta el rockabilly. Una mezcla de blues y country generada en el sur de los Estados Unidos en la ciudad de Memphis, Tennessee. Con Memphis como cuna del blues y la presencia contundente de la música country proveniente de varias zonas de la región, principalmente de Nashville, la combinación musical generó un atractivo nuevo ritmo que apelaba a diferentes y nuevos públicos.

Sin duda, el papel de los estudios de grabación Sun Records en la ciudad de Memphis, fue inconmensurable. Dentro de un sur predominantemente pobre y segregado, Sam Phillips, dueño de la Sun Records grababa tanto a artistas afroamericanos como blancos. Esta mezcla de creatividad racial permitió el intercambio de canciones e ideas musicales en uno de los momentos más prolíficos y determinantes en la historia de la música.

El rockabilly se convirtió en rock and roll

El año de 1954 puede ser considerado como el “principio” del rock and roll, cuando menos así lo fue a nivel comercial. Dos momentos importantes lo constituyen. La aparición de la canción “(We’re gonna Rock Around the Clock)” de Bill Haley and his Comets, que fue utilizada como banda sonora de la película “The Blackboard Jungle”. La película abría con la canción y aparecían varios jóvenes bailando rock and roll en el patio de una escuela preparatoria en una zona urbana

popular; “Rock around the clock” sonaba totalmente diferente a lo escuchado hasta ese momento.

Ese mismo año, en la Sun Records de Memphis, apareció un joven cantante sureño con una voz y un estilo únicos que grabó canciones de blues con cierto ritmo de country. Elvis Presley era la combinación perfecta a nivel musical, cuyo amplio rango vocal podía abarcar diferentes estilos. Su actitud, imagen y presencia escénica con movimientos estrafalarios lo convirtieron inmediatamente en un ídolo de los jóvenes que pronto habría de tener un impacto mayor cuando su contrato fue comprado por la compañía RCA Víctor.

Así, para el año de 1956, el rock and roll estaba por todas partes y Elvis Presley era su Rey. El rock and roll trajo consigo enormes transformaciones no solamente a nivel musical y comercial, sino una reconfiguración, o más bien la creación de una cultura juvenil con repercusiones en múltiples áreas en las décadas por venir. No solamente la radio, sino también la televisión, el cine, la prensa y la industria del entretenimiento en general, recibieron el impacto del rock and roll, sino que tuvo repercusiones en las modas, peinados y sobre todo en actitudes, valores y maneras de ver al mundo.

A partir del éxito del rock and roll y de las ventas millonarias de los discos de Elvis Presley, las compañías disqueras generaron intérpretes jóvenes al por mayor. La industria juvenil se convirtió en un gran negocio de 360° que comenzó a permear prácticamente a todos los niveles de la sociedad.

La seducción de lo juvenil era inescapable, no solamente en los Estados Unidos, sino en el resto del mundo a donde llegaba la influencia de la modernidad y del nuevo modo de vida norteamericano. Un modelo de ser aspiracional que se reprodujo o cuando menos se tropicalizó en diferentes países, entre ellos México. El rock and roll y la cultura que lo acompañaba tuvo impacto principalmente en los jóvenes a nivel mundial, en un fenómeno inédito de identidad colectiva en torno a la apropiación de la música. Música que pertenecía a su generación y que con frecuencia resultaba rechazada por los adultos, debido a sus contenidos y vocabulario, lo cual le daba mayor fuerza y sentido de separación generacional.

El impacto de la modernidad desde el esquema del capitalismo en el mundo representaba también una especie de “amenaza” hacia las tradiciones y buenas costumbres conservadoras que veían específicamente en el rock and roll una mala influencia para los jóvenes. De hecho, el rock and roll estuvo por lo general relacionado con actitudes de rebeldía y como forma de expresión altamente sexualizada –básicamente en el baile– que rompía con los parámetros de las expectativas de educación tradicional. Los jóvenes de la post guerra de ninguna

manera estaban interesados en reproducir el mundo de sus padres y habían encontrado en el rock and roll una música y forma de vida propias.

El rock and roll generó indiscriminadamente centenas de canciones e intérpretes durante la segunda mitad de la década de los cincuenta. Todos con el calificativo común de ser juveniles, más allá de la calidad que pudiesen tener. Esa época produjo intérpretes y compositores excepcionales, pero también canciones de desecho o artistas con una sola canción triunfadora con la que pasaron a la historia, siendo llamados “maravillas de un solo éxito”. Por una parte, Elvis Presley se consagró como el Rey del Rock and Roll con un estilo único y una voz incomparable. Aunque no fue compositor, imprimió un sello propio en las canciones que interpretó e hizo propias.

Hubo otros compositores e intérpretes notables que formaron parte de este espectro de ídolos juveniles como Buddy Holly, Chuck Berry, Eddie Cochran, Gene Vincent, Jerry Lee Lewis, Roy Orbison, entre otros. Los grupos vocales también llamados Doo Wop sobresalieron en cantidad y calidad con éxitos que se convirtieron en clásicos de aquellos años. Algunos grupos vocales significativos fueron The Platters, The Diamonds, The Crew Cuts, The Coasters, The Drifters, The Cadillacs, Little Anthony and the Imperials, por mencionar algunos.

La década de los sesenta comenzó con la inercia exitosa del rock and roll que se había gestado en los años anteriores. El rock and roll, o más bien la música juvenil de ese momento, se refería directamente a un mercado determinado por la edad, a pesar de tener gustos eclécticos que se homogenizaban a través de las revistas especializadas, programas de televisión y por supuesto, estaciones de radio. Independientemente de los estilos heterogéneos de música y de todo tipo de ídolos juveniles, existía una actitud hacia ese público uniforme al cual, para estas alturas, también los adultos querían acceder.

Por una parte, varios de los ídolos juveniles asumieron en parte el papel de “crooners” de estos vocalistas, acompañados de grandes bandas que entre tantas cualidades apelaban a la aceptación e incluso interés del público adulto. Por otra parte, sin haberse agotado el rock and roll como tal, se comenzaron a lanzar propuestas musicales en la búsqueda de bailes novedosos que atrajeran a modas que pudiesen provocar, quizás, una revolución musical y cultural tan importante como había sucedido unos años antes.

La realidad es que todas las ofertas musicales eran de alguna manera u otra, derivados del mismo rock and roll, pero con distintos nombres y formas de bailarse que parecían un importante atractivo en ese tiempo. Entre docenas de bailes que surgieron, el más importante fue

el Twist, lanzado en 1960 por su “creador” Chubby Checker. El Twist tenía la virtud de parece un baile divertido, no se requería pareja para bailarlo y además podía ser bailado por adultos también. El Twist fue una moda básicamente musical que invadió al mundo, en una franca apropiación de lo que significaba no sólo ser moderno, sino también ser joven, independientemente de la edad que se tuviera.

Es en 1960, ante la legitimación de la generación adulta, se dio una real explosión de música y cultura juveniles de la cual difícilmente se podía escapar el mundo occidental. Las compañías disqueras transnacionales que tenían sus filiales en muchas partes del planeta y distribuían los discos de artistas extranjeros en diversos países, ante los éxitos apabullantes, abrieron sus puertas a jóvenes intérpretes locales que en un principio comenzaron a grabar “covers” o versiones propias de las canciones reconocidas.

Esto sucedió en Gran Bretaña, Francia, Holanda, Australia, Brasil, Argentina y México, por mencionar a algunos países. En lugares angloparlantes, los “covers” se mantuvieron en inglés, mientras que en países hispanoparlantes como en México se hicieron versiones al español, que con frecuencia resultaban canciones sumamente creativas e ingeniosas, a pesar de cambiar el sentido original en inglés. En el caso de los primeros grupos e interpretaciones del rock and roll en México, se dieron popularmente en el año de 1960. A pesar de que hubo grabaciones previas y difusión del rock and roll como tal, no fue sino hasta finales de la década cuando se iniciaron las grabaciones y hasta principios de los sesenta que los medios de comunicación tuvieron una franca apertura hacia el rock and roll.

Como he mencionado, a partir de 1960, con la aparición del twist y un sinnúmero de bailes, lo que sucedió concretamente en México fue la presencia de lo que se dio por llamar rock en general, siendo más bien un nombre genérico a música interpretada por jóvenes y dirigida a un mercado específico. Este rock era simultáneamente rock and roll, twist, bailes de moda, baladas con jóvenes vocalistas y una cantidad considerable de canciones italianas que tenían gran popularidad y por supuesto, eran más fáciles de traducir al español.

La primera mitad de los años sesenta del siglo XX, tuvo lugar en México concretamente lo que se llamó la época dorada del rock en español. Los cantantes y grupos mexicanos tuvieron un impacto determinante en España y países de América Latina. La presencia del rock, o más bien de la música juvenil, estaba por todas partes, permeando la radio, las revistas y la televisión en donde los jóvenes intérpretes aparecían alternando con artistas consagrados y adultos, o bien, en programas específicamente dirigidos a su generación.

En el cine, al igual que había sucedido desde décadas atrás, las películas eran los escaparates más atractivos en donde se podía escuchar cantar y ver bailar a los ídolos musicales, independientemente de que fuesen actores o no. Cabe señalar que no existía la tecnología del video. Los programas de televisión eran en vivo y se tenían que ver en el momento en el que sucedían, pues eran irrepetibles.

Las películas se podían ver tantas veces se quisiera, siempre y cuando se comprara el boleto correspondiente para asistir a las funciones de exhibición en las grandes salas cinematográficas. En México, las presentaciones en vivo se daban en muy diversos lugares. En fiestas privadas, salones de baile, salones de fiestas, salones en iglesias o en kermesses, boliches, escuelas, casas particulares, frontones y principalmente en teatros de revista. En los espectáculos presentados en los teatros de revista los jóvenes alternaban con artistas e intérpretes de distintos géneros. Este mismo formato se replicó en giras que recorrían todo el país, de las cuales las más importantes fueron las llamadas Caravanas Corona, auspiciadas por la Cervecería Modelo.

En la ciudad de México, abrieron los Cafés Cantantes, pequeñas cafeterías en donde había predominantemente jóvenes como público e intérpretes. Ahí se escuchaba música en vivo y se consumía café, refrescos y limonadas o naranjadas. Los Cafés Cantantes fueron realmente, en la primera mitad de los años sesenta, los espacios más importantes para la ejecución y consumo de música de jóvenes para jóvenes.

Y si bien en la ciudad de México, al igual que en muchas grandes ciudades del mundo la modernidad resultaba impostergable con todo lo que implicaba a nivel expresiones culturales populares, la represión a veces sutil y discreta contra los jóvenes se comenzaba a sentir. Los Cafés Cantantes vivían constantes clausuras por razones diversas que aducía el gobierno de la ciudad. Desde la molestia de los vecinos por el supuesto ruido que producían, hasta la persecución y consecuentes redadas frente a los comportamientos “peligrosos” que pudiesen derivarse de la convivencia juvenil. Así mismo, a nivel cultural, el rock, la música de los jóvenes, parecía cada vez más inaceptable, o cuando menos incómoda para las buenas conciencias aferradas al conservadurismo.

Por su parte, la música para jóvenes en México parecía bastante matizada de su posible carga sexual o provocadora. La proliferación de baladistas en lugar de grupos, así como la llegada de cantantes españoles con estilos más conservadores hacían de la música juvenil un género bastante inocuo. Si bien la práctica de la traducción y el “cover” continuaba vigente en México, la producción musical en los Estados Unidos se había transformado. Más allá de una industria discográfica sumamente fortalecida, se dio un giro enorme en las expresiones musicales de la juventud para mediados de la década a nivel mundial.

El cambio llegó específicamente de la Gran Bretaña con la popularidad de docenas de jóvenes intérpretes que se habían apropiado del rock and roll estadounidense. Estos grupos de jóvenes, al igual que sucedió en muchas partes del mundo habían formado sus propios grupos y grabado “covers”, pero imprimiendo en las canciones un estilo muy particular. Debido a su fuerte impacto a nivel internacional, a este momento se le llamó la “invasión inglesa”, de donde surgieron intérpretes y compositores sumamente talentosos que habrían de imprimir una marca determinante en el futuro de la música.

Los grupos de la “invasión inglesa” no solamente permanecieron haciendo “covers” de los éxitos del rock and roll estadounidense, sino que casi inmediatamente comenzaron a componer sus propias canciones, evolucionando a nivel musical y literario hacia formas musicales sumamente refinadas. Además de la admiración por el blues, hubo una franca apropiación de parte de varios jóvenes ingleses por este género musical que llegó a niveles excepcionales de interpretación vocal y ejecución purista¹. Más allá de la sofisticación de letras y música, las técnicas de grabación se hicieron más complejas, lo cual dio pie a la experimentación de nuevos sonidos en el estudio, a pesar de que no pudiesen ser reproducidos tal cual en conciertos en vivo².

La predominancia a nivel mundial de la música juvenil procedente de los Estados Unidos y del rock generado en la Gran Bretaña significó una verdadera mutación no sólo musical sino cultural de toda una generación que marcó la segunda mitad de la década de los años sesenta. Sin contar con la globalización y la conexión planetaria de las comunicaciones del siglo XXI, los acontecimientos locales y regionales adquirirían repercusiones culturales, sociales, económicas e ideológicas más allá de sus fronteras. De ahí que se convertían en asuntos y temáticas que provocaban sentimientos solidarios y actitudes de apropiación en otras partes del mundo. La agudización en el planeta de la Guerra Fría con la incontrolable guerra en Vietnam³, la marcada división de dos bloques muy distintivos con modos de producción disímboles e ideológicamente opuestos; los movimientos estudiantiles y por los derechos humanos, las protestas de los jóvenes y la búsqueda de la paz, fueron entre otras cosas las temáticas de las canciones.

El rock se convirtió una vez más en una exclamación de identidad generacional. Pero ahora contenía una carga de intencionalidad artística propia, más allá de ser una moda o un divertimento musical o una mera expresión juvenil, estaba la búsqueda de sonidos diferentes, con una poética distinta, con estéticas y formas de manifestación totalmente inéditas. El rock se había transformado y había transformado la cultura del siglo XX. Su popularidad masiva con incidencia internacional tocó las maneras de escuchar la música y de pensar al mundo. Las repercusiones a todos niveles en la década de los sesenta en el siglo XX y en las generaciones que le han seguido, sin indiscutibles.

En México, el camino fue distinto. Si bien el impacto del rock estaba implícito a nivel generacional como sucedía en diversas partes del mundo, la persecución abierta y velada a formas de expresión que pudiesen sonar amenazantes para el buen comportamiento o más bien control de los jóvenes, se hizo evidente. La fórmula de hacer “covers” con la traducción y adaptación de canciones, prevaleció con los éxitos más simplones que poco hablaban de los cambios en toda una era. La proliferación de baladistas de género romántico matizó la escena musical juvenil con propuestas inocuas a nivel social. Los medios de comunicación y la industria disquera se alejaron del apoyo hacia las propuestas de música juvenil que tuviesen relación con la protesta de los tiempos.

El rock and México estaba perdiendo fuerza, posibilidades de expresión y básicamente de espacios de difusión a nivel popular y de reconocimiento mediático. Pronto, la historia de la música popular en México y en particular del rock, habría de dar un giro totalmente diferente que le haría atravesar por un “hoyo negro”⁴ y silencioso que duraría prácticamente las siguientes dos décadas.

Bibliografía en inglés

Hay una extensa bibliografía en inglés sobre la historia del rock. Muchos de los textos se especializan en ciertos temas, más allá de una historia como tal. Además, existen extraordinarios documentales sobre la historia del rock que ilustran de manera directa y musical, perfectamente bien documentados.

Los siguientes libros son de autores que son investigadores fundamentales. Hay muchos más.

En todos (excepto en Friedlander) señalo las ediciones primeras, aunque estas obras han sido ya reeditadas varias veces.

Friedlander, Paul (2006). *Rock and Roll. A Social History*. Westview Press. Edición revisada.

Garofalo, Reebee (1997). *Rockin' Out. Popular Music in the USA*. Allyn & Bacon.

Gillett, Charlie (1996). *The Sound of the City. The Rise of Rock and Roll*. New York: Da Capo Press.

Whitcomb, Ian (1972). *After the Ball. Pop music from rag to rock*. Penguin Books, Middlesex.

Bibliografía en español

Hay muy poco escrito sobre rock en español. En los últimos diez años ha habido mucho más interés que se ha volcado sobre todo en blogs y sitios de internet.

Arana, Federico (2002). *Guaraches de Ante Azul. Historia del Rock Mexicano*. Guadalajara: Editorial María Enea.

Estrada, Tere (2008). *Sirenas al Ataque. Historia de las Mujeres Rockeras Mexicanas 1956-2006*. México: Editorial Océano.

José Agustín. *La tragicomedia mexicana. Vol. I: La vida en México de 1940-1970*. (Varias ediciones)

Paredes Pacho, José Luis y Enrique Blanc (2010). "Rock Mexicano, breve recuento del siglo XX", en Tello, Aurelio (coordinador). *La Música en México. Panorama del Siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Rubli, Federico (2012). *Estremeciente y Rueda. Loco por el Rock & Roll*. México: Editorial Veerkamp.

Salcedo, Benjamín (editor) (2012). *Rolling Stone México. Especial Rock Latino Vol. I*, México.

Zolov, Eric (2002). *Rebeldes con Causa. La Contracultura en México y la crisis del Estado patrimonial*. México: Grupo Editorial Norma.

LA REBELDÍA JUVENIL Y LA ESTABILIDAD DEL MERCADO

La Ingeniería en comunicación social del rock en el siglo XX mexicano

Jesús Galindo Cáceres

Resumen

El texto está compuesto de tres partes. En la primera, “Historia del rock en el siglo XX en México”, se presenta una hipótesis sobre el rock desde un punto de vista histórico. La electricidad, la segunda guerra, la emergencia de la industria cultural y el mercado de consumo juvenil. Después se asocia esa matriz a la circunstancia y particularidad del mundo mexicano. En la segunda, “¿Existe una cultura rock? O sólo tenemos una cultura pop”, se presenta la hipótesis de la centralidad del rock como mercado. La forma en que esta dimensión del asunto y lo socio cultural se van mezclando es un espacio de observación y registro muy amplio, del cual pueden derivar hipótesis secundarias, siempre con la tesis de la centralidad del mercado como referente general. La diferencia entre cultura pop y cultura popular ayuda a la

elaboración de esas hipótesis secundarias. La hipótesis de la centralidad del mercado se complementa con la vida social del mito de la rebeldía juvenil asociado al rock. Se perfila el caso mexicano. En la tercera parte, “La Ingeniería en comunicación del rock en México” la propuesta es por un apunte de comunicología de rock en México, haciendo un énfasis en los sistemas de información que componen el sistema de comunicación del rock mexicano. La tesis central es la articulación del rock mexicano al rock internacional, sobre todo al de EE. UU., y a la industria cultural. Se muestra un gradiente de composición y configuración del punto más asociado al mercado, y por otro lado el construido en una propuesta desde lo local y la creación propia.

Palabras clave: Cultura rock, cultura pop, mercado, jóvenes, sistema de información, sistema de comunicación, Ingeniería en comunicación social,

I. Historia del rock en el siglo XX en México

Hay un siglo XX que inicia en los cincuenta, hay un siglo XIX que termina en los veinte. Hay un siglo XXI que inicia en los noventa. ¿Cuál es el siglo XX del rock? Si miramos los criterios históricos, el siglo XIX termina con el inicio de la primera guerra mundial, y el XX termina con el fin de la guerra fría de la postguerra, con la caída del muro de Berlín, al final de la década de los ochenta. Quizás otros criterios le den importancia a las fases del desarrollo de la ecología social del mercado, el siglo XX inicia con la crisis de Wall Street de 1929, y termina con la crisis inmobiliaria de 2008. Habrá otros criterios sugerentes y que llamen a la reflexión. Uno de ellos es el rock, algo inicia en los años cincuenta y ese algo continúa hasta la fecha, la aparición de la cultura juvenil y la contracultura como cultura de masas. Quizás asociado al fin de la segunda guerra mundial, quizás impulsado por la cultura como mercancía en gran escala y la industria cultural como la gran industria contemporánea. Mucho por pensar y ordenar.

El rock es una forma cultural de la post-guerra, es urbano, es un enredo de tradiciones y rupturas. La matriz socio-cultural en la cual emerge el rock no es clara del todo, es una combinación de diversas variables y contextos. Es fascinante percibir su genética como un fenómeno complejo que se enactiva con la participación de una multitud de circunstancias, todo lo conectado entre los años cuarenta y los cincuenta está detrás de la aparición del rock. Es decir, podría afirmarse que fue necesaria una guerra mundial para que se relacionaran todos los elementos indispensables para su aparición, un movimiento, un remolino que juntó en forma suave y violenta lo antes separado, y de ahí la creación histórica. Otra visión es necesaria para percibir al rock como fenómeno social, la difusión. El caldo en el cual se cultiva la sopa cultural que lo gestiona como forma cultural socio-musical es uno, el que permite que se vuelva un fenómeno universal es otro, y para ello fue necesaria la operación de nuestra tecnología social más poderosa para difundir sistemas de información en el siglo XX, los medios de difusión masiva.

Es clave para el rock la música electrónica, la guitarra eléctrica. Pero también la lírica, una poética de lo cotidiano fraseada en trozos, a gritos, en balbuceos, en susurros. Una cualidad básica del rock sería su expresión a través de la guitarra eléctrica, la electricidad es clave, la cultura de la electricidad es también el nicho en el que emerge esta forma musical. Y después están los maridajes de todo tipo, que se desarrollan desde raíces múltiples en la tradición de la cultura oral y la música acústica, entre esclavos, el mundo rural, una Europa medieval y una América industrial. La música rock es el tejido de muchos estambres musicales, y su lírica también. Leer y escuchar con calma la palabra del rock es fascinante. Su emocionalidad es sutil y bucólica en el country, feroz y ansiosa en el punk y el metal. En todos sus marida-

jes la voz que más lo identifica es la que combina la guitarra eléctrica y el grito, de ahí que quizás el metal sea lo más representativo del rock urbano e industrial, dentro de la gran familia especial de todas las voces y todas las presencias.

El rock tiene diversas generaciones según se va configurando como fenómeno social universal. La de los 50, la de los 60, la de los 70, la de los 80, la de los 90. Cinco generaciones por décadas, quizás tres en un sentido más amplio, la de los cincuenta, las de los sesenta y setenta, y la de los ochenta y los noventa. Han pasado ya sesenta años desde su surgimiento en la década de los cincuenta, durante este tiempo el mundo ha sufrido una multitud de ajustes y cambios, mientras el rock devenía en su trayectoria atravesando todas esas circunstancias. Este es el punto, desde cierta visión el rock tiene una connotación de ruptura, de cambio, pero después su connotación es más bien de statu quo, de matriz que mantiene unido lo que está siendo afectado por una diversidad de fuerzas desestructurantes. Ésa es la gran paradoja de la cultura rock, emerge como novedad y diferencia, separando el tiempo anterior del actual, y después es la gran colcha que acoge a los diversos y los desamparados bajo un mismo posible sentido de la vida. La industria cultural y el consumo son la trama de esta urdimbre.

Por otra parte, en este contexto México está viviendo su versión local de todos estos fenómenos globales occidentales. El país durante esos cincuenta años del siglo XX está complejizándose en su configuración de generaciones y regiones. El país es diversos países, y la vivencia y experiencia del fenómeno del rock se vive en forma diferenciada y diversa. El rock es algo que viene de afuera, incluso en el caso de Tijuana, que está experimentando la difusión del fenómeno en la costa oeste de los Estados Unidos de América en una forma distinta al resto del país, de forma más abierta por su propia matriz social, pero también en forma focalizada, que no toda la juventud tijuana fue afectada en forma homogénea. Con la necesidad de analizar en detalle esta configuración, es claro que el rock llega a México desde afuera y toca primero las partes más sensibles y conectadas con el exterior, la mayor parte del país en los años cincuenta está aún cerrada y lejos del exterior, salvo de las migraciones laborales a EE. UU., que también son una polea de difusión del fenómeno.

Además, está el asunto de las ciudades. México transita en los años sesenta a un país urbano, en los cincuenta aún es rural, y durante los sesenta y los setenta es aún un país de contexto rural. Será propiamente urbano hasta los ochenta. La ecología del rock mexicano inicia en los sesenta mediante la industria cultural y el público juvenil urbano conectado a la lógica de la moda y la cultura juvenil emergente, con un acento rockero. Pero será hasta los ochenta y los noventa cuando se convierta en un fenómeno nacional. El rock es urbano, necesita de la configuración urbana articulada a los medios de difusión para

expandirse y mantenerse bajo la lógica del mercado. Nunca llega a colonizar del todo a la vida nacional, pero su presencia viene de menos a más, salvo el bache de los años setenta en que se mueve en forma casi clandestina por política pública.

La industria cultural mexicana de la música es más o menos una entre los años cincuenta y los setenta. En los ochenta aparece internet, y todo cambia. Se podrían señalar dos grandes momentos para el rock como fenómeno industrial y social, internet es la frontera, asociada también a la figura del mercado y el tratado de libre comercio. El rock antes de internet sólo tiene difusión masiva y penetración en ese sentido mediante la radio y la televisión, un poco el cine. El disco va asociado a la radiodifusión. El material musical y lírico en ese tiempo, de principios de los sesenta a mediados de los ochenta, llega en forma muy limitada al consumidor juvenil, que en principio está sujeto a la puesta en forma de la música pop industrial, o la forma de la música tradicional con connotaciones familiares, religiosas y locales. El rock en esta primera época es el rock que la empresa de medios permite, bajo sus controles y censuras. Después de internet y el libre comercio todo cambia, el acceso a la música es universal, la cultura rock recibe el gran impulso de difusión tecnológica que la radiodifusión nunca le dio. Otro apunte se requiere sobre la piratería que el casete permite desde los años setenta.

La Ciudad de México es otra región, distinta al resto del país. En una cartografía de la vida del rock en México, la capital del país tendría una importancia central, como en muchas otras cosas. La historia del rock en la Ciudad de México cubriría un porcentaje mayoritario de la historia total del rock a nivel nacional. Quedarían como un segundo referente las ciudades fronterizas con Estados Unidos, las ciudades turísticas, y las grandes ciudades, como Guadalajara y Monterrey. En el resto del país tiene una presencia casi marginal. Esta cartografía muestra también la forma en que la nueva cultura se difunde y penetra en territorios en México. El caso de Internet, que desmonta el sentido de lo nacional y lo regional requiere un estudio aparte.

Está el tema de las clases sociales mexicanas. El rock es uno para las clases altas, y otro para las clases populares. Éste es un fenómeno que se presta para estudios comparativos por región e internacionales. El acceso de los jóvenes de clases medias y altas al rock es superior durante décadas, hasta que la penetración de internet lleva la música a todas partes casi en forma gratuita. Así que hay una historia del rock mexicano en su dimensión de audiencias y públicos que tiene una connotación de clase alta. Por otra parte, está el fenómeno del rock en los sectores populares urbanos. El rock no fue popular en principio, y salvo en su dimensión pop de industria cultural, sigue sin serlo. Pero algo sucede a partir de los setenta, en referencia con el festival Avándaro y la represión, que fomenta y promueve al rock como una

cultura contestataria juvenil, que se ve reforzada por la mercadotecnia que opera en estos nichos. Algo similar sucede en muchas partes del mundo, lo que permite también en este sentido un estudio comparativo global.

El festival de rock Avándaro en 1971 marca a la historia del rock en México, los setenta son una época que connota al rock como alternativo, popular, anti sistema. Y por otra parte la industria cultural toma velocidad y en los ochenta se expande. No hay información suficiente para afirmar si este hecho afectó a todo el territorio nacional, el rock ya era y es perseguido por connotaciones antisistema y anti moral convencional. El punto quizás radica en que afectó a la radiodifusión comercial, que por política pública sacó al rock de sus transmisiones. La referencia al movimiento estudiantil del sesenta y ocho es inmediata. Un régimen que se había movido poco y con éxito, no tiene forma sutil de enfrentar a una protesta con connotaciones novedosas juveniles. Aún no tiene esa competencia, como lo muestra el #Yosoy132, pero aprende. En los setenta el rock sufrió de censura y autocensura después del 68 y el 71, lo que muestra a una sociedad en la que el rock es incómodo, lo cual es muy buena noticia para el fenómeno rock social-cultural y para la mercadotecnia que lo acompaña.

El rock en tu idioma es un fenómeno clave para la difusión de la cultura rock en el país. La lírica en español está en el corazón de la Ingeniería social de la radiodifusión, México vive en el siglo XX una abundante presencia de lírica en español difundida a través de la radio y la televisión. Por otra parte nuestra cultura nacional no es cosmopolita, internet trae una nueva configuración en este sentido. Nuestro rock pop es en español, su primera fase, previa al 71 es básicamente pop, a través de covers de los éxitos en inglés. Será hasta los años ochenta cuando aparece el fenómeno de rock en tu idioma que el movimiento pop tenga su segundo aire. El rock mexicano es básicamente pop, la industria cultural es su diseñador, y lo ajusta según va encontrando nichos y oportunidades de mercado. En este punto hay que señalar que la popularidad del rock está configurada por el mercado. Las relaciones entre la cultura popular juvenil y la cultura popular industrial son uno de los asuntos más sugerentes y atractivos sobre estos temas.

Existen grupos emblemáticos de rock mexicano por décadas. La industria cultural y la cultura pop tienen una relación muy orgánica. Los cantantes de moda marcan la pauta, los grupos son más bien escasos, en el sentido de grandes éxitos comerciales. A lo largo de la historia del rock mexicano hay dos o tres bandas que han cubierto las necesidades básicas de la industria cultural tanto para el mercado nacional como para el internacional. Café Tacuba, Maldita Vecindad, y Maná, son el rostro visible y público del rock. Pero también está el otro rock, el menos conocido, el local, el sectario, que tiene su propia historia. Dos cursos de historia nacional del rock se encuentran, se maridan y

se repugnan, el rock exitoso de la gran industria cultural, y el rock del nicho pequeño. La historia de la relación entre estas dos vertientes históricas está por escribirse.

I. ¿Existe una cultura rock? O sólo tenemos una cultura pop

La industria cultural de la música es la clave. Nada sería posible sobre estos temas y preguntas si el rock no se hubiera convertido en un gran negocio global. El punto de reflexión de fondo es la relación entre el fenómeno social-cultural y el fenómeno económico. El rock fue negocio porque había un movimiento social que permitía percibir lo que sucedía como una oportunidad de hacer dinero. Y por otra parte el negocio construyó audiencias, públicos, consumidores. Aquí aparece algo de la paradoja de la gallina y el huevo. No hay industria sin fans, y los fans existen en buena parte por el efecto de la industria. Así que estamos ante un peculiar fenómeno de la cultura contemporánea.

En los setenta, con la marca de la huella del libro de Umberto Eco, *"Apocalípticos e Integrados"* ante la Cultura de Masas, y todo lo que sobre el asunto se dijo y escribió antes y después del libro, en ese contexto, aparece la idea sobre el lomo salvaje de la discusión entre antropólogos tradicionales y nuevos antropólogos, de que una cosa es la cultura pop y otra cosa es la cultura popular. La cultura pop es la producida por los medios de difusión masiva, la cultura popular es la sedimentada en territorio a través de cientos o miles de años. El tiempo de su cocción parece ser la clave, además de otras consideraciones más complicadas y complejas. La cultura pop es emergente, de cocción rápida, y en muchos sentidos de consumo rápido y olvido rápido. La cultura popular es tradicional, ancestral, de cocción muy lenta, y no es consumida en sentido estricto, es lo que está detrás de todo tipo de consumo posible, es matricial. La cultura pop es un objeto de consumo, la cultura popular es la matriz que sustenta ese consumo y todo el resto de la vida de los sectores populares. Hay otros considerandos en este discurso, como qué se entiende por popular, por cultura, y de ahí en adelante. Para este texto sería suficiente lo dicho hasta ahora, con algunos aspectos más, como que lo pop es transclasista y lo popular tiene una connotación de clase subalterna. El punto es que el rock nace como cultura pop, y poco a poco se va maridando con la cultura popular, hasta formar parte de ella, llegando a formatearla como matriz alterna. Es decir, en un primer momento aparecen elementos para calificar al rock como cultura pop, y como cultura popular. El tema de fondo regresa, ¿existe una cultura rock?

El consumo cultural y la moda son parte de la cultura juvenil de la segunda parte del siglo XX, nuestra época de referencia. Estamos en plena época de la postguerra, el tiempo libre se libera y se condensa

en la cultura obrera y de los sectores populares urbanos en todas las ciudades de Occidente. La adolescencia tiene espacio y tiempo para cocinarse, la vida urbana saca a los jóvenes de los nichos familiares hacia encuentros confusos, intensos, tensos, en el espacio público. Éste es un gran tema de contexto en el cual los jóvenes de la segunda parte del siglo XX conforman la masa consumista de la cultura rock. Nace la necesidad de ser joven, y el rock es el relleno para ello, pero no sólo es música, también es estética, forma de comportamiento. La industria cultural lo sabe y lo aprovecha, y las estrellas del rock juegan a escenificar la fantasía de los jóvenes comunes aún atrapados en un callejón que es estrecho, y que del lado final sólo se continúa con una vida adulta forzada y llena de obligaciones y responsabilidades. La cultura rock puebla de situaciones predecibles y pre diseñadas a la vida que va desde la adolescencia hasta la edad adulta. Y después queda el fin de semana, el momento en el tránsito por la ciudad de la casa a las obligaciones, el ocio y los tiempos muertos, todos llenos de rock para el imaginario de jóvenes adultos que pueden continuar lo que ensoñaron durante su primera juventud. Y así puede seguir, y en muchos casos sigue, una vida adulta en donde siempre hay momentos para jugar y representar la cultura rockera de la fiesta, la insumisión y el exceso.

Aquí es oportuno hablar un poco del tema de las identidades y las comunidades estéticas. Las identidades antiguas marcaban formas de ser y estar en forma predeterminada por generaciones previas. Los jóvenes se incorporaban en la vida diaria a esas formas y las adquirían, la Ingeniería social de la reproducción cultural solía ser muy eficaz en un entorno más o menos estable o cíclico. Al aparecer el mundo contemporáneo esas identidades fueron sometidas a un entorno de muy alto metabolismo de cambio o sólo movimiento. La reproducción ya no fue tan simple, se debilitó, los jóvenes están durante la segunda parte del siglo XX más cerca de ese entorno que de su nicho familiar tradicional. Ese entorno está regido por las leyes del mercado en gran proporción, la novedad es importante para que el ciclo económico se mantenga con una regularidad sin fin, se ofrece una mercancía que tiene un tiempo finito de permanencia, después viene otra y luego otra. El rock entra en este ciclo del mercado, la innovación musical o estilística es un rasgo asociado a la mercadotecnia, lo cual es asumido por todos como cosa común, oferta y demanda. Las identidades se vuelven menos estables, no son identidades comparables del todo con las anteriores, algunas incluso milenarias. Y al tiempo que los referentes mutan y se trasforman, la oferta es tal que las adscripciones no son únicas son múltiples. Éste es el fenómeno de las comunidades estéticas, que forma parte del estrato más activo del cambio en la cultura del rock. Algunos jóvenes se afilian a personajes y estilos en forma tradicional, otros cambian de afiliación y de estilo según el horario o el día de la semana. El rock fomenta en la cultura pop esta agencia de comunidades estéticas. Y está la otra cultura rock, la de

fidelidades estables a través del tiempo, en la forma de las identidades tradicionales.

¿Qué hicimos en México con la cultura rock más allá del consumo? El párrafo anterior contiene la guía de una cartografía elemental posible para responder a esta pregunta. La cultura rock es básicamente consumo, en un marco general está marcada por las reglas del mercado y de la moda. Esto permite un mapa posible de lo que ha sido la historia del rock en México a partir de la descripción de la oferta del rock en sus diversos nichos y agentes de difusión y promoción. El otro lado del mercado es otra historia. Los públicos se van formando por hiladas, por generaciones. Los jóvenes que viven su adolescencia en una época determinada de la historia del rock, quedan en general marcados por lo que el mercado les propuso en ese momento. Una generación es distinta de otra, en su cultura rock, según lo que escuchó dependiendo de las condiciones de la oferta del mercado. Esto permite una primera imagen clara de la cultura rock, por una parte es una misma, la del mercado, pero por otra se segmenta según la generación y sus condiciones de consumo, según la región territorial y según la clase social. Aquí se pueden ubicar entonces todos los elementos de estética correspondiente y etiquetar grupos según esas categorías de moda, época y mercancía.

En este sentido no hay mucho más allá de este primer marco general de la cultura rock como fenómeno social de mercado. Lo que sucede al interior de las proto-etnias del rock es un epifenómeno de lo mismo. Vistas las etnias rockeras sin este marco parecerían tener una dinámica propia, incluso creativa. La observación de estos comportamientos tiene mucha importancia, permitiría registrar lo que sucede desde los grupos sociales más allá de los condicionamientos de la industria cultural y el mercado. La hipótesis general es por ahora que esos condicionamientos llevan la mano.

Hay una cultura rock en el primer mundo que no se corresponde con la mexicana. En la lógica de argumentos de las ideas anteriores, lo que puede registrarse en lo local en México, como rasgos de apropiación y recreación de las formas y contenidos de la oferta del mercado, en una escala de lo nacional o de lo urbano local, también sucede a nivel internacional. Hay redes de articulación entre oferta y demanda en Estados Unidos o Europa, que tienen sus propios rasgos de configuración, y no se corresponden con lo que ha pasado en México. Todo esto es muy sugerente, pero requiere datos, información para confirmar y reordenar las premisas. Hay varios ámbitos del rock mexicano, no muchos, diversos y diferenciados en algunos aspectos unos de otros, como el rock norteno fronterizo, más cercano territorialmente a los Estados Unidos, y con una ecología social-cultural lejana de los principales centros de creación y difusión cultural mexicanos, las grandes ciudades, la Ciudad de México. Y en este marco el rock de

la Ciudad de México es un referente básico. Eso marca diferencias en la cultura rock mexicana. El juego de escalas y el mismo criterio aparecen al comparar el rock del este y el oeste de los EE.UU., o el rock de EE.UU. y el rock inglés. Lo interesante es que con algunos destellos de originalidad, en general lo que sucede acá, en México, tiene como referente lo que sucede allá, sobre todo en EE.UU. Con el tema de internet este esquema hipotético requiere de un ajuste.

Tenemos varias culturas rock en México, algunas globalizadas, otras con connotación de clase obrera, otras lumpen juveniles, otras de clase media con vocación de consumo cosmopolita. Y un punto en el cual la cultura de clase media coloniza a los sectores populares, y otro en la que los sectores populares conforman un nicho de mercado y cultura propios con connotaciones de clase y de juventud contestataria. La pregunta aquí es en qué sector social impera más la lógica del mercado para conformar la cultura rock. La respuesta general es que en todos los sectores sociales impera la cultura rock de mercado. Pero hay algunos mitos sobre la cultura rock como estandarte y forma de la vida contestataria. Algo así como la rebel de los pumas, que es estudiantil, es contestataria, y es rockera. Éste es un tema de las tribus urbanas y sus identidades en formato tradicional. Los metaleros se sienten una etnia rockera, no hay otros como ellos, se perciben como auténticos representantes de la parte más activa y rebelde del rock, connotación que suele no pasar de escuchar a todo volumen la música, de gritar y de parecer en forma dramática muy agresivos. Tribus, residuos estamentales de una configuración cultural tradicional. Hay que revisar el asunto con calma. La hipótesis general sigue siendo la de la cultura rock formada por el mercado, con el comportamiento básico de consumir lo que el mercado ofrece.

Hay un horizonte mítico que presenta a la cultura rock como una cultura contestataria que evoca la ruptura con el sistema y sus convenciones sociales, crítica a la vida pequeño burguesa y a sus formas y estilos, respuesta negativa a todo lo que implica la vida ordenada y previsible del mundo del cuello blanco. Pero hacia finales del siglo XX la ruptura, si la hubo, ya pasó, la reproducción de formas y estilos es la norma dentro de la supuesta cultura contestataria diferente. La ruptura se presentó, tal vez, en la clase media en los sesenta, y en los sectores populares en los setenta y ochenta. Hacia el final del siglo sólo hay reproducción, el rock ya no es una auténtica alternativa, además de no ser sólo la única. Los jóvenes buscan en la salsa, en el ska, en la música electrónica, algo que antes buscaron en el rock. El rock ya no es lo que en un principio. Sigue siendo parte de la agenda, pero como un elemento más. Y toda esta música de connotación alternativa vive debajo del techo de la música pop y la música tradicional, en donde el bolero, la canción ranchera, y la balada de moda, tienen más efecto que una rola de rock. La cultura juvenil no tiene una connotación rockera hacia finales del siglo. ¿La tuvo en realidad alguna vez?

Para finalizar, una hipótesis general sobre la cultura rock mexicana. La propuesta es que hay tres culturas generales del rock en México.

1. La primera cultura del rock es la del cover y la cultura juvenil construida desde los medios masivos. Cultura de jóvenes de clase media urbana con rebeldías imitadas y tensión sexual.
2. La segunda cultura es la del conflicto social, del hoyo funky, de la respuesta a la represión después de Avándaro y el 68. Cultura de jóvenes de clase media urbana también, pero la connotación emergente es la de sectores populares urbanos.
3. La tercera cultura es la de la diversidad mercadotécnica y de las tribus juveniles. El rock es una forma de mercado en diversos puntos de configuración y reproducción. Es necesario en esta tercera cultura la figura del rock en plural, por los diversos nichos de consumo.

Estas tres formas culturales pueden percibirse a través del tiempo a lo largo del siglo XX, marcando en cierto momento su emergencia y configuración genética. Los sesenta, los setenta, los ochenta. Lo que sucede hacia el final del siglo, en los noventa es una configuración resultante que articula a las tres culturas al mismo tiempo. Hacia finales del siglo las tres culturas son contemporáneas. La hipótesis del mercado provee del marco para su composición y organización en general. Y por el otro lado la figura de lo contestatario y la connotación de la juventud rebelde es el otro hito para tejer su urdimbre. Entre el mercado y el mito de la rebeldía se configura la cultura rock en México. Ésa sería una hipótesis general con la cual iniciar un programa de estudios que puede describir con detalle todo lo acontecido, y reformular la hipótesis según los resultados que se obtengan.

I. La Ingeniería en comunicación del rock en México

Nos han construido, no hemos construido. El mercado, la industria cultural de la música, es el gran sujeto de la historia del rock en México. Y no ha sido ninguna maravilla, se ha quedado corto en más de un sentido, perdiendo oportunidades constructivas de todo tipo. Como suele suceder en nuestro tiempo gobernado por la avaricia, la industria del rock sólo ha estado interesada en el dinero, fácil, rápido, seguro. Ha sido la empresa privada del rock el gran protagonista, pero sus miras siempre han sido muy bajas, elementales. El rock pudo construir una nueva cultura mexicana, si en lugar de sólo reproducir las pautas del mercado en su forma más elemental hubieran tenido la visión de un horizonte en donde mercado y cultura se aliaran en una espiral cons-

tructiva de comportamientos, normas, valores, que gestionaran, que promovieran, una juventud distinta. Sólo se dedicó a reproducir las pautas de mercadotecnia del exterior, subordinándose a ellas en casi todo. El escenario pudo ser distinto, no lo fue, no hubo condiciones para que lo fuera, y sólo tenemos la cultura rock que tenemos.

También está el tema de las tribus urbanas y su propuesta juvenil a través de elementos de la cultura rock. En forma paralela a la actividad de la Ingeniería social del mercado, los jóvenes armaron con los recursos que tuvieron a la mano algo que pretendía ser auténtico y real, formas de cultura juvenil que interactuaba con el mundo mexicano más allá del rock, tomando su estética para manifestarse y vestirse, en brotes de pasión y entusiasmo rabioso y lúdico. Este otro mundo del rock también está ahí como una configuración diversa del sólo consumo y la moda.

Los sistemas de información que conforman el sistema de comunicación del mundo del rock mexicano tienen tres configuraciones básicas.

1ª. La matriz socio cultural que proviene del pasado, con elementos de territorialidad, tradición, y migración. Algo así como la mexicanidad en movimiento proveniente de la primera parte del siglo XX y sus antecedentes. Ahí caben lo mismo la religión, la institucionalidad política corporativa, los medios de difusión y sus genealogías de contenido, y la tradición familiar y regional en lo local, y el fenómeno emergente durante todo el siglo de la migración. Es la base del sistema de comunicación social general y musical en particular.

2ª. El contexto contemporáneo del mundo globalizado. Los medios y la migración trajeron el exterior al interior de la vida íntima mexicana. La mexicanidad muta en la segunda parte del siglo XX con influencias diversas provenientes del exterior. La más clara la que nos llega de los EE.UU. en sus productos de la industria cultural, y en su forma de vida que penetra a través de la migración, el turismo, el consumo en un sentido amplio. Es el elemento fundamental de modificación del sistema de comunicación social tradicional.

3ª. El movimiento universal de la cultura juvenil occidental. El rock and roll representa en la postguerra una nueva forma de ser que reta a la moral y las costumbres de un statu quo de decencia, doble moral y represión. Los jóvenes son interpelados por este movimiento. Para los sesenta los temas del sexo y las drogas, el hippismo, la rebeliones estudiantiles, conmueven poco a poco a la inmóvil sociedad mexicana, hasta llevarla a Tlatelolco y Avándaro. Nada volvió a ser igual, y todo parecía seguir igual. La cultura juvenil exterior baña a la sociedad juvenil interior, el efecto es diverso y, entre todo ello, la cultura rock. Un vector que incluye al rock, que requiere una mirada analítica más

compleja para construir la evaluación de su impacto en el sistema de comunicación social tradicional, y sus alianzas con el sistema de información del mercado y los medios de difusión.

El sistema de comunicación social previo al sistema de la cultura rock se caracteriza por la verticalidad, la autoridad con voces autoritarias, la moral católica represiva del cuerpo y el sexo, los valores de la institucionalidad patriarcal, la juventud sometida a un molde que reproduce en buena medida una sociedad rural de machos y vivales, que no está muy lejos de las genealogías familiares urbanas emergentes del movimiento migratorio. La vida urbana, el aumento demográfico, el lento e incómodo cambio en los roles de género, la liberalidad sexual y moral, la vida callejera pública horizontal frente a la vida familiar privada y vertical. El modelo antiguo tiene una forma alterna, aparece un sistema de comunicación diferente, los jóvenes y las mujeres son los agentes del cambio. Todo esto sucede en nuestras ciudades a lo largo del siglo, el metabolismo del movimiento acelera justo en el tránsito hacia los años sesenta, ciudades más urbanas, más pobladas, con mayor diversidad en convivencia, con una emergente pluralidad en lo político y lo simbólico. Al mismo tiempo que la sociedad de mercado entra en emergencia la vida social también está en movimiento y la cultura en transformación. Ése es el caldo en el cual aparece el rock y sus mensajes para el cuerpo y la mente, ahí emerge la cultura rock mexicana, ahí se configura un sistema de comunicación situacional distinto, que aunque no llega a ser general, sí aparece y se muestra en forma suficiente para marcar que la sociedad mexicana ya es otra.

En realidad no hay mucho más que consumo y estamento juvenil contestatario. El modelo de operación constructiva de la cultura del rock está configurado en esas dos dimensiones, ha sido un pertinente maridaje entre visión mercadotécnica y condiciones socio-culturales. La industria aprovecha y fomenta la imagen rockera de lo rebelde, y la banda juvenil adquiere un sentido de la vida reforzado por el mercado. Partiendo de este escenario básico el modelo comuniconómico general puede presentarse en tres formas complementarias.

1ª. Hacia el mercado. Sólo el negocio, la visión sólo mercadotécnica elemental del fenómeno. Aquí el mercado ha luchado, batallado, insistido. La fórmula básica le ha dado rendimientos, pero ha sido sobre-explotada hasta llevar la figura del rock a las formas del circo y sólo el espectáculo. Si fracasa es sólo una experiencia del show buss, la empresa si tiene espacio y tiempo se rehace y la vida sigue.

2ª. Desde la vida social-cultural juvenil. Los jóvenes y sus antecedentes juveniles generacionales rockeros han reproducido la cultura elemental del rock una y otra vez. Ser joven y ser rockero ha sido para muchos una identidad y un nicho de desarrollo simbólico y estético. No han llegado muy lejos en la mayoría de los casos, las formas más

exitosas de la identidad rockera tienen el status de la cultura tradicional, son conservadoras, intolerantes, fundamentalistas.

3ª. Hacia la complejidad y la creación cultural. En esta tercera opción tanto el mercado como el movimiento juvenil toman una ruta de enacción. Aprenden, reflexionan, y recrean los lugares comunes y los estereotipos. Logran superar condicionamientos estructurales y crean, por separado, en conjunto. Aquí está la semilla de una posible cultura rock mexicana alternativa y propia. De esta variante del modelo comuniconómico del rock es posible extraer lecturas alternas del pasado y prospectivas diversas de los futuros posibles.

¿Llegó a ser un fenómeno mexicano, o sólo se quedó en fenómeno cultural mercadotécnico? Delicado, en qué parte fue algo apropiado, y hasta dónde sólo fue moda, imitación, siguiendo el ritmo de los tiempos de la industria cultural. La vida sigue, sólo vamos siendo, disfrutando, gozando, padeciendo. Y otros vienen, para también estar, parecer, intentar. Una mirada estricta desde la globalidad sólo percibe al rock mexicano como un epifenómeno del rock universal, en inglés, hecho en EE.UU. o en el mundo británico, con bandas nacionales que nunca trascendieron en ese ámbito anglo, con un pequeño nicho de música en español que compitió por ser pop, que tuvo sus momentos, que es parte de una diversidad de gustos musicales mexicanos, y que sigue ahí para el placer de algunos, el momento de otros, el acompañamiento de fondo de muchos. Y eso es todo. Desde esta perspectiva toca estudiar al rock mexicano como una configuración que forma parte de otra mayor, que es la importante y la raíz. Y esa visión es posible y es necesaria para entendernos como rockeros y como mexicanos rockeros. Pero hay más, otras visiones, con más preguntas desde nuestra particularidad, nuestra localidad, nuestro centímetro cuadrado de tiempo y espacio.

La mirada complementaria y extrema de la anterior es mirar el asunto desde lo particular, desde lo que aquí sucedió como si sólo fuera asunto nuestro, historia personal, interés singular. Algo así como una Etnografía retro sobre lo que fue pasando día a día, año con año, desde que el primer mexicano escuchó algo de rock y eso le cambió la vida. Este escenario está poblado de miles de historias de jóvenes y no tan jóvenes siendo afectados en sus trayectorias vitales por el encuentro con algo con connotación a rock. Miles de sistemas de comunicación de pequeña escala alterados por la presencia de algo que un momento antes no estaba ahí, el rock. Y después, la vida rockera, el contacto entre los afectados, sus conversaciones, sus miradas, sus recuerdos, sus aspiraciones, sus deseos, personales y compartidos, individuales y colectivos. Ahí hay otra historia del rock en México, y la matriz socio-cultural que permitiría otra versión de la formación, desarrollo y destino de la cultura rock en nuestro país.

Entre ambas historias posibles hay una tercera vía, intermedia. Una que explora el espacio tiempo de lo sucedido en lo particular sin perder de vista lo que lo condicionaba desde lo universal. Imaginemos por un momento una historia posible. El rock en el mundo desaparece, por alguna razón de devenir, de estructura, de cambios en el gusto popular, el rock desaparece, es sustituido por otras formas, por otros géneros musicales. Pero en México permanece, y sigue una trayectoria diversa a la historia general de la genealogía principal venida a menos. El rock en este relato se vuelve identidad local y nacional, parte de movimientos políticos, filosóficos, artísticos. Una nación completa se refunda en sus visiones y memorias por la evolución de un rock que ya es sólo suyo. Esta historia no sucedió, el rock no tiene esta connotación en México, sólo es una forma de música que es consumida por un público que tiene una adhesión a lo que su emoción ha construido en relación a lo que siente importante para su sentido de las cosas. Este es el parámetro, el rock no desarrolló civilización, sólo desarrolló públicos, audiencias. El rock no fue cultura con mayúsculas, sólo cultura pop vinculada a fenómenos de mercado. Pero claro, eso no fue todo, hubo más.

Hay un México del rock en el siglo XX, pero también hay un México del no rock. El México del rock en momentos parece importante, pero la cultura musical rock de vanguardia, la más propositiva en un sentido internacional, no llega al mundo del rock mexicano más común. La cultura del rock mexicana es de consumo, contemporánea de otras formas musicales en donde el baile, la lírica romántica, y la industria cultural llevan la mano. El rock masivo es un rock de consumo pop, el que le sigue es un rock de identidad cerrada, no hay rock constructivo, ni en la propuesta musical ni el movimiento social. Para entender la Ingeniería de la cultura rock es indispensable estudiar el contexto de la cultura mexicana asociado a la música. La cultura mexicana ha sido canción ranchera, bolero, danzón, cha-cha-cha, salsa, son, hasta llegar al reguetón, que tiene una configuración de consumo inmediato que ofende a algunos, pero que es muy similar a la configuración del rock. Todo esto se manifiesta en forma parcial en las propuestas musicales de bandas mexicanas, que cuando tienen articulación con estas otras formas musicales aparecen como más cercanas, y algunas tienen éxito por ello.

No hay un movimiento cultural importante con una connotación del rock, movimiento asociado a la literatura, al cine o la plástica, por lo menos no en forma clara, sostenida, manifiesta, pública, común, para la gran mayoría. Aunque el rock rupestre y el rock en tu idioma tienen cierta connotación de novedad estilística. Bueno, hay movimientos contestatarios asociados al rock, los movimientos estudiantiles. También aparece la literatura de la onda, con connotaciones rockeras. Algo similar sucede en la plástica. Pero el rock queda como música que acompaña, no se pueden definir estas manifestaciones por algo

propio del rock. Son movimientos, acontecimientos, que aluden a diversos símbolos de cambio y ruptura, tomando al rock como parte de su expresión por la connotación de cambio y ruptura que perciben y construyen en él, como sucedió en cierto grupo de izquierda vanguardista con el jazz. Pero no es el rock el detonante ni el vehículo, sólo es el acompañante puntual u ocasional. La estética de la vida alternativa se viste con diversos elementos estilísticos, uno de ellos es el rock, pero no es su detonante. En contraste tenemos a los punk o los metal, que son formas étnicas postmodernas que tratan de seguir las pautas y los rituales de identidades tradicionales para reforzar su autenticidad y sentido de comunidad. No hay filosofía en el rock, hay baile, borrachera, pachequeada, ratos de euforia. No hay tecnología social de vida alternativa en el rock, hay discos, estaciones de radio, ropa, viernes por la noche.

Las letras de rock más impactantes son de temas de pareja, no sobre la ciudad ni las tensiones sociales, y menos sobre una vida posible. El rock en tu idioma está más cerca del bolero y la canción tradicional que de formas de lírica más radical o crítica. Las letras del rock en español sólo se acercan en forma parcial al español hablado en México. La lengua del rock en México está más cerca de las clases medias que de los sectores populares urbanos o rurales. Y cuando parece que se acercan sus frases son remedos, insinuaciones, juegos de palabras. El rock mexicano no canta en la voz popular, su lírica es la voz de un joven urbano con un mínimo nivel de estudios, desinformado y con pretensiones. No hay problema, no se necesita más para bailar y conectarse con una melodía pegajosa. Las bandas populares como Caifanes o Maldita vecindad no son bandas programáticas de cambios de ruta de vida, son bitácora, reseña, vida costumbrista, y con ello tienen suficiente para impactar, deslumbrar y permanecer. Desde el mundo de los covers al rock mexicano progresivo, Maldita Vecindad, Caifanes, Maná, y el peculiar fenómeno de Café Tacuba, la gran banda de rock mexicana, hay un rock mexicano que acompaña la vida diaria de varias generaciones, pero también están José José y las canciones de Juan Gabriel, junto con José Alfredo Jiménez y Lucerito.

El rock se convierte hacia finales del siglo XX en música de fondo de la vida social cotidiana, pierde su connotación rebelde de los sesenta y los setenta. Pasa a un nuevo status de algo común, cotidiano, para consumirse y seguir adelante. La rebeldía, el sentimiento anti-sistema, la sensación de una postura alternativa, es parte del nuevo status quo. Las generaciones que vivieron su juventud con el rock se integran al sistema que criticaban, pasan a formar parte de la vida burocrática y comercial de la cual se burlaban, con el ritual cotidiano de pretender estar fuera del sistema por escuchar a tal o cual banda, por ir el fin de semana a tal o cual antro, por vestirse distinto para ir a beber con los amigos. El rock se va transformando con el paso de los años del ciclo vital en un colchón de confort, para la nostalgia, para el juego de la

eterna juventud, para la fantasía de la rebeldía juvenil. Esta forma rock por completo funcional al status quo se va generalizando en el final del siglo, en la medida que los rockeros van envejeciendo y se van asimilando a la vida convencional. Ser rockero se convierte en algo convencional hacia finales del siglo XX.

Nada de todo lo dicho sería posible sin los instrumentos constructivos que lo posibilitan. Estamos hablando de la Radio, el disco, el concierto, los hoyos, los cafés, los bares, los antros. En formas más tecnológicas novedosas, el radio de transistores, el walk man, internet. Y en formas más tradicionales, la fiesta, la reunión familiar, el evento escolar. Y así diciendo. La Ingeniería en Comunicación Social de la cultura rock necesita de medios para operar su intención de configurar, construir, intervenir. Los más grandes y fundamentales, la radiodifusión, en otro orden de acontecimientos las reuniones juveniles, los receptores y reproductores de música, que incluyen al internet, y por supuesto la alianza con las redes de amigos y familiares, sin las cuales nada sería posible. Para identificar con detalle todo lo acontecido hay que mirar con cuidado la articulación de todos estos elementos operando en los sistemas de comunicación previos al rock, reconfigurándolos cuando emergen los sistemas de comunicación contemporáneos al rock.

La cultura rock mexicana existe, desde un punto de vista etnográfico general está ahí, y se fue construyendo a lo largo de las últimas décadas del siglo XX. La guía de observación es simple, el registro de situaciones y comportamientos asociados a la música rock y sus estéticas. El objetivo es sencillo, evaluar el impacto de todo ello en las formas de vida no rockeras hasta indagar si el rock reconfigura de fondo a la vida social y le da sentido. La hipótesis es que en un escenario analítico favorable a la cultura rock, lo mexicano adquirió connotaciones rockeras, en ciertos ámbitos, en ciertos nichos, en ciertos momentos. En un escenario no favorable, esto no sucedió, la cultura rock es sólo parte del movimiento general de la estructuración de la vida social por el consumo y el mercado. Así las cosas, lo que queda es reconstruir, identificar, y proponer algunas respuestas a las preguntas generadas por este asunto.

Bibliografía

- Abad, Luis Ángel (2002). *Rock contra cultura*. Biblioteca Nueva, Madrid.
- Arana, Federico Arana (1985). *Guaraches de ante azul. Historia del rock mexicano. Tomos 1, 2, 3 y 4*, Posada, México.
- Blackmore, Susan (2000). *La máquina de los memes*, Paidós, Barcelona.
- Boden, Margaret (1994). *La mente creativa*, Editorial Gedisa, Barcelona.
- Bolaño, C. y G. Mastrini (editores) (2000). *Globalización y monopolios en la comunicación en América Latina. Hacia una Economía Política de la Comunicación*, Biblos, Buenos Aires.
- Boserup, Ester (1984). *Población y cambio tecnológico*, Editorial Crítica, Barcelona.
- Brea, José Luis (2008). *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Editorial CENDEAC, Murcia.
- Brambila Paz, Carlos (1985). *Migración y formación familiar en México*, El Colegio de México, México.
- Britto García, Luis (1990). *El imperio contracultural. Del rock a la postmodernidad*, Editorial Nueva Sociedad, Caracas.
- Byrne, David (2014). *Cómo funciona la Música*, Editorial Sexto Piso, Ciudad de México.
- Calabia, Enrique, Santiago Cano, Lorenzo Rodríguez y Julián Ruiz (2008). *Historia del Rock and Roll*, El País. Madrid.
- Calabrese, Omar (1987). *El lenguaje del arte*, Paidós, Barcelona.
- Casacuberta, David (2003). *Creación colectiva*, Gedisa, Barcelona.
- Chávez Méndez, M. Guadalupe (2004). *De cuerpo entero... Todo por hablar de música*, Universidad de Colima, Colima.
- De La Calle, Luis y Luis Rubio (2010). *Clasemedieros. Pobre no más, desarrollado aún no*, Centro de Investigación para el desarrollo, México.

De Micheli, M. (1989). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza, Madrid.

Della Volpe, G. (1963). *Crítica del gusto*, Seix Barral, Barcelona.

Dumazedier, J. (1964). *Hacia una civilización del ocio*, Estela, Barcelona.

Eco, Umberto (1978). *Tratado de semiótica general*, Nueva imagen-Lumen, México.

Elias, Norbert y Eric Dunning (1995). *Deporte y ocio en el proceso de la civilización*, Fondo de Cultura Económica, México.

Frontani, Michael R. (2007). *The Beatles. Image and the media*. University Press of Mississippi, Jackson.

Galbraith, J. K. (1992). *La cultura de la satisfacción*, Ariel, Madrid.

Galindo Cáceres Jesús (2006). *Cibercultura. Un mundo emergente y una nueva mirada*. CNCA- Instituto Mexiquense de la Cultura, Toluca.

Galindo Cáceres, Luis Jesús (2011). *Ingeniería en Comunicación Social y Promoción Cultural. Sobre cultura, cibercultura y redes sociales*, Homo Sapiens, Universidad Nacional del Rosario, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Rosario.

Galindo Cáceres, Luis Jesús (2014). *Ingeniería en Comunicación Social. Hacia un Programa General*, Instituto de Ciencias de Gobierno y Desarrollo Estratégico-Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla.

García Ledesma, Jorge (2008). *El Camino triste de una música. El Blues en México y otros textos de blues*, Ediciones La Cuadrilla de la Langosta, México.

Gardner, Howard (1993). *Arte, mente y cerebro*, Paidós, Barcelona.

Gregory, Hugo (1999). *Un Siglo de Pop. Cien años de música que cambiaron al mundo*, Blume, Barcelona.

Houd É, Olivier, et al. (2003). *Diccionario de ciencias cognitivas*, Amorrortu editores, Buenos Aires.

José Agustín (1972). *La nueva Música Clásica*, Ediciones INJUVE, México.

Latham, Alison (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música*, Fondo de Cultura Económica, México.

Leadbeater, Charles (2010). *Cloud culture. The future of global cultural relations*. Counterpoint, London.

Martel, Frédéric (2010). *Cultura mainstream. Cómo nacen los fenómenos de masas*, Taurus, México.

Maslow, Abraham (1990). *La personalidad creadora*, Kairos, Barcelona.

Maturana R., Humberto (1997). *Emociones y lenguaje en educación y política*. Dolmen, Santiago.

Mazzola, Guerino y Paul B. Cherlin (2009). *Flow, gesture, and spaces in free jazz. Towards a theory of collaboration*, Springer-Verlag, Berlin Heidelberg.

Mc Donald, D. (1969). *La industria de la cultura*, Alberto Corazón, Madrid.

Mejía Prieto, Jorge (1972). *Historia de la radio y la t.v. en México*, Editores asociados, México.

Merleau-Ponty, Maurice (1994). *Fenomenología de la percepción*, Ediciones Península, Barcelona.

Miege, B., P. Pajon y J. Salaün (1986). *L'industrialisation de l'audiovisuel*, Res Babel, París.

Moles, Abraham (1976). *Teoría de la información y percepción estética*, Júcar, Madrid.

Muggiati, Roberto (1974). *Rock, el grito y el mito: la música pop como forma de comunicación y contracultura*, Siglo XXI editores, México.

Pakman, Marcelo (compilador) (1997). *Construcciones de la experiencia humana* (dos volúmenes), Gedisa, Barcelona.

Paz, Octavio (1981). *El laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica, México.

Shuker, Roy (1994). *Understanding popular music*, Routledge, London.

Silverstone, Roger y Eric Hirsh (editores) (1996). *Los efectos de la nueva comunicación*, Bosch, Barcelona.

Unikel, Luis (coordinador) (1978). *El desarrollo urbano de México*, El Colegio de México, México.

Varela, Francisco (1990). *Conocer*, Gedisa, Barcelona.

Wagensber G, Jorge (1994). *Ideas sobre la complejidad del mundo*, Tusquets, Barcelona.

Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Gedisa, Barcelona.

LOS SIGLOS DEL SIGLO DEL ROCK COGNICIÓN, ESTÉSIS Y COMUNICACIÓN

Para pensar la cultura en el siglo XX

Héctor Gómez Vargas

Todavía no se ha comprendido que el mundo no se mira, se oye.

No se lee, se escucha.

Jaques Attali. Ruidos.

Pensar el siglo XX Mundo, cultura y comunicación

¿Por qué volver a pensar el siglo XX? La música de rock apareció a mitad del siglo XX. Por un lado, es un producto del diseño propio de ese siglo, por el otro lado es parte es un elemento del diseño que acompaña a su fin y al tránsito hacia el siglo XXI. La música de rock fue parte del mundo, de la cultura y de la comunicación que devino en el siglo pasado, sus transformaciones y sus derivas, sus contradicciones y sus aciertos, sus texturas, sus narrativas, sus rugosidades. Pensar al rock, lo que nos ha hecho y lo que hemos hecho a él tiene una estrecha relación con lo que el siglo XX nos ha hecho y lo que hemos hecho nosotros con él. En esa relación estrecha hay varios puntos constructivos que es necesario desentrañar para poder tener una idea de lo que ha sido la música rock, del escenario que se desprende para el siglo XXI.

Un punto de inicio de preguntarse qué es un siglo y junto con él por qué se pensó el siglo XX a partir de la década de los noventa, una tendencia que todavía hoy está vigente. Si se sigue al historiador John Lukacs (2015: 10) cuando expresa que el significado actual del término siglo (*century*) se adquirió a mediados del siglo XVII y representó el surgimiento de una conciencia histórica, es decir, el reconocimiento

de que las cosas estaban cambiando, pensar el siglo XX ha representado una alta conciencia de una conciencia histórica debido a que el mundo se encaminaba a cambios profundos, principalmente y en particular el fin de la edad moderna.

Entonces, pensar el siglo XX no solamente ha sido un acto de reflexión de lo que sucedió a lo largo de cien años, también fue una revisión de lo que fue emergente en relación a los siglos anteriores, y en este punto es fundamental la visión que se ha generado sobre lo que representó el inicio y el fin del siglo porque es en ese procedimiento de apertura y de conclusión donde el mismo siglo se manifiesta como proyecto. Bajo estos entornos no es extraña la pregunta que se hace Alain Badiou (2009: 11) de qué es un siglo, al igual que la pregunta ¿cuántos años son un siglo? La pregunta que se hace Badiou en su libro, *El siglo*, es clave porque de la visión que se tenga de cuánto dura un siglo se construye un principio metodológico para su estudio y exploración, debido a que un siglo puede incluir más de cien años y puede tener varios comienzos y varios finales (Attali, 2007).

La respuesta a la pregunta a qué es un siglo, deviene en parte de la manera como se pensó el siglo XX, y dentro de ello, el lugar y el papel de la cultura y la comunicación emergente en este siglo que le han otorgado una diversidad de pensadores. En nuestro caso nos interesa la visión de dos áreas de estudio, la que proviene de la historia y de la teoría del sistema mundo. Para el primer caso seguimos a Eric Hobsbawm y para el segundo a Robert Fossaert.

En su libro, *El siglo XX*, el historiador John Lukacs comienza planteando una serie de rasgos que considera básicos para explorar a este siglo. Uno de esos rasgos es que fue un siglo corto porque concluyó muy temprano, y que junto con el declive de la edad moderna igualmente fue el fin de la edad europea. Pero con el desarrollo de su exposición, Lukacs (2015: 16) igualmente se pregunta si el siglo XX fue un siglo más corto de lo pensado porque pudo haber terminado en 1945, y si fue un siglo norteamericano. Ambas propuestas son muy importantes porque en su opinión parece que algo aconteció a partir de la segunda guerra mundial, una ruptura radical dentro del mismo siglo XX y que llevaría a considerar más seria una de las preguntas claves de los historiadores del siglo XX, de acuerdo con Eric Hobsbawm (1998: 18): cómo y por qué tras la Segunda Guerra Mundial el capitalismo inició su edad de oro, sin precedentes, de 1947 a 1973.

Las observaciones de inicio de Lukacs nos llevan a considerar tres puntos que desarrolló Eric Hobsbawm en su estudio sobre el siglo XX. En primer lugar la idea de que fue un siglo corto y encontrar en ello una pauta que conecta y otorgue sentido a su brevedad (Hobsbawm, 2000). Hobsbawm (1998: 15) se pregunta cómo explicar que haya sido un siglo corto y la respuesta que enuncia es que fue una época de catástrofes, pautada por guerras generalizadas y de impacto en el mundo o en amplias regiones y esferas del mundo. Es por ello que Hobsbawm (2013:9) menciona el año de 1914 como el momento de inicio del siglo XX porque no solamente fue el año del inicio de la primera guerra mundo del siglo, igualmente lo fue del desvanecimiento de la cultura burguesa europea debido a un triple golpe a su proyecto civilizatorio que se fue gestando y fue evidente a mediados del siglo: la revolución científica, la emergencia de una sociedad de consumo de masas, el ingreso de las masas a la escena política. Es por ello que afirma que el siglo XX fue el siglo del hombre occidental normal y corriente (2013: 12).

En segundo lugar, la visión de Hobsbawm (2013: 9) en relación con que la década de los cincuenta del siglo XX fue un terremoto de la modernidad y que fue ya evidente en la cultura de masas de los sesenta, por la manera como dinamizó a la sociedad a escala mundo. Para Hobsbawm (1998: 325) el tremendo cambio a mitad del siglo XX es observable en lo que llamó la revolución cultural y en uno de sus rasgos definitivos como fue la presencia de una cultura juvenil,

un cambio profundo en la relación entre las generaciones previas y la matriz de la revolución cultural al impactar el comportamiento y las costumbres de los jóvenes desde los cincuenta.

Es a partir de ese espesor de cambios en lo profundo, que Hobsbawm (1998: 329) se pregunta si la novedad de la cultura juvenil hubiera podido surgir en otra época, en otro siglo después de señalar tres de sus novedades en el siglo XX: deja de ser una fase preparatoria para el fin del desarrollo humano; se convierte en la principal y dominante en las “economías desarrolladas del mercado”; su asombrosa internacionalización. La novedad de los cincuenta se gesta a través de los modelos de música, la estética corporal y el lenguaje empleado por los jóvenes y en ello la presencia de la industria del cine y de la música de rock son dos elementos básicos para su emergencia y desarrollo en el siglo XX, de ahí la importancia que tendría la cultura producida en Norteamérica y su internacionalización a través de un modelo de cultura que ya era señalada a principios de los sesenta por Edgar Morin (1966), del prototipo del hombre nuevo y que provenía de la cultura masiva.

En tercer lugar, está el punto del cierre del siglo corto. Al inicio de su libro, Hobsbawm (1998: 13) señalaba que al finalizar el siglo XX. “la memoria histórica ya no estaba viva”, y agregaba:

La destrucción del pasado, o más bien de los mecanismos sociales que vinculan la experiencia contemporánea del individuo con las generaciones anteriores, es uno de los fenómenos más característicos y extraños de las postrimerías del siglo XX. En su mayor parte, los jóvenes, hombres y mujeres, de este final de siglo, crecen en una suerte de presente permanente sin relación orgánica con el pasado del tiempo en el que viven.

Este comentario inicial del libro de Hobsbawm, y que en gran parte funda uno de los objetivos de explorar al siglo XX, se relaciona con dos grandes tendencias de la revolución cultural: su carácter populista e iconoclasta, y el triunfo del individuo sobre la sociedad, con la consiguiente ruptura de muchos de los hilos que la sociedad tenía para sujetar al individuo. Expresa Hobsbawm (1998: 326):

Y es que este tejido no sólo estaba compuesto por las relaciones reales entre los seres humanos y sus formas de organización, sino también de los modelos generales de estas relaciones y por las pautas de conducta que era de prever que siguiesen en su trato mutuo los individuos cuyos papeles estaban predefinidos, aunque no siempre escritos. De ahí la inseguridad traumática que se producía en cuanto las antiguas normas de conducta se abolían o perdían su razón de ser, o la incompreensión entre quienes sentían esa desaparición y quienes eran

demasiado jóvenes para haber conocido otra cosa que una sociedad sin reglas.

Ahora, desde una óptica de los sistemas mundo, en su libro, *El mundo en el siglo XXI*, Robert Fossaert (1994) se pregunta qué es el mundo y cómo se reconoce su originalidad como sistema mundial. Reconoce el periodo de la primera guerra mundo como forjadora de la primera estructura económica de un primer sistema mundo, del siglo XX y que tiene un impacto en la vida cotidiana de las personas debido a la expansión mercantil y por donde se gesta una primera serie de transformaciones sociales por la información que moviliza a las redes sociales, primarias y secundarias de las personas.

Fossaert señala que entre 1914 y 1945 se sucedieron una serie de catástrofes en el mundo que preparó una ruptura después de la segunda guerra mundo, y a partir de lo cual emergió la segunda estructura capitalista para un segundo sistema mundo en el siglo XX donde la vida social cambió radicalmente impulsada por la electricidad y la naciente industria de la información, un impacto profundo en lo social por las transformaciones en los imaginarios y en las conductas de las personas y que se puede ver en la manera como los medios de comunicación (cine, radio y televisión), la educación y el deporte, alteran la información de las personas, sus imaginarios, los vínculos que se establecen a partir de entonces con las redes primarias y secundarias. Pero al igual que los historiadores, Fossaert (1994: 191) contempla una nueva fase del sistema mundo después de la Segunda Guerra Mundial, entre 1950 y 1990 donde se gesta un nuevo sistema de objetos a partir de electrónica y la revolución de la informática, que impacta en un nuevo paradigma económico, se desenvuelve por la lógica del consumo, y acercan a los individuos a una vida social cercana a los nuevos medios de comunicación, desarrollos tecnológicos como resultado de investigación científica, manifestaciones artísticas colectivas y la creciente presencia de opciones para la diversión y el tiempo libre.

De acuerdo con Fossaert lo acontecido a partir de los cincuenta haría que el siglo XX estuviera concluyendo con una textura de la vida social muy diferente a su inicio y con un diseño de la vida cotidiana que no puede desprenderse de la manera como las redes sociales de las personas se tejieran y se desarrollaran sin la presencia de los medios de comunicación y las tecnologías de información.

Esta visión de Fossaert está en relación a la presencia y el papel que tiene la comunicación a finales del siglo, y ello lleva a pensar dos líneas de pensamiento. Por un lado, aquella indicada por Todd Gitlin (2005) cuando explora por qué se llegó a una condición de saturación de medios de comunicación, una vida social caracterizada por la velocidad, y señala que los medios de comunicación han sido y son presencias envolventes, parte del sistema de objetos a partir de los

cuales se crean los entornos para procesos y relaciones cognitivas y afectivas con uno mismo y con los demás, y que ese sistema de objetos ha sido una presencia cambiante desde el siglo XIX, pero en el XX ha sido parte de la dinámica que vincula a la economía, el desarrollo tecnológico, la vida social en las ciudades, las nuevas subjetividades de los individuos. Es el periodo de tiempo donde la música de rock es producto y heredera del pasado, de ese periodo de conflictos de la primera mitad del siglo XX, y pauta constructiva que nombra, piensa y abre lo que vendría a partir de los cincuenta y hasta el fin del siglo. En términos de Alain Badiou, el rock fue un acontecimiento del siglo XX.

El rock como acontecimiento

El cine y el rock fue un acontecimiento del siglo XX que permitió habitarlo y pensarlo como siglo, una pauta importante para transitar al siglo XXI. Revisando materiales artísticos del siglo XX, Badiou (2009: 20) hace evidente que en distintos momentos aparece la obsesión de cambiar al hombre, de “crear un hombre nuevo”, y que ello implicaba la destrucción del hombre antiguo. Expresa Badiou (2009: 21) al respecto:

En ese sentido, el proyecto del hombre nuevo es un proyecto de ruptura y fundación que exhibe, en el orden de la historia y el Estado, la misma tonalidad subjetiva que las rupturas científicas, artísticas y sexuales de principios de siglo. Es posible sostener entonces que el siglo fue fiel a su prólogo. Ferozmente fiel.

En la visión de Robert Fossaert (1994) un elemento central en la transformación del primer sistema mundo del siglo XX fue la industria del cine porque fue el acontecimiento colectivo que manifestó el primer impulso de cambio de un hombre nuevo en ese siglo. Es por ello que al hablar del cine como un acontecimiento del siglo XX, Badiou (2014: 37) menciona que fue un producto de ese siglo. El arte que mejor manifestaba la diferencia de las artes de los siglos anteriores. Por lo mismo, el cine creaba la experiencia moderna posterior al siglo XIX, pensaba y hacía pensar a las personas sobre las vivencias personales y colectivas. Al contemplar al cine como parte de la manifestación y de la mediación de la experiencia moderna, igualmente es posible ubicarlo dentro del proyecto histórico de la modernidad, parte de los rasgos que pueden dar pautas para entender cómo la modernidad ha generado una historicidad en la mediación de la experiencia de las personas (Thompson, 1998: 36).

El cine abrió el siglo XX y fue testigo y actor del periodo en que el siglo encontraba su pauta constructiva: mostrar a la sociedad su espesor y potencia como actores de la vida social, las varias formas de ser y las

maneras como se podría confrontar una serie de contradicciones que se vivían de manera cotidiana, en un presente que huía de la historia. El cine presentó de manera colectiva aquello que señala Alain Badiou como “situaciones filosóficas” por las cuales las personas podían habitar un presente en tensión permanente. Para Badiou (2005: 9) una situación filosófica es un “encuentro entre dos términos esencialmente extraños, uno respecto a otro” porque “en general, o para la opinión establecida, no pueden tener relación”. La situación filosófica es cuando se vive una situación donde se debe optar ante dos elementos que son antagónicos entre sí. En el siglo XX, el cine llegaría a ser uno de los medios por los cuales se puede habitar una experiencia temporal, el tiempo de la modernidad, desde la cual la experiencia huye de la historia para buscar una forma de manifestarse en un tiempo cambiante y extraño a sí mismo. Badiou expresa que el cine es el arte más representativo del siglo XX porque lo expresa al tiempo que lo concibe bajo los mismos principios de la modernidad, como lo señaló Walter Benjamin (2013) en su momento, porque es la primera manifestación de un arte que emplea la reproducción mecánica como base para su creación, distribución y recepción. Pero, igualmente, fue la pauta intermedial (Altman, 1999) que abrió una serie de relaciones con otras artes, medios tecnológicos y prácticas culturales, lo que posibilitó su desarrollo y transformaciones a lo largo del siglo y una evolución orgánica del arte y de los medios de comunicación en general al integrar sistemas visuales y aurales como parte de su manifestación artística y comunicativa del siglo XX (Abel y Altman, 2001), y el posterior vínculo entre la industria de la cultura visual y de la industria de la música.

Sin embargo, en la emergencia de un segundo momento del sistema mundo hay que considerar que hubo otros elementos clave para dinamizar el siglo, como es el caso de la televisión y la música juvenil. Es el vínculo del cine con la música de rock lo que nos permite encontrar relaciones para entender la manera como se construyó la experiencia moderna, y la etapa europea de la cultura, al igual que su disolución. A mediados del siglo XX emergencia de la música de rock fue uno de los principales acontecimientos del siglo porque a partir de entonces fue uno de los medios para exhibir y hacer evidente las situaciones filosóficas que prevalecen en momentos de radicales transformaciones y con impacto en la vida y experiencia de las personas, donde la manera de transitar en la vida cotidiana es una ruptura y una continuidad con el pasado, un desgarramiento que se abre y se cierra de continuo, evita la tradición de la historia, el pasado, se paraliza ante lo incierto del presente (Badiou, 1990). Pero igualmente, el rock fue un evento del siglo XX por el cual se manifiesta las transformaciones, lo que mueve, lo que incita a habitar el momento y darle continuidad, una continuidad diferente, con apariencia de lo nuevo, de lo emergente, las nuevas formas de estar juntos. El rock sería una manifestación artística, heredera de otras manifestaciones musicales anteriores, y un actor importante de la intermedialidad cultural y comunicativa desde la

segunda mitad del siglo XX, por ello su vínculo con el cine y la radio, la televisión, el video, el comic, y el mundo transmedia del presente.

Un ruido secreto Los siglos del rock

En su libro, *Pospunk*, Simon Reynolds (2013: 31) señala una de las características del movimiento post-punk entre 1978 y 1984: el sentimiento de la urgencia. Dice Reynolds:

Los discos nuevos eran sustanciosos, rápidos, con un clásico detrás de otro. Incluso los experimentos incompletos y los fracasos interesantes eran portadores de una poderosa carga utópica y contribuían a una estimulante conversación colectiva.

Esta visión de Reynolds nos da la pauta para considerar lo que es uno de los aspectos fundamentales ante la explosión de un movimiento que emana del rock: muchas cosas suceden y suceden al mismo tiempo, y esto sucede porque cada acontecimiento es parte de un constructo hacia adelante: una historia de la historia del rock, porque se tiene la certeza de que el rock no lo ha dicho todo y porque el futuro otorga espacios para inventar, para la creación. Ante una historia que se cierra, un movimiento explosivo y colectivo de apertura e invención. Es, en términos de Simon Reynolds (2013: 21) la idea de que se hace música moderna, y por ello, dice, en el movimiento postpunk es posible ver el “saqueo sistemático del arte y la literatura del siglo XX, porque “aparece como un intento de recrear virtualmente todas las disciplinas temáticas y técnicas modernistas a través del *médium* de la música pop”.

Pero, ¿no es lo que sucedió a lo largo del siglo XX con el rock? Porque, ¿hay una historia del rock?, ¿es posible hacer una historia del rock? Entonces, ¿alguna vez comenzó?, ¿cuántas veces se le ha dado por muerto al rock?, ¿no es más factible pensar que el rock tuvo varios comienzos y varios finales a lo largo del siglo XX y que es eso lo que podría ser la historia o la historiografía del rock?, ¿no tocaría pensar al rock como acontecimiento del siglo XX y la manera como un acontecimiento del rock tiene la magnitud para convertirse en parte de la memoria histórica del rock y, a su vez, de la cultura del mundo?

A finales de la década de los ochenta, Greil Marcus publicó su libro, *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*, y el punto de partida es aquel momento cuando Johnny Rotten, de los Sex Pistols, interpreta “Anarchy in the U. K.”. Al principio del prólogo, Marcus (2011: 12) cita a Elvis Costello, antes de ser Elvis Costello, y de su experiencia al ver en la televisión inglesa a los Sex Pistols el 2 de diciembre de 1976:

Dios, ¿viste a los Sex Pistols por la tele ayer por la noche? De camino al trabajo, estaba en el andén, era por la mañana, y todos los viajeros leían periódicos, en cuyos titulares aparecían los Sex Pistols... y habían dicho A TOMAR POR CULO en televisión. Era como si hubiera ocurrido la cosa más terrible del mundo. Sin duda es un error confundirlo con un importante acontecimiento en la historia, pero fue una mañana gloriosa, solo de oír cómo la presión arterial de la gente subía y bajaba a causa de eso”.

A lo largo del libro, Marcus expone que la experiencia de Costello fue como un incendio que sucedió de un día a otro ante la emergencia de una nueva manifestación de la música como sería el punk a mediados de los setenta. La experiencia, y el mismo recuerdo de Costello, llevan a considerar dos elementos desde los cuales Greil Marcus reflexiona ampliamente en su libro, y que nos dan pistas para pensar al rock como un acontecimiento del siglo XX.

Primero, se refiere a la experiencia de las personas cuando viven un acontecimiento que tendrá un impacto ampliado para llegar a ser algo que transforme a la historia, las formas sociales y simbólicas como las personas experimentan y conciben a partir de entonces su vida personal, la vida social, el mundo en general. Es un tanto el saber diferenciar la manera como los tejidos de lo ordinario, de lo que está sucediendo en la vida misma conforme discurre, se tejen de una forma por la cual las cosas no vuelven a ser la mismas para un grupo de personas, primero, y, después, para la sociedad, porque se percibe, de una o de otra manera, que hay una intención de cambiar la música, y con ello el mundo, y emerge la intención de querer participar, de ser parte de ese movimiento, del cambio. Es un tanto lo que expresa el mismo Marcus (2011: 13):

... es un error confundir la aparición de los Sex Pistols con un importante acontecimiento en la historia. Pero ¿qué es la historia a fin de cuentas? ¿Es simplemente una cuestión de acontecimientos que dejan tras de sí esas cosas que pueden ser pesadas y calibradas –nuevas instituciones, nuevos mapas, nuevos dirigentes, nuevos ganadores y perdedores-, o es también el resultado de algunos momentos que parecen no dejar nada detrás, nada excepto el misterio de espectrales relaciones entre personas separadas por una gran distancia espacial y temporal, pero que de algún modo hablan el mismo lenguaje?

En este caso, el rock se manifiesta como un acontecimiento del siglo XX cuando aparece un sonido que parece cambiarlo todo, borrar lo anterior y volverlo a inventar. Cuando se tiene la sensación que nace del interior de que lo que se está escuchando es algo que no se comprende bien a bien porque es algo que no se había escuchado, que en

esa sensación informe lo expresa todo y no hay que, necesariamente, entender sino el deseo de participar en ello, ser parte de ese nuevo sonido y que sea parte de la vida de uno.

Segundo, un tanto la observación de una serie de momentos en la historia de la música pop, por el cual, se gesta un vínculo de ciertos hechos sociales con ciertos sonidos que “crea símbolos irresistibles de la transformación de la realidad social” (Marcus, 2011: 10), y que, como en el caso de la emergencia de los Sex Pistols, que “eran una propuesta comercial y una conspiración cultural; habían sido lanzados para transformar el negocio musical y sacar dinero de esa transformación, pero Johnny Rotten cantaba para cambiar el mundo. Al igual que todos aquellos que durante un tiempo encontraron sus propias voces en la suya” (2011: 11). En este punto es posible ver una situación filosófica que ha estado presente desde los inicios del rock. Retomando las reflexiones de Todd Gitlin (2005: 78) sobre la industria de la música de que el acceso al oído es una cuestión monetaria, señala que los “estados de ánimo tienen un poder monetario. Es un buen negocio dedicarse a organizar estados de ánimo”. Pero igualmente están las condiciones de la latencia, aquello que no ha sido nombrado pero que se siente su presencia rondando por todos lados, creando un ambiente colectivo sin saber qué es, y cuando se escucha cierta música, se siente y se sabe que eso era, que ha sido nombrado, y comienza un movimiento, una renovación, un cambio.

Un primer apunte de esto último nos lleva a considerar las transformaciones de la economía política que se genera y se disemina en la vida de las personas se torna un orden social y colectivo, pero un segundo apunte nos lleva a considerar aquello que Michel Maffesoli (2012: 60) señala como los rasgos de una cultura en transformación y que es evidente cuando no solamente la coreografía social se está alterando, sino igualmente el orden simbólico profundo, pese a “la superficialidad de lo visible, de los fenómenos, por estridentes que sean. Un ejemplo lo podemos encontrar en el libro de Richard Hoggart (1990), *La cultura obrera en la sociedad de masas*, en su estudio sobre las transformaciones en la cultura obrera a mediados del siglo XX, y encuentra a un grupo de jóvenes a quienes denomina como “la generación de la rockola”, con comportamientos, actitudes y lenguajes desconcertantes para ese momento, muy diferentes a lo que sucedía con los jóvenes obreros ingleses que habían crecido en un orden tradicional. Otro ejemplo se puede encontrar en la novela de Hanif Kureishi (2009), *El buda de los suburbios*, donde el protagonista es testigo de una transición en la cultura juvenil ante la presencia mediática del movimiento punk de 1976, y que de acuerdo a testigos de la época, eso aconteció con muchos jóvenes una vez que los vieron en la televisión inglesa (Marcus, 2011: 47): fue un cerillo que lo incendió todo, borro en un instante lo anterior, comenzó algo nuevo para morir en unos cuantos

años. Todo ello dinamizado por la industria de la música y los medios de comunicación.

Lo expresado por Marcus sobre los Sex Pistols es un tanto lo que han expresado muchas personas de otros momentos de la historia de la música pop donde la gente experimentó algo que se tejía con la música y con ello el mundo parecía otro, o las ganas de hacer que el mundo fuera otro. Un tanto como la experiencia que cuenta Hanif Kureishi (2004: 125) cuando él y parte de su generación descubren a los Beatles, quienes “hacían cultura una y otra vez, sin ningún esfuerzo, incluso mientras gesticulaban y hacían guiños ante las cámaras como si fueran escolares”, y se entiende como un momento dentro de la economía y la política simbólica de una generación de jóvenes que están creciendo y, que a diferencia de sus padres, encuentran en los músicos y en los deportistas un modelo y una guía que no encontraban en las figuras políticas, militares, religiosas. Dice Kureishi:

Después no sabíamos qué hacer con nosotros mismos, a dónde ir, cómo exorcizar la pasión que habían despertado los Beatles. Lo habitual ya no era suficiente; ¿ahora ya no podíamos aceptar lo común de cada día! Deseábamos el éxtasis, la magnificencia, lo extraordinario: ¡hoy!

Para la mayoría, este placer sólo duró unas pocas horas y entonces se esfumó. Pero para otros abrió una puerta al tipo de vida que quizás, algún día, se pudiese alcanzar. Y así los Beatles pasaron a representar las posibilidades y las oportunidades. Eran oficiales de carrera, un mito para guiarnos, una luz que seguir.

Experiencias como las de Kuraeshi es una constante en la vida de los adolescentes que se vuelcan al mundo del rock y que para los adultos representa perder la cabeza y la cordura, pero que tiene que ver en muchas ocasiones con aquella experiencia de vivir sin cabeza que bien describe la experiencia zen que relata Douglas Harding (2006: 20) el momento cuando descubre que no tenía cabeza y fue como “si hubiera nacido en ese momento, sin estrenar, sin mente, inocente de cualquier recuerdo. Sólo existía el ahora, este momento presente, y cuanto claramente se daba en él: bastaba con mirar”, y como le ha sucedido a muchos jóvenes a partir de entonces, y a quienes ha tenido un satori zen: “Había perdido una cabeza, y ganado un mundo”. Perder la cabeza representa ganar un mundo porque, como lo expresa Geoge Steiner (2009: 27), el “pensar nos hace presentes a nosotros mismos” y con ello se descubre que esos pensamientos son la única posesión segura, no solamente porque “tener un pensamiento por primera vez...es extremadamente infrecuente” (2009: 31), sino porque revela la esencia personal, “determinan que nos sintamos cómodos con nuestro yo o distanciados de él”.

Para Marcus ingresar a la historia del rock es una forma de comprender la fecundidad de la música como cultura, esto es, la manera como ciertos sonidos se materializaban y organizaban la materia simbólica para generaciones enteras de personas, y que estos momentos eran experimentados como una auténtica invención en la cultura, pero que esos momentos se vinculaban de manera secreta con diálogos entre la cultura de distintos momentos de la historia. Como un principio metodológico de exploración de la historia del rock, Marcus (2014: 18) señala que para tener un conocimiento más rico y original del rock puede ser a partir a partir de abrir un camino “a tientas por la música como campo de expresión y red de afinidades”. Es decir, “puede ser la historia sobre cómo una canción seguirá hablando en un entorno radicalmente diferente a aquel que –por lo que parece- le dio origen, una historia cuyo copyright pueda pertenecer a alguien, pero en la que la voz de la canción no está bajo el control de nadie”.

Es por ello que Marcus se mueve por distintos hilos temporales para exponer la manera como Johnny Rotten abre la música a una nueva sensibilidad que sería parte importante y fundamental de la cultura hasta principios de los ochenta, una etapa cuando la segunda oleada punk decrece, el movimiento post-punk (Reynolds, 2013), y asciende una nueva fase del pop y cuya manifestación más emblemática fue Michael Jackson, quien llegaría a representar una nueva etapa en la economía política de la música y de la cultura que emergió antes cruzar los múltiples umbrales entre el siglo XX y el XXI. En este tránsito de la música entre los setenta y los ochenta es posible ver diversos acontecimientos que se quedaron como marca en el tiempo de la música rock. Pero cada una de esas marcas fue posible porque movieron hilos temporales del pasado de la música y de la cultura y con ello marcan igualmente un momento y una época porque a partir de sus manifestaciones artísticas es posible recuperar las mismas marcas de la historia y de la cultura. El caso de Michel Jackson tiene una diferencia porque adquiere una dimensión ampliada: puede representar la economía política de una época del mundo en transición hacia el siglo XXI.

Por ello Marcus visita la época de Michel Jackson y acuña un término jacksonismo:

El 6 de julio de 1984, cuando los Jackson dieron en Kansas City, Missouri, el primer concierto de su gira “Victory” -treinta años y un día después de que Elvis Presley grabara su primer disco en Memphis, Tennessee-, el jacksonismo había producido un sistema de mercantilización tan completo que todo objeto o persona que fuese admitido se convertía instantáneamente en una nueva mercancía. La gente consumía mercancías en el sentido convencional del término (discos, videos, pósters, libros, revistas, llaveros, pendientes collares imperdibles botones pelucas aparatos para alterar la voz camisetas ropa interior

sombreros bufandas guantes chaquetas... ¿y por qué no había unos jeans llamados Billie Jeans?), sino que consumía sus propios gestos de consumo. Es decir, no consumían a un Michael Jackson taylorista, o cualquier facsímil autorizado, sino a ellos mismos. Montar en una cinta de Moebius de puro capitalismo, eso era la transubstanciación.

El jacksonismo produjo la imagen de una explosión pop, un acontecimiento en el que la música pop atravesaba las barreras políticas, económicas, geográficas y sociales, en el que se insinuaba un nuevo mundo, en el que nuevos conciertos podían reemplazar momentáneamente las divisiones hegemónicas de la vida social. Parte sustancial de este acontecimiento fue una avalancha de publicidad organizada, pero también una epidemia de tráfico de rumores vulgares, una sensación de novedad diaria tan fuerte que el pasado parecía irrelevante y el futuro presente. De todas estas maneras el jacksonismo tenía su peso. Michael Jackson ocupaba el centro de la vida cultural norteamericano: ningún otro artista negro, en el pasado ni en el presente, se le podía comparar (Marcus, 2011: 120-121).

La visión del jacksonismo por parte de Marcus es un tanto como la propuesta de Jaques Attali (2011: 12) de las formas de reflexionar y teorizar sobre las nuevas realidades sociales y culturales que provienen a partir de la música porque, por un lado, la música es una vía de organizar el ruido, el caos, y, en segundo lugar, al organizar el ruido se fabrica a la sociedad. La música es un instrumento de conocimiento por el cual se pretende descifrar la forma sonora por la cual algo sucede en la sociedad. Es por eso que el jacksonismo remite a aquello que señala Attali (2011: 11) de que nada importante sucede en donde el ruido no esté presente, ello por dos argumentos. Primero, que al escuchar los ruidos de una época o de una sociedad “podremos comprender mejor adónde nos arrastra la locura de los hombres y de las cuentas, y qué esperanzas son todavía posibles”. El ruido que se torna sonido es el mundo de la cultura que organiza la vida social: es la organización de la vida simbólica y afectiva de los colectivos. Segundo, es el mundo de las cuentas, de las estadísticas porque “donde quiera que la música esté presente, también está ahí el dinero”, y la música transformada en mercancía anuncia “una sociedad del signo, de lo inmaterial vendido, de la relación social unificada en el dinero”. Por ello la música habla del mundo del mañana, del mundo que está por llegar porque mientras “está ocurriendo”, se están formando los signos de las experiencias que serán las relaciones sociales del futuro (Attali, 2011: 12).

Para el caso del jacksonismo, esto quiere decir que fue un periodo donde, por los ruidos que estaba escuchando la gente, algo se estaba

moviendo, era algo excitante y anunciaba un mundo del mañana, y que sus sonidos se podrían rastrear de los ruidos que comenzaron a darle forma a la experiencia con la irrupción de la música punk, y ésta estaba presente en los sonidos de la música progresiva y del glam rock de principios de la década de los setenta, que, de manera intempestiva aparecía un ruido que se estaba formando años antes. Pero igualmente el jacksonismo habla de la música que hoy se está forjando para ser escuchada en el futuro porque representó una fractura de época y de producción y consumo de signos dentro de una economía y una mediología que se transformó a partir de mediados de los ochenta y que hoy está presente dentro de los entornos de una cultura global, el ciberespacio y la comunicación digital.

Pero algo similar sucedió en otros momentos y con otros movimientos musicales. Una evidencia de ello es lo que propiciaron los Beatles en la cultura a partir de la beatlemania, y antes de ellos Elvis Presley. Steven Shaviro (2014: 59) señala que los Beatles y Michel Jackson fueron similares en la manera como excedieron los límites y traspasaron fronteras y divisiones culturales, y entre ambos se puede percibir el inicio y el fin de un proyecto económico y cultural internacional. Dice Shaviro que la “fama de Jackson, como la de los Beatles antes que él y la de Elvis antes que ellos, solo fue posible en una era de cultura de masas que ya no existe”, y que esto sucedió dentro de un mercado masivo, un proceso “que alcanzó un nuevo nivel de intensidad cuando la televisión reemplazó al cine y las radios como los medios masivos dominantes. Elvis, los Beatles y Michel Jackson son figuras de un periodo entre la introducción de la televisión de aire y la televisión por cable, los juegos de video hogareños e Internet”.

Cuando Greil Marcus argumenta que el último concierto de los Sex Pistols es un acontecimiento que tiene estatura de historia porque anuncia los sonidos, las formas simbólicas de la música que vendrán a continuación, al igual que señala los hilos del pasado que regresaron a la escena punk que abrieron los Sex Pistols, todo ello es parte de un síntoma que, retomando a Attali (2011: 12) no significa teorizar sobre la música o la cultura, sino hacerlo por la música y la cultura, el jacksonismo no significa teorizar sobre la economía política de una época, sino por la música y la cultura que abrió Michael Jackson, quien se convierte en un síntoma, algo más que una anécdota o un nombre: una época. Es, entonces, cuando podemos entender la propuesta del libro editado por Mark Fisher, *Jacksonismo. Michael Jackson como síntoma*, cuando el mismo Fisher (2014: 9) declara que el libro nació de la idea de que la muerte de Michael Jackson debía ser tratada de una manera distinta a los tributos que se le han hecho ya que todos los autores que contribuyeron en el libro “coinciden en que fue un síntoma que requiere ser considerado y analizado”. Dice Fisher (2014: 9-10):

Está claro que su muerte, que ocurrió justo después de la desintegración de la economía y de la elección de Barack Obama como presidente de los Estados Unidos, tuvo lugar en el final de una era que él mismo, más que nadie, había ayudado a definir.

El libro se aparece, entonces, como una serie de reflexiones sobre aquel ruido secreto que se forjó a partir del jacksonismo: la cultura colectiva de su época que emanó a partir de la economía política de la música apareció con la música de Michael Jackson, la forma como desplazó otras formas de organizar la música pop, y las avenidas que abrió para la era digital.

Ingeniería social de la música: la invención de una nación

De acuerdo con Jaques Attali (2011: 14), el cambio se instala más rápido en el ruido que en la sociedad. Retomando *Los orígenes de la tragedia*, de Nietzsche, concibe a la música como una “metáfora de lo real”. Dice Attali:

Mozart o Bach reflejan el sueño de armonía de la burguesía mejor y antes que toda la teoría política del siglo XIX. Hay en las óperas de Cherubini un soplo revolucionario raramente alcanzable en el debate político. Joplin, Dylan o Hendrix dicen más sobre el sueño liberador de los años sesenta que ninguna teoría de la crisis.

Poner atención a la música es colocar la mirada en la fábrica social que está en obra y actuando en la sensibilidad de las personas, algo que es difícil de visualizar o comprender por parte de las estructuras cognitivas generalizadas. Es un tanto como aquella expresión de Pete Townshend, narrada por Grail Marcus (2011: 10), cuando expresaba que al escuchar a los Sex Pistols, “lo que de inmediato te sorprende es que esto está sucediendo realmente”. “Demasiada luz oscurece”, expresa Michel Maffesoli (2005: 42), quien habla de una “transfiguración de lo político”, es decir, de lo que funda y da cuerpo a la sociedad misma, y ello implica, acercarse a la vida social con una mirada y un ánimo que permita contemplar los mundos que están en gestación, la emergencia de nuevas sociabilidades por donde corre, fluye y se dirige la energía social, en el lugar donde se están configurando mundos y realidades socioculturales varias, en gestación, en un proceso continuo por el cual se conjuntan tensiones y contradicciones diversas e interrelacionadas, con las cuales se crea una “armonía conflictiva” (2005: 38). Es, bajo ideas como las de Maffesoli, que la visión de Attali (2011: 15) de que escuchar la música es poner atención a los ruidos y

desde ahí “darse cuenta de que su apropiación y su control es reflejo de poder, esencialmente político”.

La música de Michael Jackson, y su ruido secreto, el jacksonismo, ¿anunciaba que no podía ser expresado por un pensamiento claro del momento, que solo se podía sentir como una presencia que ronda por todos lados? A la manera de Pete Townshend, ¿qué es lo que hoy nos sorprende de que estaba sucediendo a mediados de los ochenta con Michael Jackson como síntoma y que hoy nos puede sorprender porque nos puede decir lo que estaba sucediendo y porque nos permite atisbar lo que está sucediendo en estos tiempos realmente? La mayoría de los autores del libro *Jacksonismo* parecen coincidir en que la obra musical de Michael Jackson no fue la mejor, ni la más original. Su aporte principal fue crear una singularidad musical que alcanzó niveles económicos, políticos y culturales que permitió definir a su época. Como han expresado sobre la obra de Shakespeare que dentro del mundo isabelino en el tránsito del siglo XVI al XVII, donde igualmente se transitaba de una cultura que se materializaba a partir de la economía expresiva de la oralidad hacia la de lo impreso, su obra no es lo más original, sino que abrió una singularidad en la cultura y el arte a partir de la exploración del mundo subjetivo del hombre moderno que se distanciaba del hombre medieval (McLuhan, 1972: 30), la obra de Michael Jackson puede ser vista dentro de la economía política de la música pop como el tránsito de un proyecto moderno de la música y la cultura hacia una etapa posterior de la modernidad y del sujeto moderno.

Quizá una manera de comenzar a ponderar la singularidad en la cultura que se dio con la música de Michael Jackson puede ser a partir de la pregunta que se hace Simon Frith (2003: 184), y que bien puede ser la pregunta necesaria para entender qué le hizo la música de rock al mundo: ¿Cómo una obra musical produce a la gente? ¿Cómo crea y construye una experiencia?

En uno de sus libros clásicos sobre el rock, *The sociology of rock*, Simon Frith (1978: 9) concibe a la música del rock como una forma crucial de la cultura de masas. A la manera como Raymond Williams (1982) concebía a los medios de comunicación como la principal institución social por los cuales se producen las formas simbólicas que conforman la experiencia colectiva de la cultura, y para John B. Thompson (1993) las instituciones que realizan el principal trabajo ideológico en una sociedad moderna, para Frith la industria de la música, principalmente la música grabada, era una industria elaborada, con una compleja y formal organización como lo era cualquier medio de comunicación, y esto es más claro en aquella música que se ha creado y se ha difundido de una manera inseparable en su relación con la industria, el mercado y la tecnología desde finales de la segunda guerra mundial, como es el caso de la música pop (1978: 11).

La importancia de la música pop como un fenómeno creado por una institución que produce comunicación masiva lo indica Frith con el caso de los Beatles, que pusieron en claro la tendencia de la música pop: la posibilidad de cruzar fronteras entre culturas y naciones. Para Frith, la música pop como industria y como mercado, al no tener los límites de la alfabetización y el lenguaje como otros medios masivos, no será exclusivo de un país, de una clase social o una experiencia educativa en particular, sino que se liga desde un principio con la dimensión de la edad, con la experiencia juvenil, siendo una forma no solamente de definir el crecer y ser joven, sino la manera como se genera una experiencia en común, y esto se conformó a partir de crear un vínculo del joven con la industria y el mercado: estar atento a lo que está de moda, lo que pasa porque se torna obsoleto y entra a la dimensión del pasado, lo que queda dentro de la memoria y la nostalgia. Frith concibe a la música del rock como una música compuesta para un mercado juvenil amplio, aunque reconoce que hay una fuerte tendencia de crear música rock no para el mercado, o que genera experiencia con las personas que no son las que eran las diseñadas por el mercado. Ser consumidor del rock es ser parte de una audiencia común.

Por su parte, Jaques Attali (2011: 33) afirma que dentro de las relaciones de la música con el dinero, es decir en el orden social que emerge a través de una economía política de la música particular, expresa que históricamente se ha gestado una sucesión de órdenes por medio de los cuales se ha usado a la música por el poder. Attali menciona que el último orden apareció cuando la música pudo ser grabada y la música se llegó a ser un signo almacenable para vender. Economía del almacén, del archivo, donde el producto, el disco, es una copia que se produce industrialmente y su uso no es para representar en público, como se hacía en un orden anterior, sino para repetir. Dentro de la sociedad industrial, escuchar música dentro del orden de la repetición es el elemento básico de socialización donde el rito colectivo se da a través de almacenar el tiempo mediante un ruido que ha sido codificado.

Para Attali (2011: 131), la economía política de la música en su fase de la repetición anuncia “la entrada del signo en la economía en general y las condiciones del cambio de la representación”, y cobra forma cuando se organiza como industria, el consumo no es colectivo, sino orientado, y la música se transforma en una mercancía que se mueve por un mercado.

La música no se convierte verdaderamente en mercancía sino con la creación de un inmenso mercado para la música popular. Ese mercado no existía en el momento del invento de Edison: fue producto de la colonización de la música negra por el aparato industrial americano. La historia de esta extensión de la mercancía es ejemplar. Una música de rebeldía convertida

en mercancía repetitiva; una explosión de la juventud, premisa de la crisis económica en el corazón mismo del gran boom económico de la posguerra, rápidamente domesticada como consumo, del jazz al rock; una misma continuidad en el esfuerzo de alienación de una voluntad liberadora, siempre recomendando y retomando, para producir un mercado, es decir, a la vez, la oferta y la demanda (2011: 153).

Esta tendencia se afirma, de acuerdo con Attali (2011: 155), después de 1955 cuando un “mercado enorme, unificado, estandarizado, se establece en torno a un estilo *high school*”, cuando se impone un formato de reproducción, el disco de 45 revoluciones, su presencia en el juke-box, su difusión por la radio, primero, el cine y la televisión, después, y la música que discurre, el rock, se convierte en una mercancía producida para un público que lo demanda como parte del descubrimiento de ser jóvenes, principalmente dentro del sector de la juventud blanca.

Para Attali (2011: 162), el orden de la repetición instaura un aislamiento entre las personas por el tipo de experiencia que diseña, favorece e instaura, y esto implica que la misma experiencia de las personas conforme crece es la de queda encerrada, pues la vida de las personas es una “vida pop”, es decir, “refugio fuera de las grandes máquinas incontrolables, ratificación de una indiferencia individual y de una impotencia colectiva para cambiar el mundo”, la música de la repetición es un camino social donde el niño aprende su oficio de consumidor “pues la selección y compra de la música son sus actividades principales”. Además, el orden industrial de la repetición se transforma en una memética cultural del cual la industria y el mercado tiende a prolongarse y a evitar la transición, solo aquella que permita la continuidad, como es el caso de la manera como la música del rock se recupera a sí misma, incapaz de transformarse en otra cosa, como lo expresa Simon Reynolds en su propuesta de la retromanía, es decir, de estar atrapados en una música que se produjo en la década de los cincuenta, y la manera como la música de las siguientes generaciones, se recupera como algo que renueva, pero no se transforma (Reynolds, 2012).

Cierre: el mañana nunca muere

En su conferencia, *La idea de Europa*, George Steiner (2007: 34) afirma: “Europa está compuesta de cafés”. Con ello Steiner reflexiona sobre el tipo de experiencia y cognición que ha posibilitado a hombres y mujeres a lo largo de los siglos, el pensamiento y las obras que se han creado en ese tipo de espacios. La afirmación de Steiner bien puede llevar a pensar las reflexiones que explora el músico David Byrne (2014) de si es posible crear música para ser escuchada en un

espacio determinado, y esto puede ser relacionado con la afirmación de Steiner (2007: 35) cuando habla del pub inglés o el bar irlandés, y se pregunta “¿Qué sería de la literatura irlandesa sin los bares de Dublín?”, y cuando habla del bar norteamericano y el papel que desempeña en la su literatura y el eros norteamericano, así como del vínculo estrecho con la historia del jazz.

La afirmación de Steiner y la reflexión de Byrne no son cualquier cosa porque apunta a aquello que se ha construido y se ha edificado con el tiempo como cultura, como aquella visión desde la psicología social de que la cultura es lo que “se siente pensar” (Fernández Christlieb, 2011: 11), es decir, una psique que se ha construido a lo largo del tiempo y que está presente en la sociedad y ha creado un cultivo civilizatorio por el cual lo que se siente se pueda pensar y lo que se piensa se pueda sentir, el pensamiento que está presente en el sentimiento que está sintiendo mientras contempla un color, sube unas escaleras, toma un libro entre las manos, toma un bocado de fruta, huele la mañana, tiene de fondo una música que escuchó la semana pasada. Es como la visión de George Steiner (2012: 21) de que el significado de la música está en su audición y ejecución y que explicarla “es tocarla de nuevo” porque la música “llega a poseer nuestro cuerpo y nuestra conciencia. Tranquiliza y enolquece, consuela o causa desolación”, y vistas así las cosas es posible entender que no necesariamente son las personas las que hacen la música, sino que es la interacción con la música lo que hace a las personas, un vínculo que aparece de continuo cuando la música es la que pone en relación a las personas consigo mismas, con el mundo, con los demás, y aparece como una sensación de movimiento corporal, un sentimiento que reacciona sintiendo, un pensamiento que siente y un sentimiento que piensa y emerge como conciencia individual.

A partir de lo anterior se pueden hacer algunas preguntas que refieren al proceso constructivo del rock a partir de las experiencias que ha posibilitado como medio expresivo: ¿Qué hubiera sido de la música de rock sin los bares de Liverpool y Hamburgo? ¿Qué realmente emergió con la experiencia de los Beatles en el tránsito del Cavern Club a los teatros europeos, a los estadios y auditorios masivos norteamericanos, y su destino final en los estudios de grabación? ¿Qué sucedió con la experiencia europea de Jimi Hendrix y qué hubiera sucedido sin los primeros años de trabajo en bares y antros norteamericanos? ¿Quién hubiera sido Buddy Holly sin las giras por auditorios a lo largo del territorio norteamericano y qué de Bob Dylan cuando apareció a partir de sus conciertos masivos?

Tanto las reflexiones de Steiner como las David Byrne llevan a pensar lo que ha sido la experiencia con distintas obras del rock a lo largo del siglo XX y se puede partir de la pregunta que se hace Simon Frith (2003: 184) de cómo una obra musical o una interpretación produce

a la gente, es decir, la manera como construye una experiencia y, por la calidad de esa experiencia, el individuo se experimenta a sí mismo de otra manera diferente a lo usual, y cobra consciencia de la experiencia, de lo que le hace, de lo que puede vivir a partir de ella. Frith habla de una experiencia estética por la música que solo se puede comprender si se asume una identidad personal y colectiva. Y el rock se hace cultura: ese espacio que media entre lo que se observa, se mueve, se piensa, se toca, se habla, se teme, se desea, se añora y se sueña. Como expresa Marcus (2014: 18), ha sido un lenguaje que con sus propios recursos y procedimientos “puede decir cualquier cosa: descubre todas las verdades, desvela todos los misterios y supera todas las restricciones”.

Bibliografía

- Abel, R. y Altman, R. (2001). “Introduction”, *The sounds of early cinema*. Bloomington: Indiana: Indiana University Press.
- Altman, R. (1999). “Film sound-all of it”, *Iris*, 27.
- Attali, J. (2007). *Breve historia del futuro*. Barcelona: Paidós.
- Attali, J. (2011). *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música*. México: Siglo XXI, primera reimpresión.
- Badiou, A. (2014). *El cine como acontecimiento*. México: Universidad Iberoamericana.
- Badiou, A. (2009). *El siglo*. Buenos Aires: Manantial.
- Badiou, A. (2005). *Filosofía del presente*. Buenos Aires: El Zorzal.
- Badiou, A. (1990). *Manifiesto por la filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Byrne, D. (2014). *Cómo funciona la música*. México: Sexto Piso.
- Fernández Chistlieb, P. (2011). *Lo que se siente pensar: o la cultura como psicología*. México: Taurus.
- Fosaert, R. (1994). *El mundo en el siglo XXI*. México: Siglo XXI.
- Frith, S. (1978). *The sociology of rock*. London: Constable.
- Frith, S. (2003). “Música e identidad”, Hall, S. y du Gay, P. (comps.), *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.

Fisher, M. (2014). "Introducción. Michael Jackson, el síntoma", en Fisher, M. (ed.), *Jacksonismo: Michael Jackson como síntoma*. Buenos Aires: Caja Negra.

Gitlin, T. (2005). *Enfermos de información: De cómo el torrente mediático está saturando nuestras vidas*. Barcelona: Paidós.

Harding, D. (2011). *Vivir sin cabeza: Una experiencia Zen*. Barcelona: Kairós.

Hobsbawm, E. (2013). *Un tiempo de rupturas: Sociedad y cultura en el siglo XX*. México: Crítica.

Hobsbawm, E. (2000). *Entrevista sobre el siglo XXI*. Madrid: Crítica.

Hobsbawm, E. (1998). *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica.

Hoggart, R. (1990). *La cultura obrera en la sociedad de masas*. México: Grijalbo.

Kuraeshi, H. (2009). *El buda de los suburbios*. Barcelona: Anagrama, 9ª edición.

Kureishi, H. (2004). *Soñar y Contar*. Barcelona: Anagrama.

Lukcas, J. (2015). *El siglo XX*. México: El Colegio de México.

Maffesoli, M. (2005). *La transfiguración de lo político: La tribalización del mundo posmoderno*. México: Herder.

Marcus, G. (2014). *La historia del rock and roll en 10 canciones*. Barcelona: Contra.

Marcus, G. (2011). *Rastros de carmín: Una historia secreta del siglo XX*. Barcelona: Anagrama: 4ª edición.

Mcluhan, M. (1969). *La galaxia Gutenberg. Génesis del Homo Typographicus*. Madrid: Aguilar.

Maffesoli, M. (2012). *El ritmo de la vida: Variaciones sobre el imaginario posmoderno*. México: Siglo XXI.

Maffesoli, M. (2005). *La transfiguración de lo político: La tribalización del mundo posmoderno*. Madrid: Herder.

Morin, E. (1966). *El espíritu del tiempo*. Madrid: Taurus.

Reynolds, S. (2013). *Postpunk: Romper todo y empezar de nuevo*. Buenos Aires: Caja Negra.

Reynolds, S. (2012). *Retromanía: La adicción del pop a su propio pasado*. Buenos Aires: Caja Negra.

Shaviro, S. (2014). "La utopía del pop: la promesa y la decepción de Michael Jackson", en Fisher, M. (ed.), *Jacksonismo: Michael Jackson como síntoma*. Buenos Aires: Caja Negra.

Steiner, G. (2009). *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento*. México: Fondo de Cultura Económica y Siruela.

Steiner, G. (2007). *La idea de Europa*. México: Fondo de Cultura Económica.

Thompson, J. (1993). *Ideología y cultura moderna: Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.

Thompson, J. (1998). *Los medios y la modernidad: Una teoría de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.

Williams, R. (1982). *Cultura: Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona: Paidós.



A detailed line drawing of a hand playing a guitar. The hand is positioned on the fretboard, with fingers pressing down on the strings. The guitar's body, neck, and headstock are visible, showing various components like pickups, knobs, and tuning pegs. The drawing is in a clean, minimalist style with no shading.

SEGUNDA PARTE LAS ESTÉTICAS DEL ROCK

PRIMERA MESA
LA RAZÓN SENSIBLE
Visiones y cosmovisiones:
las estéticas de la música rock

INGENIERÍA EN COMUNICACIÓN SOCIAL DE LA MÚSICA Y SUS PÚBLICOS: Las estéticas del rock en dos generaciones o de lo que los padres e hijos consideran que es el rock

Edgar Josué García López

La música está hecha de ondas sonoras que encontramos en momentos y lugares específicos, ocurren, las percibimos y luego desaparecen. La experiencia de la música no consiste únicamente en esas ondas sonoras, sino también en el contexto en que ocurren.

David Byrne

Resumen

El texto describe los resultados de investigación realizada entre una muestra de padres e hijos de la ciudad de San Luis Potosí (hombres y mujeres), sobre la percepción que éstos tienen del rock. El documento comienza explicando aspectos teóricos sobre Ingeniería en comunicación social y programas narrativos. En una segunda parte se describe una reflexión sobre el concepto de Estética y Estéticas del rock. Un tercer momento se concentra en describir brevemente la metodología del estudio, los principales resultados y algunas reflexiones sobre los hallazgos antes de presentar las conclusiones. El eje central de la ponencia gira en torno a una serie de cuestionamientos que sirvieron

como base para detonar las entrevistas con los informantes, algunas de esas preguntas fueron: ¿cómo definen el rock?, ¿cómo conciben la imagen y la identidad de un rockero?, ¿cómo perciben que ha cambiado el rock a lo largo del tiempo?, ¿qué música se escucha o escuchaba en casa a lo largo de su vida?, ¿cómo consideran que influyen o influyeron en los gustos musicales de los padres o los hijos? entre otras, siempre con la intención de contrastar la percepción de ambas generaciones respecto al rock.

Palabras clave: Ingeniería en comunicación social, programas narrativos, percepciones, estéticas del rock.

Introducción

En 2013 inicia el trabajo del Grupo Ingeniería en Comunicación Social⁷ en la ciudad de San Luis Potosí; el programa de investigación que desarrolla quien suscribe se delimita al estudio del proceso de Construcción de Cultura de Participación e Ingeniería en Comunicación Social, del que se han desprendido diversas líneas y proyectos de investigación. Para finales de 2014, dentro del marco de la preparación para el Seminario de Estéticas del Rock (SER) que se desarrollaría en abril de 2015, comienza la línea de Investigación sobre Cultura de Participación e Ingeniería en Comunicación Social de la Música y sus públicos con el proyecto “Lo que la música le hace a la construcción de la colectividad”, el cual se publicó en el primer volumen de esta colección.

Para la versión del SER 2016, la línea general de investigación se consolida y se constituye en nicho como línea de investigación institucional en la Universidad del Centro de México⁸, donde por primera vez desde su fundación se trabajan tópicos sobre ocio y recreación, prácticas y consumo cultural, música y estéticas del rock, todas en torno a la Ingeniería en Comunicación Social.

Los primeros resultados se empiezan a presentar en diversas redes y escenarios, con públicos diversos y objetivos particulares. Las discusiones que se desprenden de estos procesos de diálogo han establecido nuevas preguntas e interesantes hipótesis que se comienzan a plantear como problemas de investigación y de intervención para la comprensión del mundo. Los estudios sobre la música y la colectividad tienen más fuerza que hace un año cuando se bosquejaban los primeros acercamientos al tema.

En el presente documento se presentan los hallazgos de una segunda línea de análisis de este proyecto que versa sobre estéticas del rock y programas narrativos. Corresponde al ejercicio en campo de algunas premisas que se han ensayado en otros momentos y con mayor profundidad. Lo que se busca es la percepción de un grupo de personas respecto al rock con lo que ello implica; ha sido el interés de este grupo de trabajo conocer cómo es que se han construido las aficiones y los gustos musicales de una generación a otra y cómo el rock constituye parte del comportamiento colectivo, cuando se es fan del género.

⁷ El Grupo hacia una Ingeniería en Comunicación Social, GICOM, es un grupo formado desde principios de la década del 2000 que ha tomado fuerza y presencia en los últimos 8 años, para conocer más al respecto se puede consultar el sitio web www.gicom.com.mx, el que suscribe es miembro fundador.

⁸ La Universidad del Centro de México es una institución de educación superior particular, de inspiración cristiana, con 30 años de vida, desde el año 2010 cuenta con un departamento de investigación.

Sobre Ingeniería en comunicación social y los programas narrativos

Después de varios años de trabajo es sencillo encontrar en circulación documentos que con mayor o menor grado de profundidad versen sobre la Ingeniería en comunicación social⁹, por ejemplo los trabajos de Galindo (2011, 2012, 2014, 2015), García (2012, 2016), García y Dueñas (2012), Macías y Cardona (2007) y León (2015) por mencionar sólo algunos; la propuesta de Galindo (2014) se ha podido aplicar en diversos ámbitos de la vida cotidiana que van desde el deporte y la gestión cultural hasta la educación y la música, se les puede consultar para una mayor referencia.

De manera muy general, la Ingeniería en comunicación social se puede comprender en dos grandes bloques: primero como un programa metodológico y segundo como un fenómeno social.

Como programa metodológico tiene el objetivo de identificar y analizar situaciones, así como diagnosticar, proponer y promover. Es decir que puede provocar que las cosas se mantengan como están, se modifiquen parcial o completamente. En resumen, que las cosas ocurran o no. La explicación es mucho más compleja pero se sintetiza señalando que este proceso se origina en la consolidación de conocimientos científicos, la Comunicología (Galindo, 2005), para ordenar, comprender y alterar conocimientos y acciones de la vida cotidiana. Entendido de una manera más didáctica, hay una metodología de intervención social que consta de tres grandes etapas. La primera es el diagnóstico que, por mencionar sólo las más significativas, responde a preguntas como ¿cuál es el estado actual de la situación que se observa? o ¿qué curso se espera que tome dicho fenómeno tras una intervención? La segunda etapa es la propuesta de soluciones, ésta resulta ser un proceso meticuloso de diseño de alternativas de acción para el objetivo deseado, es decir, si es que posterior al diagnóstico se espera que las cosas se mantengan igual, que cambien parcialmente o que se modifiquen radicalmente, en donde para cada caso el procedimiento es distinto. Por último viene una etapa de implementación, que es el momento de acompañamiento del interventor, donde no sólo se trata de poner en acción un plan, sino de observar y evaluar cómo responde una situación a cada operación efectuada; Galindo (2014) denomina a este proceso como Ingeniería en comunicación social.

El segundo bloque se refiere a la Ingeniería en comunicación social como un fenómeno, como el tejido de lo que acontece en la vida cotidiana en el tiempo y en el espacio. Es comprendida por el GICOM

⁹ Se puede consultar material del Grupo Ingeniería en Comunicación Social en su página de internet, www.gicom.com.mx

como la concatenación de acciones que realizan las personas diariamente, solas o acompañadas, consientes, o no tanto, de lo que hacen y de sus consecuencias. Todo eso que ocurre en la sociedad es una ingeniería (presente) y resultado de otras ingenierías (pasadas) porque es planeado y *engendrado* por los mismos seres humanos a través de sus propias instituciones sociales y sus reglas, sus roles, sus ideas; cada comportamiento es resultado de las relaciones de ayer y ahora; cada forma de ser resulta de la educación, la familia, las creencias religiosas o espirituales y los conocimientos científicos, entre otros; son formas de pensar y hacer que, con moderadas alteraciones, se transmiten de generación en generación, por lo que se constituyen en trayectorias (descripción de conductas pasadas) y tendencias (prescripción de comportamientos futuros).

En otras palabras, en todo proceso de construcción social convergen dos sistemas, los de Información que se refieren al devenir histórico de las personas (el pasado) y los de Comunicación que son los que se encuentran activos (el presente). Se puede decir que los Sistemas de Comunicación son los cambios estructurales, sistémicos y ecológicos de los Sistemas de Información que se encuentran en constante permutación porque están operando aquí y ahora. Entonces, al hablar de Sistemas de Información y Comunicación se presume que la Comunicación, en su sentido más complejo, se encuentra al centro del proceso, por lo que se muestra necesario llamarle no sólo *Ingeniería Social*, sino *Ingeniería en Comunicación Social*.

En síntesis, como Ingeniería en Comunicación Social el GICOM comprende el fenómeno social que observa y el programa metodológico con el cual lo interviene.

¿Por qué desde la Ingeniería en comunicación social?

La música como cualquier otro comportamiento está marcado por una historia, aun cuando nos consideremos originales hay un pasado que nos perfila, repetimos patrones, seguimos programas, programas narrativos, somos discursos que mantienen mensajes pero alteran sus códigos o que mantienen los códigos para alterar los mensajes.

La vida misma pareciera ocurrir espontáneamente, pero no es así. Esos sucesos se gestaron en algún momento, en alguna interacción, en alguna etapa de la vida de la humanidad o de alguna sociedad en específico; se establecieron, normas, acuerdos, convenios, concesiones, que sirvieron para establecer un orden en particular que se asumió como lo normal y se fundaron instituciones que debieron encargarse de hacer cumplir esas reglas para mantener el estado ideal a lo largo del tiempo. Generación tras generación han ido transmitiéndose con algunas mutaciones, pequeñas alteraciones; anteriormente se les han señalado desde la Ingeniería en comunicación social como Sistemas

de información y Sistemas de comunicación, como trayectorias y tendencias; toca el turno de comprender que esos hilos que engarzan pasado, presente y futuro, son mecanismos diseñados para mantener un statu quo, un nivel estable sobre lo que se considera un estado normal de comportamiento social, son programas que señalan el rumbo, que prescriben conductas en un marco de posibilidades y que además nos explican en nuestro carácter de grupos y subgrupos; nos describen y nos narran para dotarnos de identidad y entonces desarrollarnos en un círculo social al que más tarde queremos pertenecer o del que haremos lo posible por salir; esos programas son por tanto, para la Ingeniería en comunicación social, programas narrativos y es posible identificarlos en la operatividad de los Sistemas de información y comunicación de cada cultura a lo largo del tiempo.

La Ingeniería en comunicación social facilita la comprensión de las formas en las que operan esos programas narrativos, en el caso de la música es posible identificar el origen de los gustos en géneros, letras e intérpretes, así como sus consecuencias, sus efectos y su impacto en la configuración de redes y colectividades. Al hacerlo abre la puerta para poder incidir en dichas trayectorias y tendencias, eso es lo que nos interesa en el GICOM. Por ahora este estudio representa la etapa de diagnóstico en gustos y preferencias en dos generaciones de melómanos que se identifican con el género del rock, para que más adelante, en otro momento de análisis, que no en esta edición, se perfilen los programas narrativos que les dieron origen.

De las estéticas del rock

Para la Ingeniería en comunicación social, lo que conocemos como la estética, o las estéticas, no son otra cosa que una construcción histórica, uno más de los programas narrativos de los cuales se componen los Sistemas de información y comunicación; sin embargo, estos programas no se mantienen intactos del paso de una generación a otra, incluso no se mantiene intactos entre contemporáneos, pues lo que para alguno puede considerarse como admirable para otro no; tiene que ver con procesos de apropiación del sujeto frente al mundo que lo rodea, que le genera sentido y le ubica en un lugar desde el cual aprecia las configuraciones del entorno, es un acto que va del consumo a la reconfiguración identitaria, para Mandoki (2001) resulta más como un prendamiento estético, aquello que nos inclina hacia una expresión artística o a otra:

“El pensamiento estético puede ocurrir por medio del oído -que se agudiza más que cualquier otro sentido en el momento de prendarnos a la música- (...) El término de <<prendamiento>> (...) trae asociadas connotaciones de fascinación, seduc-

ción, nutrición y apetencia, más afines al fenómeno que nos ocupa (p.17)."

Son justamente los programas narrativos los que operan en el prendamiento estético, para el ingeniero social; los gustos y preferencias se configuran históricamente, se aprenden en los grupos sociales cercanos en los que un sujeto se desenvuelve y se forma, ya sea en casa, con amigos, en la escuela o en el barrio. No quiere decir que forzosamente lo que se escucha en esos grupos se manifiesta como predilección, hay que recordar que, para Galindo (2014), el giro que puede seguir particularmente un comportamiento depende de las circunstancias y condiciones que se abran o se blinden en cada proceso social formativo. Esas posibilidades se concentran en tres grandes opciones; para el caso que aquí nos ocupa sería: primero, que se mantenga como está, a los padres y a los hijos les gusta la misma música; segundo, que se modifique parcialmente, hay ciertas variaciones en los géneros favoritos, pero se mantiene cierta línea o tolerancia en la escucha; y tercero, los gustos son completamente opuestos, incluso habría intolerancia o desaprobación a los géneros que históricamente se habían escuchado.

Mandoki (2001) explica que dichos prendamientos estéticos no sólo ocurren en el caso de la apreciación del arte, sino también en situaciones de apreciación de la vida cotidiana; en otras ocasiones la autora ha cargado de cierto misticismo el proceso estético, donde se "tiene que recurrir al eje de lo simbólico para articular una situación emocional intensa y personal, de carácter no racional y no del todo consciente (...) El símbolo (...) condensa emociones y articula sensaciones mejor que el signo" (p.94). Así, en el caso del rock, existen fans de distintas generaciones que lo aprecian por lo que es, un género musical, una expresión artística; o bien por lo que les representa, un estilo de vida, una forma de pensamiento, un credo, un sentido de pertenencia. En otro sentido, para algunos puede ser considerado como la configuración de un movimiento social, lo que para otros será un ejercicio de mercado, es decir, un acto de consumo.

Por siglos. la discusión sobre lo estético (y lo prosaico, en términos de Mandoki, a quien hemos venido recurriendo para el diálogo), se ha mantenido entre filósofos del arte que le describen de lo objetivo a lo subjetivo, de lo natural a lo divino, de lo material a lo espiritual, de lo propio a lo ajeno, de la percepción a la cualidad y de la condición a la circunstancia, entre otros. Para fines de esta investigación ese proceso epistémico es paralelo, ya que por ahora el sentido de lo estético o las estéticas se refiere a la percepción, la apreciación y la apropiación del rock como parte esencial de las prácticas cotidianas, con una interdependencia entre lo que se escucha y el comportamiento.

La Ingeniería en comunicación social reconoce la música como un Sistema de información que contiene una carga simbólica que iden-

tifica a los sujetos con una comunidad específica, como es el caso de los rockeros. El tiempo pasa y sin embargo la música perdura, en algunos casos, intérpretes y compositores son elevados al nivel de clásicos que se escuchan y valoran de generación en generación, sin embargo para cada grupo en determinado tiempo los valores cambian, esos sistemas de información no operan de igual manera. En otras palabras, las interpretaciones y significados son distintos del que escucha contemporáneamente a quien lo hace anacrónicamente, los sistemas de comunicación operantes varían de un tiempo al otro, en ciertas situaciones las apreciaciones perduran y se comparten, pero en otras cambian, se complementan o se contrarían; puede ser el caso de aquellos que escucharon Revolver de The Beatles en el 66 y para quienes lo escuchan 50 años después, para algunos, de entonces y de ahora, ése fue el disco que marcó su historia, para otros no lo fue y ahora no lo es.

Para el ingeniero social es evidente que la música nos hace algo en la estructuración del pensamiento y por ende en las formas en las que operamos sobre el mundo que nos rodea. En particular el rock como una de las industrias culturales más rentables del siglo pasado, configuró un modelo de pensamiento generacional que se asumió como original y contestatario, convirtiéndole más que en un género musical en una forma de vida; la apreciación de la imagen, la ropa, el maquillaje, el cabello, el gusto por la lírica, el disfrute del sonido, la sensación de vivir fuera de un sistema o contra otro, hacen que hoy se pueda hablar de diversas estéticas, de las que fueron, de las que son, de las que serán; al GICOM le interesa conocer ¿qué se perdió, qué se mantiene?, ¿cómo son las estéticas de antes frente a las del nuevo siglo?, ¿el rock está vivo o ha muerto?, ¿cómo se han transformado las estéticas del rock?

Metodología

La presente investigación forma parte de un programa de trabajo mayor denominado "Ingeniería en Comunicación Social de la Música y sus Públicos: Lo que la música le hace a la Construcción de Cultura de Participación", el cual tiene presencia, como GICOM de la Música, en la Red de Investigadores de Deporte Cultura Física, Ocio y Recreación; así como en el Seminario sobre Estéticas del Rock. El proyecto se inició en mayo de 2015¹⁰, ésta es la segunda línea de trabajo que comenzó en enero de 2016 y para febrero de 2017 se tiene considerado el inicio

¹⁰ Los primeros acercamientos reflexivos sobre el fenómeno, correspondientes a la línea inicial, se encuentran publicados en otros textos, entre ellos el Volumen I de esta colección, en García (2016).

de una tercera, de la que habrá noticias en la siguiente versión del SER, así el programa correrá con las tres líneas en desarrollo paralelamente.

Para probar el modelo de la Ingeniería en comunicación social en el fenómeno de la música, este estudio representa la etapa inicial de las tres que componen su programa metodológico: el diagnóstico. Para este primer ejercicio empírico se delimitó arbitrariamente un perfil de fans del rock con características específicas: dos grupos, uno de padres y otro de hijos, ambos grupos con estudios universitarios (ya fueran estudiantes o graduados), de clase media y que vivieran en la capital de San Luis Potosí. La estrategia se estableció de carácter exploratorio y corte cualitativo ya que nos interesó desde un inicio conocer más de cerca la opinión de los informantes en su contexto, así fue posible que en algunas entrevistas se tuviera la oportunidad de apreciar rasgos distintivos de las preferencias a través de colecciones discográficas, hemerográficas y fotográficas, o del reconocimiento de sus espacios favoritos para escuchar música y ver videos.

En campo se realizaron 50 entrevistas semiestructuradas, 25 padres y 25 hijos, no necesariamente con lazos consanguíneos, es decir que no se entrevistaron a parejas de padres con sus hijos. Considerando lo que para autores como Reynolds (2010) representa el origen y auge del rock de los años 50 hasta los años 70 se eligió un rango de edad para los padres de familia entre los 40 y los 80 años, de tal forma que pudieran opinar desde sus vivencias como fans de rock contemporáneos de esas décadas hasta la actualidad, ése fue el grupo constituido por adultos y adultos de la tercera edad. En el caso de los hijos, jóvenes y adultos, se eligió un rango de edad de entre 15 y 39 años; los que constituirían la opinión de rockeros de los años 80 hasta la actualidad, rango que para algunos es la segunda época del rock y que para otros como el mismo Reynolds lo reconoce (2010) son sólo expresiones *post-rock*.

El interés principal del estudio radicó en conocer la opinión respecto al rock de ambos grupos, hombres y mujeres, en su calidad de padres y de hijos. Se pretendió reconocer rasgos distintivos en sus programas narrativos para identificar cómo cada uno de ellos asimilaba las influencias asumidas y heredadas. El ejercicio realizado también dejó varias posibilidades de acción y nuevos cuestionamientos, lo que seguramente motivará a próximos estudios, con otros grupos, otros perfiles, en otros espacios, de tal forma que además de consolidar un panorama más completo, también permita comparaciones y delimitaciones más detalladas. Por ahora el ejercicio cumplió su cometido, explorar el tema y probar un programa metodológico en emergencia.

Para sumar nuevas miradas y voces diversas al proyecto se capacitó a un grupo de jóvenes estudiantes universitarios que se están formando

como investigadores e interventores, mismos que participaron en la revisión del instrumento y en el trabajo de campo¹¹.

Hallazgos: Entre generaciones discursos van, discursos vienen

El análisis de los testimonios tras las entrevistas revelaron que en ambas generaciones coincide la idea de que el rock es como una enfermedad que se cura con los años, ya sea en los hijos como en los padres, jóvenes y no tan jóvenes una de las frases recurrentes fue “cuando joven fui rockero”, pero ahora ya no tengo tiempo, ya crecí, escucho de todo tipo de música, el tiempo lo cambia todo.

Prevalece la idea de que el rockero es libre, el rock da libertad, es un estilo de vida, siempre ha sido una forma de ser contestatario, de ser rebelde. Así, tanto hijos como padres, coinciden en que para considerarse rockero es importante parecerlo, en algunos casos surgieron ideas como: “No me considero rockero, porque no visto como tal, pero me gusta escucharlo”.

El caso de los hijos (que aún no son padres)

Como género musical perciben que un tipo de rock puede llegar a ser música muy ruidosa, es un género que ha marcado varias generaciones, aun los grupos que no están vigentes siguen escuchándose y suenan como si lo fueran. Hay grupos recientes que asemejan, queriéndolo o no, a los clásicos y hay clásicos que se niegan a desaparecer aunque ya no se escuchan tanto como antes.

Esta generación tiene preferencia por el rock en inglés porque lo consideran más variado, incluso en el uso de instrumentos, en español no lo es tanto. No hay que perder de vista que son universitarios de clase media con conocimiento suficiente del idioma inglés para traducir letras e incluso cantarlas. Conciben un buen rock como aquél donde las letras se comprenden y se escuchan claramente en las interpretaciones y el malo como el que se compone de gritos y acordes poco armoniosos, para algunos de ellos sólo existe un mal rock y “es el aquel que combina otros géneros y le quita su esencia”.

¹¹ El grupo de investigadores universitarios lo conformaron: Eduardo Alba, Adriana Alvarado, Daniel Álvarez, Teresa Barbosa, Sandy Bell Espinosa, Penélope Fajardo, América Gamboa, Myriam González, Pilar Ibarra, Fernanda Jaramillo, Eneida Jiménez, Alejandra Lara, Claudia Lee, César López, Gabriela Moreno, Miguel Quiroz, Susana Silva y Aída Vázquez.

Respecto a la apariencia creen que la manera de vestir es importante para reconocer a un rockero, suelen tener una *facha oscura*, playeras de color negro, también los hay con camisas a cuadros, arremangadas y desabotonadas, usan accesorios como aretes, collares o pulseras, pantalones de cuero o mezclilla viejos o rotos, cabello largo o rebelde y suelen tener tatuajes. Aunque una minoría considera que la vestimenta no hace al rockero.

En materia de identidad aprecian a los rockeros como personas que quieren ser diferentes, alguien fuera de lo común que expresa lo que quiere, es una persona que quiere libertades, suelen ser inteligentes y se les facilita ver más allá de lo que una persona común puede ver.

En relación con la influencia que tuvo la música que se escucha o escuchó en casa durante su crecimiento sobre la configuración de sus gustos musicales, asumen como lejanos los gustos de sus padres y los propios, sólo algunos casos asocian un grupo, una canción o un artista con momentos emotivos familiares por el cual desarrollaron afinidad por el rock. Los géneros que se escucharon en familia varían del pop a la denominada música grupera, de la instrumental a la ópera y del rock and roll en español al rock en inglés, así como el rock en tu idioma para los que vivieron los 80. Las influencias más profundas dicen llegar de los hermanos mayores y amigos.

El caso de los padres (que algunos resultaron ser abuelos)

Como género musical ellos perciben que el rock es símbolo de libertad que se refleja en sus letras y en la ejecución de la música, por lo mismo rompe esquemas. Consideran que apareció en la escena y entonces ya nada fue lo mismo, marcó un antes y un después en la música. Para los padres más viejos el rock de antes era mejor, para algunos las letras de antaño eran más inocentes, haciendo referencia al rock and roll, específicamente.

Aun cuando varían las preferencias respecto a lo que consideran el género y a las edades, en su mayoría, los informantes coinciden en que el verdadero rock predominó en los años 60 y 70, y que con el tiempo se ha adecuado a las formas de consumo, algunas de esas otras expresiones que mencionaron fueron el *Rock en tu idioma* y el *Grunge*. Aun así en materia de rock señalan que es válido decir que lo que cambia es el uso de instrumentos y su comercialización aunque la esencia ha sido la misma.

Revelan en su mayoría una preferencia por el rock en inglés, siempre mejor que en español, los que optan por el castellano lo aprecian más ligero, en casos concretos la limitante del dominio del idioma es otro factor de selección. Los más jóvenes advierten que el buen rock es el que a cada quien le guste, los no tan jóvenes señalan que el bueno es

el tranquilo y el malo es el pesado. Respecto a la apariencia del rockero asumen que es un sinónimo de personas alocadas, ruidosas y apasionadas, que en los principios del movimiento protestaban por lo que se les imponía en aquellos años. Los estereotipos que se asocian a su imagen varían, hay quienes los conciben como personas impulsivas, otros expresan que se les ve como individuos que no se peinan o no se bañan, también reconocen que hay quienes los asumen como adictos o viciosos, aunque es posible que en la actualidad simplemente se les vea como alguien a quien le gusta el rock y punto. Los más espirituales consideran que la concepción de un rockero no tiene nada que ver con la música que escucha, sino con su actitud.

La reflexión en torno a lo que el rock es y lo que le ha dejado a la humanidad se tornó más profunda en este sector de la muestra, algunos de las ideas más relevantes se resumen en que el pop ha configurado la mentalidad de los mexicanos, todo mundo ha escuchado una canción de pop, no así de rock. Los cambios del género se reflejan en el uso de instrumentos y su comercialización, pero en el fondo el resto es lo mismo. Cada generación en su contexto social ha influido en las configuraciones del rock, por lo que se podría asumir que han impactado en la conformación de la sociedad, por ejemplo en la lucha por los derechos humanos.

Finalmente, en relación con la influencia que tuvo la música que se escuchaba en casa sobre sus gustos musicales, al igual que con los hijos, las opiniones se dividieron sin importar las edades. Para algunos, la influencia es indiscutible porque de tanto escuchar la música en casa se adquirió el gusto; para otros, el paso por varios géneros fue ampliando la adaptabilidad en lo que se oía, hasta consolidar así un gusto propio.

Algunas experiencias rescatables en torno a esta parte de la charla son aquellas anécdotas en donde describen algunos casos en que se escuchaba siempre lo que el papá decidía, jamás se les preguntaba a los hijos, en otras situaciones los más chicos debían esperar su turno para el reproductor de música, por lo que se acostumbraron a los discos que los hermanos mayores oían en sus reuniones sociales, hasta que les tocaba el turno de ser los últimos en la casa de los padres o hasta que se mudaban a vivir solos. Los más jóvenes hacen referencia a que en sus casas cada quien escuchaba lo que quería, en sus habitaciones o en sus audífonos, lo más cercano a compartir la música eran en los trayectos en que se subían al auto de los padres o hermanos.

Éstos son los primeros resultados de un ejercicio de exploración que delinea un panorama general sobre Estéticas del Rock y Programas Narrativos, las preguntas que se generan, más que las respuestas que se obtienen, fortalecen el interés del GICOM sobre la Música y sus

Públicos en este fenómeno, por lo que la línea de investigación seguirá en curso los próximos años.

Conclusiones

Los datos que aquí se presentan tienen diversas limitaciones al ser éste un ejercicio exploratorio que introduce al tema. Cabe ser pertinentes al aclarar que no se delimitó una muestra de informantes clasificada por gustos en subgéneros del rock, como el metal, el rupestre o el punk, entre otros; por supuesto hay y habrá diversas posibilidades en la clasificación y análisis de los resultados obtenidos, cada lector podrá sugerir alternativas que en definitiva generarán mayor diversidad en las reflexiones que han de servir convenientemente para futuros estudios. En el caso concreto que aquí convoca se derivan las conclusiones que enseguida se describen.

En los Sistemas de información que perduran como programas narrativos entre ambas generaciones, se encuentra la concepción de que el rock tiene que ver con la edad, ya que como se pudo observar, en algunos casos, tanto padres como hijos aluden a la idea de que se puede *rockear* mientras se es joven. Para un ingeniero social podría significar que con el paso de los años la gente supone que se deja de ser libre para someterse a otros modelos de interacción que los hacen sentir lejos de aquella sensación de libertad y rebeldía. Con melancolía reconocían que el paso por el rock es una etapa de la vida.

Algunos Sistemas de comunicación operantes en ambas generaciones relacionan la imagen del rockero con una apariencia específica, se mantienen las playeras, el color negro, el cabello largo y una apariencia descuidada. Ambos grupos coinciden en que el rock es una manera de ser rebelde y de ser libre, en el caso concreto de los hijos una limitante para asumirse como rockeros es que ello implica cumplir muchos requisitos. Para la Ingeniería en comunicación social significa que existen programas que se mantienen blindando un comportamiento de contención para los jóvenes; tanto en el plano de lo político como el cultural. La eterna lucha de la juventud contra los adultos encuentra, en expresiones como el rock, espacios para levantar la voz en exigencia de lo que consideran condiciones de interacción social más equitativas. En el plano de lo económico, el juego se vuelve mucho más complejo en la batalla contra el consumo; para la mayoría el rock es la respuesta al pop que representa el común denominador de las personas que se mantienen en el plano del consumismo, algunos reconocen en ello una paradoja cuando explican que el mismo rock ha dejado de ser revolucionario y ha pasado a ser una variable más del mercado, para otros nunca fue distinto, siempre se trató de otra manifestación de la industria cultural.

Se observa una preferencia entre el rock de antes; para quienes lo escucharon contemporáneamente es la añoranza de una época y lo que les representaba; para los anacrónicos es el reconocimiento de que el rock se ha venido repitiendo en la fórmula salvo contadas excepciones. Se coincide en que lo anterior era mejor, ya sea por considerársele un clásico que merece escucharse o porque después de la década de los años 70 no existe más, no hay otro. El idioma inglés goza de mayor preferencia en ambas generaciones entrevistadas, a pesar o a favor del dominio del idioma, sin embargo los padres de mayor edad no tienen duda de que el movimiento conocido como rock and roll fue mejor en español por intérpretes como César Costa, Enrique Guzmán o Angélica María. Lo que no dividió las opiniones fue que de una manera o de otra la música cambió con el rock.

Los Programas Narrativos de construcción de los gustos musicales se observan con mayor blindaje en el relevo generacional del grupo de los padres con sus padres, ellos consideran que lo que escucharon en casa sí influyó en sus gustos musicales, mientras que los hijos reconocen mayor influencia de hermanos y amigos. Desde la Ingeniería en comunicación social esto se explica al observar el cambio de variables entre ambas generaciones, como son los espacios de convivencia, el desarrollo tecnológico, el crecimiento de la industria mediática, el acceso a la información, los modelos parentales de formación en casa, es decir la permisibilidad en la libre expresión de los jóvenes y el incremento la oferta musical, entre otros. El interés por lo estético en la música toma rumbo, el camino es largo y las preguntas cada vez más complejas. Éste es el inicio.

Bibliografía

De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano I. Artes de Hacer*. México: UIA-ITESO.

Feixa, C.; Molina, F. y Alsinet, C. (2002). *Movimientos juveniles en América Latina. Pachucos, malandros, punketas*. España: Ariel social.

Galindo, J. (2005). *Hacia una Comunicología Posible*. México: Universidad Autónoma de San Luis Potosí.

Galindo, J. (2011). *Ingeniería en Comunicación Social y Promoción Cultural. Sobre Cultura, Cibercultura y Redes Sociales*. Argentina/ México: Homo Sapiens / Universidad Nacional del Rosario/ Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Galindo, J. (2012). *Ingeniería en Comunicación Social y Deporte*. México: INDECUS A.C.

Galindo, J. (2015). *Ingeniería en Comunicación Social. Hacia un Programa General*. Puebla: Instituto de Ciencias de Gobierno y Desarrollo Estratégico-Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

García, E. (2014). *Introducción a la Cultura de Participación. Participación, Currículum y Educación Superior*. México: Universidad del Centro de México y Grupo hacia una Ingeniería en Comunicación Social.

García, E. (2012). *El lugar de la construcción de cultura de participación en la ingeniería social. Apuntes para reflexionar la práctica*. Alter, Enfoques Críticos. Año III, Núm. 5, enero-junio.

García, E. (2016). "Ingeniería en Comunicación Social, Cultura de Participación y estéticas del Rock. Lo que la Música le hace a la construcción colectiva". En Gómez, H. (2016) *Estéticas del Rock*. Vol. I. México: UIA León, UCEM, UIA Puebla, Instituto Cultural de León.

García, E. y Dueñas, R. (2012). El estudio de la cultura de participación, aproximación a la demarcación del concepto. En *Razón y Palabra*. Disponible en http://www.razonypalabra.org.mx/N/N80/M80/07_DuenasGarcia_M80.pdf

Goffman, I. (1971). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.

Kant, I. (2006). *Crítica del juicio*. España: Espasa.

León, B. (2015). "Ingeniería en comunicación social y familia. Un modelo de diagnóstico en el caso de familias de clase media de playas de Tijuana". En *Razón y Palabra*. Disponible en http://www.razonypalabra.org.mx/N/N90/Monotematico/07_Leon_M90.pdf

Macías, N. y Cardona, D. (2007) *Comunicometodología*. México: Universidad Intercontinental de la Ciudad de México.

Mandoki, K. (2001). Análisis paralelo en la poética y la prosaica; Un modelo de estética aplicada. En *Aisthesis* n° 34. Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, Instituto de Estética. Disponible en http://estetica.uc.cl/images/stories/Aisthesis1/Aisthesis34/anlisis%20paralelo%20en%20la%20poetica%20y%20la%20prosaica_katya%20mandoki.pdf

Mandoki, K. (2008). *Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica I*. México: Siglo XXI Editores.

Mandoki, K. (2006). *Prácticas Estéticas e Identidades Sociales. Prosaica Dos*. México: Siglo XXI Editores.

Reynolds, S. (2010). *Después del Rock. Psicodelia, Postpunk, Electrónica y otras revoluciones inconclusas*. Argentina: Caja Negra editora.

Reynoso, C. (2006). *Antropología de la Música: De los géneros tribales a la globalización*. Vol. I, *Teorías de la simplicidad*. Buenos Aires: Editorial SB.

Shiller, F. (1043). *La educación estética del hombre*. Buenos Aires: Col. Austral.

ESPERO LA RESU-ROCK-CIÓN:

Hacia una crítica del rock desde la postreligión y el anateísmo

Sergio Miranda Bonilla

Resumen

El fenómeno rock se aborda como vehículo de exploración hacia la trascendencia o como campo de Revelación, cuya evolución se expresa en la tensión entre *pathos* y *logos*. Desde este presupuesto, se ensa-

ya una crítica a la razón nostálgica en el rock a partir de la teología de la cultura, el paradigma postreligional y el anateísmo.

Palabras clave: rock, crítica, teología de la cultura, paradigma postreligional, anateísmo.

Advertencia

Para efectos de este trabajo, incluyo el subconjunto *metal* dentro del universo *rock*, por razones evolutivas y de comunes culturales, obviando la polémica sobre su distinción [V.A., 2009-2013].

Arcos y nodos: un panorama reticular de la música a la espiritualidad

* *Nodo*. Hagámonos una idea. El domingo 31 de enero de 2015, los veteranos del black metal noruego Mayhem tocan en Guadalajara, y me lanzo a escucharlos convocado por Rubén Sánchez, guitarrista de la banda leonesa Vst, que abre el concierto. Uno de mis hermanos radica en Guadalajara, y como me daría hospedaje esa noche, lo invito al llamado Ritual Fest. Aunque mi hermano es adepto al rock y al metal, declina la invitación, argumentando que no le gusta Mayhem. “A mí tampoco *me gusta*”, pienso, “¡pero es Mayhem!”.

Al salir del Foro Independencia, me queda perfectamente claro que no podría responder con claridad a la pregunta expresa de mi familia sobre qué me atrae de esa banda, qué “*me gusta*”, si esto se puede poner en términos de gusto. Mayhem me desafía, eso sí, y es un desafío encarnado a una experiencia estética profunda, un desafío que la banda gana por la vía del aristotélico *pathos*, de la emoción, de la experiencia orgánica. Más allá de (si bien incluyendo) la manoseada y polémica historia de la banda, la batería del virtuoso Jan Axel Blomberg “Hellhammer” o el histrionismo del vocalista Attila Csihar, hay otra cosa. En la experiencia de Mayhem en vivo hay una “vibra”, un “misterio” (término religioso, cfr. abajo) que a mis oídos toma forma con mucho en la oleosa distorsión del bajista Jørn Stubberud “Necrobutter” que golpea constante en el pecho, especialmente en las piezas lentas, como *Freezing Moon*. Espacio, implacable, cubriéndolo todo.

Durante el desayuno a la mañana siguiente, toda mi familia, que prefirió quedarse en casa a ver una película sobre narcotráfico, comenta que tuvo pesadillas esa noche. Curioso: yo presencié el mismísimo infierno en el escenario y después dormí como bebé.

* *Arco*. El sonido del bajo Les Paul a través del Ampeg de Necrobutter remite al “tono en el vientre” con que Walter Murch, autoridad en audio cinematográfico, fundamenta su comprensión del ser humano como criatura fundamentalmente oyente, “escuchante”, siendo el oído (como variante del tacto) el primer sentido que se activa en el feto:

Hearing is the first of our senses to be switched on, four-and-a-half months after we are conceived. And for the rest of our time in the womb—another four-and-a-half months—we are

pickled in a rich brine of sound that permeates and nourishes our developing consciousness: the intimate and varied pulses of our mother’s heart and breath; her song and voice; the low rumbling and sudden flights of her intestinal trumpeting; the sudden, mysterious, alluring or frightening fragments of the outside world—all of these swirl ceaselessly around the womb-bound child, with no competition from dormant Sight, Smell, Taste or Touch (Murch, 2005).

Frecuencias graves atacando la corteza auditiva primaria que casi cede a un estado alterado de conciencia. Otros dirían “ampliado”. Los sonidos remiten a memorias antes del nacimiento. El *logos*, la razón, el discurso articulado cede terreno al *pathos*: la pasión, la experiencia emocional encarnada (Aristóteles, 1999). A partir de ahí, no es difícil tender un puente a experiencias transpersonales, aquellas que en términos de Adela Crespo (2013) apuntan a una expansión espiritual de la consciencia individual y colectiva, permitiendo el acceso cognoscitivo a planos más abarcadores.

* *Arco*. Necrobutter (“Necrobutter”: cuando sea grande así me quiero llamar). El mismo bajista que se sentó cara a cara frente al predicador norteamericano Bob Larson, quien pretendía exorcizarlo ante las cámaras del programa de televisión noruego *Gente en movimiento*. El encuentro duró casi hora y media pero fue editado a un par de minutos para el programa (Total Rock Radio, 2012). Larson dictamina que la banda Mayhem y el bajista están poseídos, basado en los excéntricos detalles alrededor de las muertes de miembros de la banda y su música que “glorifica el mal”. El músico responde con una mueca de condescendencia.

—Es como Hollywood. No todo lo que aparece en TV es real. Son ilusiones— afirma Stubberud.

—Ilusiones oscuras, malignas— objeta Larson.

—Oh, sí: oscuras, malignas.

—Satánicas— insiste Larson.

—No realmente— responde Necrobutter.

Larson señala que “algo” condujo a los músicos a la “biblia satánica” y los alejó de la verdadera Biblia, ante lo que Necrobutter insinúa que su interlocutor no está en sus cinco sentidos.

—Ese no mi mundo— dice el bajista. —Vives en un planeta completamente distinto al mío: eso es seguro.

El “exorcista”, blandiendo dramáticamente una cruz frente a él, insiste: Necrobutcher y su banda son víctimas de una maldición, “Satán lo tiene en la mira”, y si bien el músico noruego aún no ha caído en sus garras debido a que, en el fondo, es un alma buena, el mismo Larson está ahí para detenerlo.

—Es lo que creo que está muy mal con el cristianismo— responde Necrobutcher. —Siempre estas ‘amenazas’: “Si no haces tal cosa, vas al infierno”.

Para ese momento, Larson está completamente imbuido en el “rito”. Pronuncia algunas fórmulas, ordenando al mal espíritu abandonar el cuerpo y el linaje de Jørn Stubberud. Le pide al noruego recitar una renuncia a las obras de Satán, tocando su frente con la cruz, profiriendo órdenes. Necrobutcher sigue sentado, inmóvil, y se niega: no cree en eso.

Al final del encuentro, Larson indica a Stubberud que, cuando esté listo, lo busque. Necrobutcher concede que *si* hubiera una maldición sobre él y su familia, ¿por qué no? Y todo termina en un apretón de manos (*Folk i Farta*, NRK: 2011).

Más publicidad para Mayhem que para Larson: eso es seguro.

* *Arco*. Attila Csihar, vocalista de Mayhem, alguna vez declaró que durante la interpretación en vivo cae en trance, y el concierto se vuelve acción que manifiesta espíritu. De algún modo olvida las técnicas vocales y experimenta un cierto tipo de canalización espiritual con la audiencia, siendo la música su vehículo primordial (Dick, 2014).

* *Nodo*. En diciembre de 2015, la banda Sunn O))) lanzó mundialmente su séptimo álbum, titulado *Kannon*, disco que no por casualidad representa la quinta colaboración en once años del vocalista húngaro Attila Csihar con el dueto trasnacional de Stephen O'Malley y Greg Anderson. El sonido bajo y agresivo de Necrobutcher en Mayhem encuentra su florecimiento en Sunn O))) (así, tipográficamente, como la legendaria marca de amplificadores absorbida por la trasnacional Fender en 2002).

Una banda con una teatralidad rayana en lo cursi, pero con un sonido tan potente que espesa el aire. La misma banda advierte a través de su sitio web a la audiencia sobre la precaución de llevar protección auditiva a sus conciertos (Sunn O))), 2015). Y que, sin embargo, por la ausencia de los patrones rítmicos o las estructuras musicales típicas del black metal, por sus largas piezas de más de 10 minutos a tempos incuantificablemente lentos, por su explotación de distorsión y frecuencias bajas, es considerada subversiva y extrema en su medio de exploración estética (Shvarts, 2015):

The way the elongated tail of each held note blends into a new one feels cyclical, exhausting, doomed. The song is elegiac not just in its title but in its general tonality, making audible the circular temporality of mourning. Every now and then, you can hear higher fleeting electronic sounds, which are like brief interludes of individual interest against the unending background sound of something being lost. You can also hear the sound of wind—the enormity of time itself.

La palabra “Kannon” en el trabajo de Sunn O))) no (necesariamente) apela a lo “canónico”, a lo dogmático, sino a la advocación japonesa del bodhisattva de la compasión, Avalokiteshvara. Un disco de drone metal con corazón budista, que toma el nombre de aquello que escucha el sufrimiento del universo y luego transforma esa energía en compasión y alivio (Barron, 2015). La búsqueda espiritual de la banda se puede trazar desde la canción *Why Dost Thou Hide Thyself in Clouds?* grabada en vivo en la catedral de Bergen, Noruega, en 2008. Hay un humor oscuro en ello, con la música de Sunn O))) como símil plástico del canto gregoriano en siglo XXI, todo armónicos de frecuencias bajas, y siendo Bergen el epicentro de los lamentables incendios de iglesias medievales perpetrados por el círculo del black metal en la década de los noventa del siglo pasado, iniciando con la *stavkirk* de Fantoft. “¿Por qué Os escondéis entre las nubes?”, pregunta la banda a un posible *theos*, atizando la duda y la broma: ¿nubes en el cielo, nubes de humo que suben del fuego en la tierra? “Fantoft, Fantoft, don't you wanna?”, escrito en el acetato (V.A., 2016).

* *Retícula*. No parece una búsqueda de Dios, ciertamente. Al menos, no del *theos* soberano, omnipotente, El Que Está En El Cielo, el gobernante del “segundo piso”, como lo describe la Asociación Euménica de Teólogos del Tercer Mundo (EATWOT, 2012, cfr. abajo). Pero la experiencia estética, la experiencia del *pathos* responde a una sed de infinito, de descorporización, de re-ligarse con el misterio de lo trascendente. Es una visión de la persona como ser orientado a la re-ligación, en su sentido etimológico: volver a unirse, experimentando en el *otro* un camino a lo Trascendentalmente Otro, a lo Absolutamente Otro.

Arte, música: experiencias de infinito

De acuerdo con el teólogo español José María Mardones (citado por González, 2008), el conocimiento humano es comunicable mediante cuatro lenguajes: el científico, el psíquico, estético y religioso. De ellos, sólo el científico es capaz de dar cuenta eficaz de lo lógico, lo sensible, lo constatable o falsable. Por su parte, los lenguajes psíquico, estético y religioso se encargarían de lo “ausente”, de la interioridad, la metáfora, el símbolo, la transcendencia. En el mundo de lo estético, de la literatura y el arte, el significado, el sentido y la belleza hacen a

un lado lo abstracto y conceptual. De aquí que el nodo de la relación entre arte y teología esté constituido por el lenguaje simbólico, el cual:

Ofrece verdad (...) una verdad metafórica, simbólica, de acuerdo a su ámbito último y radical, pero no exenta de verdad (...) lo trascendente simbolizado siempre está más allá de lo que podemos decir. De ahí la necesidad permanente que tenemos de purificar nuestro lenguaje y de someter a crítica lo que decimos acerca de Dios (Mardones, 2007).

Aquí se fundamenta el uso de un enfoque teológico como metáfora instrumental que aporta un lenguaje rico en sentido para abordar un fenómeno artístico del rock en clave espiritual. En la medida en que el rock es capaz de integrar diversas dimensiones de la persona y abrir posibilidades de sentido de vida, se vuelve pertinente un lenguaje teológico que permita revelar rasgos de espiritualidades subyacentes. La aparición casi simultánea de los proyectos, si bien diametralmente opuestos, *Rock and Theology* (Beaudoin, 2009-2013) o *Black Metal Theory* (V.A., 2009-2014, aunque no estrictamente teológico) es prueba de la oportunidad y actualidad de este enfoque, rebasando su empleo como una metáfora instrumental limitada al ámbito de los estudios sociales para asumir una postura *creyente*, es decir, tomando partido: poniendo el corazón y el alma en el rock, *creyendo* en el rock como ámbito creativo que ofrece respuestas a preguntas últimas.

Música y teología de la cultura

Al abrirse a la posibilidad de *revelación* fuera de ámbitos religiosos, encontramos individuos y colectivos que exploran con creatividad, ingenuidad o valentía nuevos modos de saciar una sed de trascendencia que ya no satisface el paradigma religioso, es decir: verticalista, patriarcal, institucionalizante, heredero del neolítico (EATWOT, 2012). El adjetivo *religional*, neologismo desarrollado por la Asociación Ecueménica de Teólogos del Tercer Mundo, se refiere a ese modo concreto histórico de manifestación de lo religioso: un sistema ontológico supernaturalista, epistemológico mítico, de sumisión obligada, sacralizado. Presupone que la búsqueda de trascendencia no siempre será religional, si bien asume, como enfoque creyente, que el ser humano siempre será religioso, orientado a re-ligarse mediante el *otro* con lo Trascendentalmente Otro.

En el mismo sentido, el teólogo y filósofo alemán nacionalizado estadounidense Paul Tillich (1886-1965), cuyo tema principal es la reconciliación entre ciencia y fe, y entre cultura y religión, es quien propone la teología de la cultura como un abordaje de las expresiones revelato-

rias en el arte, que muestran la situación humana y motivan a enfrentar la transitoriedad y a prestar atención a lo trascendente: “Toda grande obra de arte, toda filosofía importante, toda manifestación artística, es esencialmente religiosa porque revela la búsqueda de lo absoluto” (González Velázquez, 2008).

La importancia de la teología de la cultura radica en la convicción básica de que el pensamiento es capaz de superar las formas lógicas del sentido y tocar la profundidad infinita del contenido re-ligioso del ser: de nuevo, *pathos* frente a *logos*. La relevancia de esta afirmación es la legitimación de la cultura como lugar teológico, con todas sus manifestaciones y producción (Tillich, 1999). De igual modo, el teólogo norteamericano Tom Beaudoin, en su blog *Rock and Theology* (2014), aborda el papel de la teología en el análisis cultural y desarrolla una metáfora global para la evaluación de la labor teológica sobre la música popular: el “cifrado” de la cultura, como en una partitura.

Interpretar las prácticas culturales desde la teología, lo que bien entendido no es sino tomar postura ante la Revelación, es ponerle partitura a eventos culturales, así como una banda sonora atribuye a una película significados determinados por la relación entre sonido e imágenes. Una de las implicaciones de ello es que el material cultural se “cifra en partitura” cuando se escucha poéticamente a través de un oído re-ligioso.

De este modo, la distancia entre teología “sagrada” y música “secular” no es más que otra manera de entender que la teología se elabora a partir de, y funciona en relación con, materiales culturales, de los que primero se separa y con los que luego se relaciona.

Es a través del engranaje con la música que tenemos la idea de una teología que “cifra” la cultura, convirtiendo a esta “partitura” en un detalle que sugiere una visión teológica, como en un fractal en cuyas partes se adivina el todo. Se abre el panorama a formas de pensar (*logos*) pero, sobre todo, de experimentar (*pathos*) lo que el retórico hispano romano Marco Favio Quintiliano enunció como “la unión de la música con el conocimiento, incluso de lo divino” (Beaudoin, 2013).

Encarnación/decadencia del logos: tensión de lo establecido frente a la vanguardia

Sin proponérselo quizá, la banda progresiva alemana Eloy abordó en su trabajo *Ocean* (1977) esa fértil tensión que subyace en el corazón de la mirada teológica de la cultura, de la música. Un fragmento de la pieza *Decay of the Logos*:

Overbearing secular creature / My worshipped king
 King of wisdom and pain / You are the one, the mighty one
 Ruling so wise / You're the universal sin
 Guardian of justice / Offering help
 Favorite victim of your self-made gods
 Four-continent-king / Empty shroud
 Who runs to the indigents aid / Oh my perfect hero!
 Ah my mighty friend! / You're the prince of principle
 Wiping out disobedience with your might / Autocratic might!

Es la tensión entre ética y estética, entre *logos*, *ethos* y *pathos*, entre *logos* y *rhema*. La separación de tales conceptos es característica del pensamiento occidental, por lo que no es ajena al rock como fenómeno, pero es en su tensión que florece el arte más trascendente, prefigurando *ethos*, conducta, postura y praxis ante el mundo (Castro, 2012).

Dicha tensión se puede enunciar de modo sencillo como la relación entre contemplación y apreciación del mundo. La experiencia estética decanta de *pathos*, y se abre al *rhema*. El término se usa en teología para referirse a la Revelación dirigida a los creyentes por medio espiritual. Se diferencia de *logos* en que éste describe las sagradas escrituras, mientras que *rhema* apela a un tema específico contextualizado en el presente. La principal acepción de *rhema*, sin embargo, no se da en teología sino en lingüística (Anders, s/f). *Rhema* se opone a *tema*, siendo lo que el texto afirma o proporciona sobre el tema: la información nueva, la originalidad o novedad que aporta el texto al lector.

En un sector amplio del rock, abarcando productores, consumidores y procesos de intercambio y significación, dicha tensión se ha resuelto en favor de una postura ética que se decanta por lo que Keightley (2006) y Frith (1987, 1998) llaman “autenticidad romántica”, al son de “todo tiempo pasado fue mejor” y cerrándose a la vanguardia: tradición e identificación con el pasado, la creencia en un sonido rock esencial, una noción de continuidad, etc. La existencia del subgénero o nicho de mercado “rock clásico” es la punta del iceberg en esta configuración tensional, junto a todo el universo “retro”. Por contra y frente a ello, el rock en constante evolución como hecho estético etiquetado bajo el prefijo “post”, daría cuenta de un *logos* en desarrollo que privilegia el *pathos* como forma, ubicándose bajo la concepción de “autenticidad vanguardista”: experimentación, progreso, apertura a sonidos novedosos, etc. (Del Val y Pérez, 2009).

Escatología y crítica del rock: ante la utopía ¿traicionada?

El esfuerzo teológico de dar razón de lo inabarcable abre un espacio fértil a la crítica. El rock dijo: soy Camino, Verdad y Vida. Hay una oferta de autenticidad en el rock, legible en términos escatológicos, es decir, en términos de promesa para la vida futura. La tensión entre las autenticidades romántica y vanguardista (Del Val y Pérez, 2009) se puede abordar entonces en clave religiosa: una utopía que en tanto profética y martirial queda traicionada, asimilada, mercantilizada. Un ritual neolítico de *logos*, discursivo, ideologizado, centrado en el “rockstar” que se vuelve *theos* inalcanzable, incorporando los valores de la generación *baby boomer* pero como reacción a sí mismo. Nos revelamos, por tanto, les reconocemos. En el fondo, la aspiración no era distinta: se materializó con las concepciones occidentales del éxito, de “libertad” en la forma de un mustang convertible, de un avión privado, del individualismo exacerbado, de nadar en cocaína y en todo ese mar de estereotipos. ¡Viva Zeppelin!

El abordaje teológico del rock como fenómeno religioso invita a explorar su reconciliación consigo mismo, al menos de ese rock que no termina de reconocer la profunda contradicción de nombrarse rebelde y contestatario mientras ondea la bandera de un star system sexagenario, con *theos* en decadencia, elevando hendrixes, joplins, lennons, cobains, lemmys y bowies a los altares en la lógica sacrificial abordada por René Girard (1986). Su enfoque del “chivo expiatorio” propone que no es el *theos* quien exige la sangre sacrificial de la víctima propiciatoria. Son los mismos pueblos los que, en sed de sangre, “dan la vuelta a la tortilla” y reinterpretan la muerte de que son culpables como bendición que recae sobre ellos mismos. El chivo expiatorio girardiano designa la ilusión unánime de una víctima culpable, producida por un contagio mimético, por la influencia espontánea que los miembros de una misma comunidad ejercen los unos sobre los otros. La violencia se resuelve por sustitución: la víctima en sacrificio es el precio del statu quo.

En esta lógica, la crítica a la razón nostálgica se dirige a ese sector del rock que falla en enfatizar lo que en palabras cristianas sería *resurrección* y *vida*, incapaz de hacer exégesis (interpretación y actualización) o de “dar al César lo que es del César”, seguro en la apología y literalidad de su “historia sagrada”, apelando a un *logos* desdibujado pero sin abrir el oído ni el corazón al *rhema*, a la revelación trascendente, a lo que aporta la experiencia estética del rock. Procesos adoracionales ante los *eidola* (plural de *eidolon*, ídolo) que la gran mayoría nunca vio encarnados, pero ante quienes referimos nuestras vidas aspiracionalmente. La dimensión escatológica de la utopía se cambió por la prioridad religiosa, proclamando, en su afán de perdurar, su propio mensaje dogmático alrededor de la noción del “Reino de Dios”, en

la construcción de ideología y estructuras jerárquicas. La novedad y el escándalo del rock, al igual que en el cristianismo, se volverían un simple ideal institucionalizado.

Visión anateísta: el rock después del rock

El paradigma postreligional posibilita tratar la dialéctica *logos/pathos-rhema*, resolviéndola en lo que Richard Kearney (2010) llama *anateísmo*, para reaprender la “vieja novedad” del “Reino” y el *eu angelion*, la “buena noticia”, perdidos en la crisis religiosa. La postura anateísta supondría la superación dialéctica (en sentido hegeliano) del ateísmo. Si la tesis es el teísmo y la antítesis es el ateísmo, la síntesis sería el anateísmo, que conduce, en palabras de Kearney, al “regreso a Dios después de la muerte de Dios”, en el que se conserva y al mismo tiempo se supera el ateísmo. “Dios ha muerto, regresemos a Dios”, Kearney glosa a Nietzsche. ¿Y el rock ha muerto? Quizá cierto rock sí. La comprensión de este enunciado rebasa el *logos* e implica *pathos*: decimos que el *theos* está muerto, señalando al cielo, y regresemos a la Encarnación, encaminados al prójimo, dejando de mirar arriba y atendiendo a nuestro lado, a nuestro tiempo.

El lenguaje espiritual de Ignacio de Loyola contiene descriptores adecuados a esta crítica teológica del rock, en principios como “contemplativos en la acción” o “hallar a Dios en todas las cosas”. La praxis y el mundo no son obstáculos, sino vehículos para postrarse ante lo Trascendente (García de Castro, 2007). ¿Sería osado encontrar en el modo jesuita un esbozo de anateísmo gestado en el mismo núcleo de la Contrarreforma católica? Si así fuera, extender tal perspectiva teológica al ejercicio crítico del rock resulta profundamente subversivo. Sobre todo, en un ambiente derivado de los procesos de institucionalización y dogmatismo que encontramos tanto en las grandes religiones como en el rock.

Conclusiones: si el grano de trigo no muere...

El fenómeno rock funge como vehículo de exploración hacia la trascendencia y, por tanto, es desde la óptica de la teología de la cultura de Tillich un campo de Revelación, cuya evolución puede expresarse en la tensión entre el *pathos* y el *logos* aristotélicos. Con base en este presupuesto, articulado con el paradigma postreligional desarrollado por la EATWOT y con el anateísmo de Richard Kearney, es posible y pertinente ensayar una crítica a la razón nostálgica en el rock, la que fosilizó la revolución, la que creó imperios comerciales de jeans originalmente destinados a la clase obrera, la que convirtió el tsunami de cambio en el siglo XX en un muro de contención del propio conservadurismo y statu quo (lo establecido, no la banda).

Regresamos a Mayhem, como el detalle de un fractal que prefigura el conjunto. A diferencia de otras propuestas del black metal, en la banda pionera noruega no hay satanismo propiamente dicho, lo cual no representaría sino la misma oferta religiosa pero con otra marca del mismo corporativo. Mayhem se ríe de eso. Aquí más bien encontramos la muerte del *theos*, con evidentes ecos nietzscheanos, y su trascendencia, poniendo la mirada no en el más allá, sino en el más acá, en la crítica implacable al fenómeno humano, diría Pierre Teilhard de Chardin.

En el modelo religioso tradicional, el *theos* es amenazado y la única salida es el ateísmo, suscrito precisamente por abundantes músicos de rock. Por otro lado, una propuesta postreligional de la Encarnación cristiana implicaría trascender al *theos*, atravesar el *theos*, transirlo de humanidad, para llegar más acá, al hombre. El Absoluto anateísta se transfigura, y lo trascendente se vuelve inmanente. El círculo se cierra, y la Encarnación y la Resurrección se sintetizan. El rock y religión están en caminos similares. El hecho estético evoluciona, incorporando el hambre de trascendencia. El rock evoluciona, se desacraliza y pierde a sus santos, oficios, rituales e himnos, pero no cede a la muerte. Por ahora, a ese rock tributario de, pero libre ante, la razón nostálgica, le pondremos la etiqueta “post”. A final de cuentas, el rock y las religiones institucionales siguieron el mismo camino.

Bibliografía

Anders, Valentín (s/f). Etimología de “rhema”. Disponible en: <http://etimologias.dechile.net/?Rhema> [Consultado en febrero de 2016].

Aristóteles (1999). *Retórica*. Madrid: Gredos.

Arnold, Simón Pedro o.s.b. *¿Un cristianismo postreligional?* Disponible en: <http://servicioskoinonia.org/relat/439.htm> [Consultado en febrero de 2016].

Barron, Michael (2015). *How Sunn O)))’s subversive metal birthed an album with a buddhist heart*. Disponible en: <https://www.thefader.com/2015/12/01/sunn-o-interview-kannon-album> [Consultado en febrero de 2016].

Beaudoin, Tom (2009-2014). *Rock and Theology Blog*. Disponible en: <http://www.rockandtheology.com> [Consultado en febrero de 2016].

Beaudoin, Tom (ed.) (2013). *Secular music and sacred theology*. Collegeville: Liturgical Press.

Beckford, Robert (2006). *Jesus Dub: theology, music and social change*. Disponible en <https://books.google.com.mx/books?id=Q3W6Zw5X0c4C> [Consultado en febrero de 2016].

Begbie, Jeremy S. (2000). *Theology, music and time*. Disponible en <https://books.google.com.mx/books?id=do4A0xMyLk4C> [Consultado en febrero de 2016].

Castro Rodríguez, Sixto José (2012). Ética y estética: Una relación ineludible. *Revista Latinoamericana de Bioética* 12 (Enero-Junio). Disponible en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=127025434005> ISSN 1657-4702 [Consultado en febrero de 2016].

Corbí, Mariano (1996). *Religión sin religión*. Madrid: PPC. Disponible en <http://servicioskoinonia.org/biblioteca/general/CorbiReligionSinReligion.pdf> [Consultado en febrero de 2016].

Crespo Pelayo, Adela (2013). *Sonido y música en la terapia transpersonal*. Disponible en <https://escuelatranspersonal.com/wp-content/uploads/2013/12/sonido-y-musica-en-la-terapia-transpersonal.pdf> [Consultado en febrero de 2016].

DelVal Ripollés, Fernán y PÉREZ COLMAN, Cristian Martín (2009). *El rock como campo de producción cultural autónomo: autenticidad y producción discográfica durante la constitución del rock*. Disponible en: <http://www.intersticios.es/article/view/4421/3184> [Consultado en febrero de 2016].

Dick, Jonathan (2014). *What is extremity?* Disponible en: <http://noisy.vice.com/es/blog/mayhem-esoteric-warfare-attila-csihar-interview> [Consultado en febrero de 2016].

Eatwot, Comisión Teológica Internacional (2012). *¿Hacia un paradigma pos-religional?* Número monográfico de la revista *Voices*. Disponible en <http://internationaltheologicalcommission.org/VOICES/VOICES-2012-1.pdf> [Consultado en febrero de 2016].

Eloy (1977). *Ocean*. [Fonograma]. Köln: EMI Electrola.

Epstein, Heidi (2004). *Melting the Venusberg: a feminist theology of music*. Disponible en <https://books.google.com.mx/books?id=Jr8ahc9VSVwC> [Consultado en febrero de 2016].

Fillingim, David (2003). *Redneck liberation: country music as theology*. Disponible en <https://books.google.com.mx/books?id=M0HCuH9vVzUC> [Consultado en febrero de 2016].

Frith, Simon (1987). “Towards an aesthetic of popular music” (en Richard Leeper y Susan McClary (eds.). *The politics of composition, performance and reception*. Cambridge: Cambridge University Press), traducido por Silvia Martínez. Publicado en Francisco Cruces y otros (eds), *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología*. Madrid: Ed. Trotta.

Frith, Simon (1998). *Performing rites: On the value of popular music*. Cambridge: First Harvard University Press.

Gallo, Guadalupe y SEMÁN, Pablo (2008). *Rescate y sus consecuencias. Cultura y religión: sólo en singular*. Disponible en: <http://www.seer.ufrgs.br/CienciasSociaisReligiao/article/view/6914> [Consultado en febrero de 2016].

García de Castro, José et al., (eds). (2007). *Diccionario de Espiritualidad Ignaciana* (DEI). Bilbao-Santander: Mensajero-Sal Terrae.

Gibellini, R. (2010). *La teología de la cultura de Paul Tillich*. Disponible en: <http://teologiacontempo.fullblog.com.ar/la-teologia-de-la-cultura-de-paul-tillich-segun-r-gibellini.html> [Consultado en febrero de 2016].

Girard, René (1986). *El chivo expiatorio*. Barcelona: Anagrama.

González Velásquez, Javier (2008). *Hacia un perfil teológico de la música popular en Colombia: aproximación desde el género vallenato*. Disponible en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=343529898003> [Consultado en febrero de 2016].

Ishmael, Amelia, Price, Zareen, Stephanou, Aspasia y Woodard, Ben (eds.) (2013). *Helvete. A Journal of Black Metal Theory*. Issue 1: Incipit. Brooklyn: Punctum.

Kearney, Richard (2010). *Anatheism*. Columbia University Press.

Keightley, K., 2006, "Reconsiderar el rock", en Frith, Straw y Street (comp.) *La otra historia del rock*. Barcelona: Ediciones Robinbook.

Lenaers, Roger (2011). *Aunque no haya un dios allá arriba*. Disponible en <http://servicioskoinonia.org/agenda/archivo/obra.php?ncodigo=720> [Consultado en febrero de 2016].

Ludwig, Jaimie (2015). *Of Metal and Mercy*. <http://consequenceofsound.net/2015/12/of-metal-and-mercy-a-conversation-with-sunn-os-stephen-omalley/> [Consultado en febrero de 2016].

Mardones, José María (2007). *Matar a nuestros dioses: un Dios para un creyente adulto*. Madrid: PPC.

Moreno Fernández, Agustín (2013). *Descripción y fases el mecanismo del chivo expiatorio en la teoría mimética de René Girard*. Disponible en <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:Endoxa-2013-32-7075/Documento.pdf> [Consultado en febrero de 2016].

Mosher, Craig (2008). *Ecstatic Sounds: The Influence of Pentecostalism on Rock and Roll, Popular Music and Society*, 31:1, 95-112, DOI: 10.1080/03007760701214617 Disponible en <http://dx.doi.org/10.1080/03007760701214617> [Consultado en febrero de 2016].

Murch, Walter (2005). *Womb tone/Dense clarity-clear density*. Disponible en <http://transom.org/2005/walter-murch/> [Consultado en febrero de 2016].

NRK (2011). *Folk i Farta 01-11-2011*. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=wIODI4OzpGo> [Consultado en febrero de 2016].

Polo López, Marco (2013). *La violencia y lo sagrado: la teoría mimética en la filosofía de René Girard*". Jornadas Diálogos: Literatura, Estética y Teología. La libertad del Espíritu, V, 17-19 septiembre 2013. Universidad Católica Argentina. Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires. Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/violencia-sagrado-teoria-mimetica.pdf> [Consultado en febrero de 2016].

Ravagli cardona, Jorge Alexánder (s/f). *Música, religión y construcción de identidad*. Disponible en http://www.icesi.edu.co/congreso_sociologia/images/ponencias/11-Ravagli-%20Musica%20religion%20identidad.pdf. [Consultado en febrero de 2016].

Reis Franz, Pricila (s/f). *El Diablo es el padre del rock: la imagería del mal en la música extranjera*. Disponible en <http://ciberteologia.paulinas.org.br/ciberteologiaes/wp-content/uploads/2010/01/04-Odiabopaidorrock.pdf> [Consultado en febrero de 2016].

Roldán, Alberto Fernando (2010). *La historia de las religiones en la interpretación de Paul Tillich. Prolegómenos para el diálogo interreligioso hoy*. Disponible en <http://servicioskoinonia.org/relat/408.htm> [Consultado en febrero de 2016].

Roldán, Alberto Fernando (2013). *En torno al pensamiento de Paul Tillich según Max Horkheimer*. Disponible en <http://www.lupaprotestante.com/blog/en-torno-al-pensamiento-de-paul-tillich-segun-max-horkheimer/> [Consultado en febrero de 2016].

Saliers, Don E. (2010). *Music and theology*. Disponible en https://books.google.com.mx/books?id=mpEKdIZO_TYC [Consultado en febrero de 2016].

Shvarts, Aliza (2015). *Black Wedding. The Brooklyn Rail*, febrero 2015. Disponible en <http://www.brooklynrail.org/2015/02/criticspage/black-wedding> [Consultado en febrero de 2016].

SUNN O))) (2015). *SUNN O))) LIVE ACTION ADVISORY STATEMENT*. Disponible en https://sunn.southernlord.com/news_posts/view/sunn-o-live-action-advisory-statement [Consultado en febrero de 2016].

Spracklen, Karl (ed.) (2014). *Metal Music Studies*, Volume I, Issue I. Bristol: Intellect.

Stoker, Wessel (s/f). *Theology of culture, secularity and plurality*. Disponible en <http://dspace.ubvu.vu.nl/bitstream/handle/1871/19597/art%20Theology%20of%20Culture.pdf> [Consultado en febrero de 2016].

Total Rock Radio (2012). *Necrobutcher (Mayhem) interview @ Bloodstock 2012 with TeePee*. Disponible en <https://youtu.be/jpQqZWVYDq0> [Consultado en febrero de 2016].

Tillich, Paul (1955). *The shaking of foundations*. New York: Charles Scribner's Sons.

Tillich, Paul (1999). *The essential Tillich* (F. Forrester Church, ed.). Chicago: University of Chicago Press.

V.A. (2009-2013). *Black Metal Theory*. Disponible en: <http://blackmetalththeory.blogspot.mx/> [Consultado en febrero de 2016].

V.A. (2016). *Wikipedia: Dømkirke*. Disponible en: <https://en.wikipedia.org/wiki/D%C3%B8mkirke> [Consultado en febrero de 2016].

REVISITANDO EL FESTIVAL DE AVÁNDARO: Análisis, desmitificaciones y revelaciones

BetoCronopio

Dedicado al Sacerdote Enrique Marroquín Zaleta

Existe la creencia de que el paso del tiempo borra todo o, al menos, va dejando capas de recuerdos sobre los hechos. Por eso, muchos acontecimientos significativos se llenan de mitos, creencias populares y leyendas que se convierten en la primera referencia, dejando en la oscuridad lo relevante. Uno de esos casos, ya a 45 años de distancia (en el plano temporal, al menos) es el Festival de Avándaro. Es necesario abordarlo con perspectiva y objetividad, alejándonos de los mitos y ¿por qué no? hasta confrontándolos.

Realmente muy poco ha sido analizado con rigor, bajo estrictos cánones de los estudiosos de la historia, la sociología y la musicología. Este ensayo pretende aclarar y, en su caso, señalar puntos clave que es imprescindible resolver si se pretende la tan deseada desmitificación del festival.

Presentamos un análisis de cinco mitos con un análisis punto a punto, en orden cronológico y, al mismo tiempo, confrontando diversos puntos de vista y declaraciones para llegar a una síntesis. Antes, es importante aclarar que se trata de un tema al que le hace falta estudio riguroso.

I. ¿La autoridad otorgó permiso para la celebración del Festival de Avándaro?

A fines de los años sesenta del siglo pasado, en el municipio de Valle de Bravo (Estado de México, a unos 140 kilómetros de la capital mexicana) se efectuaba una carrera de autos profesionales llamada "Circuito Avándaro". Para 1971, el entonces alcalde, Juan Montes de Oca Loza, había autorizado por segundo año consecutivo operar la carrera a la empresa Promotora Go S.A., argumentando que "era evidente" que representaba una fuente de ingresos para un pueblo de vocación eminentemente turística (*Excélsior*, 17 de septiembre de 1971, p. 16). Esta versión del alcalde Montes de Oca contradice otras que sostienen que en 1970 no hubo Circuito Avándaro a causa del trágico accidente del afamado piloto Moisés Solana en 1969. Existe una carta dirigida a Montes de Oca, con fecha del 10 de julio de 1971, en hoja membretada de la Compañía Impulsora Automotriz de México, S. A. y firmada por Eduardo López Negreta, Gerente General, donde establece: "mediante la presente formular la petición de organizar una Carrera de automóviles en el honorable municipio que usted preside".

La respuesta llegó el 21 de julio del mismo año en papel membretado de la H. Junta de Mejoramiento Moral, Cívico y Material, firmada por su presidente J. Jesús Jiménez Robles, y dirigida a Eduardo López Negrete: “En relación con su solicitud, nos permitimos comunicar a usted, que de acuerdo con el H. Ayuntamiento, se les concede permiso para que puedan ustedes celebrar el próximo domingo 13 de septiembre del presente año, la Carrera anual de Coches en el Circuito Cerrado Avándaro, perteneciente a este Municipio”.

Una carta posterior dirigida al presidente municipal, fechada el 12 de agosto, indica: “concreto el interés de la presente para informarle en virtud de que el partido final del Campeonato Mundial de Fútbol Femenil se llevará a cabo el 5 de septiembre, nos hemos visto precisados a cambiar la fecha del Festival y la Carrera de Automóviles que llevaremos a cabo en Avándaro, el 11 y 12 de septiembre respectivamente.”

En un oficio de fecha veintitrés de agosto de 1971, en hoja membretada de la Presidencial Municipal, Valle de Bravo, México, firmada por el Presidente Municipal y el Secretario del Ayuntamiento, dirigida a C. Eduardo López Negrete, responden: “se les concede la autorización para llevar a cabo exclusivamente la Carrera de Coches en el Circuito Cerrado ‘Avándaro’, el próximo día 12 de septiembre de 1971 a todos los participantes y organizadores de este evento deportivo”.

Así, es posible establecer, con documentos oficiales, que los organizadores sólo contaban con el permiso para efectuar la carrera de autos, pero no el Festival musical.

2. ¿Cuánta gente llegó al festival?

El reglamento de espectáculos públicos vigente en esa época determinaba que los boletos fueran sellados por la tesorería local del lugar donde se llevaría a cabo el evento. En el caso de Avándaro se han detectado tres colores de sellos: morado, azul marino y negro. Hasta ahora, el número de folio más grande encontrado corresponde al serial cincuenta mil. Un documento interno de Promotora Go (la empresa organizadora de la carrera) hace referencia a los boletos otorgados como cortesía y hace un desglose de folios: hasta mediados de agosto de 1971 se consignan 75 mil boletos emitidos.

En una entrevista publicada en el periódico *Excélsior* el domingo 5 de septiembre de 1971, Eduardo López Negrete, Director de Promotora Go, declara: “se espera una asistencia entre setenta y cinco mil y cien mil jovencitos (...) se pondrá a disposición de todos ellos a precios razonables cuanto necesiten, tanto refrescos y café, así como un mínimo

de ciento setenta y dos mil sándwiches; por lo menos se tienen listos medio millón de populares refrescos”.

En dos reportes diferentes, uno auspiciado por el Gobierno del Estado de México y otro por la Secretaría de Gobernación federal, determinan que el área donde se llevó a cabo el festival era de ochenta mil metros cuadrados. Si en un metro cuadrado caben dos personas, en promedio estaríamos hablando de 160 mil personas; si cupieran hasta tres personas, serían un total de 240 mil espectadores. Sabemos que se imprimieron 100 mil boletos y que mucha gente entró sin boleto. Por tanto, es razonable pensar que esperaban alrededor de 100 mil personas y llegaron más.

3. ¿Qué grupos fueron invitados a tocar?

Aquí es importante explicar que, originalmente, los organizadores de la carrera de autos pensaban realizar una Noche Mexicana (aprovechando que era septiembre), pero sólo con dos grupos: Javier Bátiz y La Revolución de Emiliano Zapata. El concepto de concierto y carrera era común en Estados Unidos (el ejemplo más célebre, fue el Festival de Altamont, California, en diciembre de 1969).

Armando Molina Solís, guionista del equipo de Luis de Llano (productor del Festival) y fundador del grupo La Máquina del Sonido había fundado la agencia de representaciones artísticas ARTE junto con Waldo Tena, miembro de Los Rebeldes del Rock. La agencia manejaba a grupos y bandas que ya gozaban de trayectoria y popularidad, como Peace and Love, Epílogo, Bandido, Three Souls in My Mind y El Ritual. Sin embargo, no consiguieron a los artistas que quería la promotora.

El primero en negarse fue el guitarrista tijuanense Javier Bátiz, tras lo cual Armando Molina viajó a Celaya para reunirse con el representante de La Revolución de Emiliano Zapata, José Luis del Río. Él también declinó la invitación porque ya tenían compromisos firmados para esas fechas. Sin embargo, correspondencia interna de la Promotora Go dirigida al Sindicato Único de Trabajadores de la Música, revela que siempre se consideró incluir al grupo La Revolución de Emiliano Zapata, confiando que pudiera cambiar su fecha y estar en el festival. El caso de Javier Bátiz es más complicado, ya que existen dos versiones.

La versión de Molina está registrada en diversos medios: el disco “Avándaro en Vivo Por Fin... 32 años después” (Prod. Bakita-Ludell Records, 2003), en entrevistas para TV Azteca, Canal Once y CONACULTA, y en su libro inédito. Recuerda que un día llegó a las oficinas de ARTE (al sur de la Ciudad de México, en el interior

del negocio de renta de instrumentos musicales “Hip 70”, propiedad de Tena) y se encontró con Javier Bátiz de visita en el local. Molina aprovechó la ocasión para invitarlo a la Noche Mexicana, pero a Bátiz le parecieron muy poco los honorarios de 20 mil pesos ofrecidos por la empresa y presentó una contraoferta de 40 mil pesos. Esa cantidad equivalía al total del presupuesto asignado para la contratación de músicos, por lo que Molina se rehusó. La discusión subió de tono y estuvo a punto de degenerar en violencia, según las propias palabras de Molina.

La versión de Javier Bátiz es muy distinta y está registrada en la cápsula correspondiente del documental “Bajo el Sol y frente a Dios”, del investigador independiente Arturo Lara, y en el programa “La historia detrás del mito” de TV Azteca. De entrada, afirma que cuando fue invitado ya existía el concepto de “Festival de Rock y Ruedas” (lo que contradice la versión de Molina, quien dice que Bátiz fue el primer invitado a participar en la Noche Mexicana, mucho antes de llegar a la idea de realizar un “festival” per se).

El guitarrista cuenta que el afamado baterista Micky Salas planeaba una fiesta en honor a López Negrete en su vivienda campestre, ubicada a dos kilómetros de Tenantongo (también en Valle de Bravo) y quería invitar a Bátiz a amenizarla, para lo cual le ofreció 15 mil pesos por tocar. Una semana o dos después, Salas informa a Bátiz que Molina había ajustado la distribución de ese dinero: se había dividido en partes iguales entre él, La Máquina del Sonido y Three Souls in my Mind. Aunque Bátiz acepta la oferta, se niega a compartir el escenario con Three Souls in my Mind, a causa del lenguaje soez que solía utilizar su vocalista, Alejandro Lora (hay que mencionar que Bátiz se contradice en este primer punto: en la entrevista de TV Azteca dice que el primer cambio fue tenerlo a él, Dug Dugs y Tinta Blanca. No menciona a Three Souls in my Mind, lo que llama la atención porque la negativa de participar a causa de Alejandro Lora sería inexistente). Bátiz presenta una contraoferta: los Dug Dugs y él. Molina se niega y sugiere ampliar el elenco a Dug Dugs, Tinta Blanca, Three Souls in my Mind, Bátiz y La Máquina del Sonido, repartiendo en cinco partes iguales el presupuesto. Bátiz no acepta y dan por terminada la negociación.

Un detalle importante: para esas fechas La Máquina del Sonido ya se había disuelto y al menos dos músicos se habían integrado a Three Souls in my Mind: Roberto “el Oso” Milchorena y Ernesto de León.

Y falta una nueva contradicción en la historia: Bátiz asegura que después de estas negociaciones Molina busca a Luis de Llano Macedo para llevar a cabo el festival cuando tenían en el elenco a ocho agrupaciones. Así, Bátiz hace inferir que nunca hubo juntas previas entre Promotora Go y de Llano, cuando Molina llega al festival invitado por de Llano al ser miembro de su equipo de trabajo.

A fin de cuentas, los grupos que participaron en el festival fueron:

- Dug Dugs
- Epílogo
- La División del Norte
- Tequila
- Peace and Love
- El Ritual
- Bandido
- Los Yaki
- Tinta Blanca
- El Amor
- Three Souls in my Mind

En la prueba de sonido, un día antes, se presentaron:

- Carlos Baca.- Sesión de yoga y charla sobre ecología.
- Eduardo Ruiz Saviñón.- Director del grupo de teatro experimental de la UNAM con la rock ópera rock “Tommy” de The Who (vale la pena resaltar que presentaron la ópera rock antes de que se filmara la película).
- Sociedad Anónima
- Zafiro
- Soul Masters
- La ley de Herodes
- La Fachada de Piedra
- Una sesión de improvisación con integrantes de los grupos que ya estaban ahí. [8]

4. ¿Hubo censura en la transmisión radial del festival?

“Artículo 63.- Quedan prohibidas todas las transmisiones que causen la corrupción del lenguaje y las contrarias a las buenas costumbres, ya sea mediante expresiones maliciosas, palabras o imágenes procaces, frases y escenas de doble sentido...” [9]

LEY FEDERAL DE RADIO Y TELEVISIÓN

Si bien es sabido que la transmisión radial por Radio Juventud 660 AM -propiedad de Rogerio Azcárraga- fue cortada la madrugada del domingo 12 de septiembre [10], mucho se ha discutido y mitificado acerca de las circunstancias de dicho corte. Varias figuras que aseguran haber seguido la transmisión del festival afirman que la orden surgió desde la Secretaría de Gobernación, poco después de que se escucharon palabras altisonantes del cantante de la banda Peace and Love, el canto a la marihuana y, sobre todo, la gente coreando la frase “Tenemos el Poder”. Según esta teoría, Mario Moya Palencia, el

Secretario de Gobernación del gobierno de Luis Echeverría Álvarez, dio la orden directa al director de la radiodifusora, el regiomontano Ramiro Garza, de cortar la transmisión inmediatamente, despedir a su personal y “considerarse con suerte similar”.

Esta versión se mantuvo durante décadas como parte de la leyenda de Avándaro. Pero las entrevistas a Garza y a Agustín Meza de la Peña, publicadas en el libro *“Rock Impop”* del investigador independiente Hugo Galván, dejan en claro que no fue así: los locutores que estaban en el sitio transmitiendo en directo -Jaime Marín, Agustín Meza de la Peña y Félix Ruano Méndez- recibieron la orden de Ramiro Garza, de finalizar la transmisión ya que habían estado muchas horas al aire y estaban fatigados.

La parte del mito que es “casi” verdad fue la del despido de locutores, pero no ocurrió tal como se ha contado, ya que no fue inmediata. Al concluir el festival, la Secretaría de Gobernación (Segob) sugiere retirar la licencia a los locutores, pero Ramiro Garza intercedió por sus subordinados y consiguió transformar el castigo en una suspensión por diez días. Garza manejó el tema a nivel interno, mandó de vacaciones a sus locutores a Acapulco con gastos pagados. Cuando regresaron, Garza, Ruano Méndez y otros fueron despedidos sorpresivamente, con el argumento de recortes de personal y aclarando que nada tenía que ver con el festival.

Cabe mencionar que fue Ramiro Garza quién hizo el trato directo con Justino Compeán (posterior presidente de la Federación Mexicana de Fútbol) para que Coca-Cola produjera la transmisión radial –que costó 5 mil pesos por hora-. Además él fue citado a las instalaciones de la Secretaría de Gobernación y atestiguó cómo realmente dicha dependencia sí grabó el festival, echándole en cara las palabras altisonantes del cantante Ricardo Ochoa. Pero aclara que la Segob no quitó la licencia a ninguno de los locutores involucrados.

Como dato interesante proporcionado por el coordinador musical del festival, Armando Molina S., el saltillense Félix Ruano Méndez goza el prestigio de haber sido quien bautizara al rock jipiteca de La Onda como “La Onda Chicana”.

5. ¿Qué sucedió con las grabaciones en video del festival?

Es bien sabido que existen dos filmes: uno de ellos cuenta con el soundtrack grabado en directo, pero sobrepuesto en imágenes de Super 8. El primero se llama *“Avándaro”* (Dir. Alfredo Gurrola/Prod. Cablevisión) y el otro, *“Tinta Blanca en Avándaro”* (Dir. Humberto

Rubalcaba/Prod. Películas Candiani). Fueron exhibidos en festivales internacionales de esas épocas y recibieron diversos galardones.

El filme de Gurrola terminó convirtiéndose en “la película oficial” del evento y su DVD (como extra del filme *“Larga Experiencia”*, de Sergio García Michel acerca del Three Souls in my Mind) fue vendido formalmente en multinacionales como Blockbuster y Amazon. Hacia 2008, García Michel completó su documental *“Avándaro: Imágenes Inéditas”*, estrenado hasta 2014, cuatro años después de su muerte. Las imágenes provienen de los rollos originales en Super 8 que había grabado como subordinado de Gurrola/Cablevisión (García Michel fue uno de los cuatro camarógrafos que llevó Gurrola al festival) y fueron digitalizadas por la cineasta estadounidense Angela Reginato.

En ese mismo formato, en 1972 Enrique Escalona presentó *“El año de la rata”* y posteriormente Alfredo Gurrola estrenó *“La segunda primera matriz”*: ambas cintas contaban con imágenes originales del festival. Por otra parte, Jaime Humberto Hermosillo grabó en formato cine algunas imágenes que usó en su película *“La verdadera vocación de Magdalena”* intercalándolas con imágenes grabadas en locación, recreando el festival.

En los documentales elaborados por Enrique Mármol, de TV Azteca, de Canal Once/IPN y del Canal 22/CONACULTA se han presentado algunas imágenes inéditas hasta entonces. Provenían, según los créditos, principalmente de los archivos Luis de Llano y García Michel. Luis de Llano Macedo argumenta que no ha encontrado las cintas que Telesistema Mexicano habría grabado bajo la dirección de cámaras de Carlos Alazraki. Salvo algunos minutos que guardaron para el noticiero 24 Horas del lunes 13 de septiembre en defensa del festival (y que él conserva), el restante de las cintas permanece perdido. Luis de Llano ha argumentado que las cintas “al parecer” fueron enviadas a una bodega en Tijuana y que ésta se incendió años después. El documental *“Las Glorias de Avándaro”* de Arturo Lara y otros, presenta en su mayor parte imágenes de las producciones arriba mencionadas.

Por primera vez hemos hecho públicos documentos inéditos que pueden clarificar varios aspectos del evento. Esperamos que este ensayo aliente a musicólogos, historiadores y sociólogos a ampliar la investigación y que en los festejos del 50 Aniversario del Festival de Avándaro, el 11 de septiembre del año 2021, hayamos dejado atrás los mitos. Sin lugar a dudas en la historia del rock mexicano el Festival de Avándaro marca un antes y un después y, como tal, merece una revisión seria.

Archivo Personal

Correspondencia diversa interna entre:

- Promotora Go y el Presidente Municipal de Avándaro.
- Promotora Go y el Sindicato Único de Trabajadores de la Música.

Entrevistas:

- De Llano, Luis, entrevista personal, 15 de agosto de 2016.
- Galván, Hugo, entrevista telefónica, 3 de agosto de 2016.
- Gurrola, Alfredo, entrevista personal, 10 de agosto de 2016.
- Lara, Arturo, entrevista personal, 12 de agosto de 2016.
- Molina, Armando, entrevista personal, 12, 13 de marzo de 2016.
- Rubalcaba, Humberto, entrevista personal, 14 de julio de 2016.

Libros:

- Molina, Armádo (2016) *"Avándaro... 45 años después (lo que se dijo y lo que no se había dicho)"*. Libro inédito.
- Gobierno del Estado de México (1971). *Informe Avándaro, 3 Tomos*, Biblioteca Daniel. Cossío Villegas, Colegio de México (2007). Reportes del Gobierno del Estado de México: de la Secretaría Particular, de la Dirección de Gobernación, de la Policía Judicial, de los Servicio Coordinados de Salud Pública, transcripción de una reunión de trabajo de los investigadores del Instituto Auris a su regreso del festival.
- Galván, Hugo (2013). *"Rock Impop, el rock mexicano en la radio Top40"*. Edición de Autor.
- Laguna, Claudio (1989). *"Rock, Cultura y Comunicación"*. Universidad de Sonora.
- Zolov, Eric (1999). *"Refried Elvis"* University of California Press.

Videos:

- Gurrola, Alfredo (1971). *Avándaro, Documental*, Cablevisión.
- Lara, Arturo (2016 inédito). *Bajo el Sol y Frente a Dios*, Edición de Autor.
- Lara, Arturo (2012). *Las Glorias de Avándaro*, Edición de Autor.
- *La Historia detrás del Mito. Avándaro* (2012). TV Azteca.
- Rubalcaba, Humberto (1971). *Tinta Blanca en Avándaro*, Edición de Autor.

SEGUNDA MESA DE TRABAJO

Artes de hacer-juntos: el diseño de la experiencia

ESCENARIOS NOCTURNOS EN LEÓN

Isis Fátima Mendoza González

Resumen

La experiencia musical construye identidades, experiencias, sensibilidades y espacios físicos y simbólicos que plasman la experiencia efervescente de “vivir el momento”. Los centros nocturnos de entretenimiento son la manifestación pública de las identidades que integran en la sociedad sus estéticas y sonidos. Para contextualizar teóricamente esta idea nos apoyaremos en textos de Simon Firth, Will Straw, Simon Reynolds y Howard Becker, quienes abordan el consumo y la industria, la escenificación de experiencias musicales y la construcción de la identidad en sus obras. En el presente trabajo se hace un recuento fotográfico de distintos centros nocturnos, en especial ubicados en la

zona centro de la ciudad de León, a través de los cuales se evidencia la importancia visual de las modas y tendencias visuales y musicales consumidas. Los cinco espacios son: el Hammer Soul; Damasco; Rey Compadre; White Rabbit y finalmente el Étnico.

A manera de ilustración de esta ponencia, se pueden consultar las fotografías en el siguiente sitio <http://bit.ly/2deUYdE> o en <https://www.dropbox.com/sh/m1zq83ywo3u5fwm/AADeZ6sxxgO7YHreVuJ7X2vWfa?dl=0>

Palabras clave: Identidad, estética, jóvenes, bares, jóvenes, fotografía, León,

Introducción

La vida nocturna de una ciudad vibra noche tras noche mientras los jóvenes ciudadanos acuden a reclamar espacios para manifestar su pertenencia. ¿Qué historias se configuran en estos espacios nocturnos? ¿Quiénes acuden a ellos? ¿Para qué y por qué eligen un lugar sobre otro? Éstas han sido algunas de las cuestiones que motivaron el presente proyecto. La experiencia musical colectiva y pública es la manifestación de un lenguaje intrincado que se nutre de conductas vinculadas al consumo, interfaces tecnológicas, creación de identidades y pertenencia a comunidades.

Por ello, el presente texto presenta tres ideas clave que orientaron el proyecto y dieron perspectiva a la importancia de estas experiencias en centros nocturnos: 1) los bares como experiencias de escenificaciones o simulaciones; 2) las interfaces tecnológicas de consumo musical y su relación con la conformación de públicos; y 3) la conformación de identidades en torno gustos musicales y su manifestación en espacios públicos.

La asistencia a un centro nocturno es un complemento de la experiencia musical, primero doméstica -gracias a los dispositivos tecnológicos- y después colectiva, en tanto se diferencia más este gusto y se define como propio/nuestro y se diferencia del otro. Así pues el bar es la manifestación pública de un relato alimentado de referencias previas que guardan íntima relación con las interfaces tecnológicas y la conformación musical identitaria. Al final de este texto se exponen dos ejemplos sobre tendencias de la moda, el *normcore* y el *chaos magic*, para evidenciar los puntos de cruce entre la tecnología, la identidad y la escenificación como una manifestación pública.

Bar: La experiencia escenificada

Simon Reynolds en su libro *Retromanía* (Reynolds, 2012) aborda desde diversas perspectivas el consumo creciente de la música del ayer, en lo que llama una *adicción al pasado*. El libro, en su primera parte: *AYER* describe un suceso que nombra *escenificación*. El acontecimiento en cuestión trataba de un concierto acontecido en Inglaterra en los años 90, donde un grupo local adquirió fama gracias a los covers que realizaba de la icónica banda The Smiths, cuya separación había ocurrido en 1987. Concretamente relata cómo dos artistas conceptuales ven en este éxito una oportunidad comercial y de experimentación, y ponen en escena concierto que simularía “de despedida” de The Smiths, diez años después de su separación. Para que el acontecimiento fuera una digna despedida, fiel al espíritu de la banda, se cuidaron detalles sig-

nificativos para los fans: se hizo un “túnel del tiempo” antes del escenario donde se colocaron pantallas que sólo proyectaban videos musicales de 1987 y de años previos; se colocaron ramos de flores cerca del escenario y se proyectaron fotos de la banda que se realizaron previamente en locaciones icónicas de Inglaterra que tenían relación con la banda. Esta escenificación, hasta cierto punto simulada, llevó a la audiencia a un verdadero ambiente de despedida donde los fans lloraron la desintegración de un grupo separado años atrás.

¿Qué es lo que permite que una audiencia tenga una genuina respuesta emocional a un suceso que conscientemente es una simulación? Primero, hay un contexto previo anterior; es decir, el universo The Smiths está poblado de símbolos particulares que resultan significativos para la audiencia en su experiencia subjetiva, con una carga emocional importante. Dicho de algún modo, hay un lenguaje simbólico y subjetivo conformado a partir de experiencias propias y compartidas, que finalmente crean una comunidad de seguidores con valores propios. Cuando existe una comprensión de estos elementos se puede disponer de ellos para que la audiencia interactúe para formar parte activa del relato, ser parte del acontecimiento y actuar en concordancia con él.

Al revisar el caso de la escenificación de The Smiths, se identifican puntos de contacto con la experiencia de asistir a un centro nocturno o bar:

- Individuos con una experiencia musical compartida, vinculada a referencias y con una carga emotiva común
- La audiencia, al tener contexto, puede prepararse o generar ciertas expectativas sobre los sucesos.
- La audiencia se involucra, interactúa y forma parte del relato musical.
- Las interacciones y reacciones de la audiencia se reducen al tiempo y espacio designado para hacerlo.

La música como acontecimiento privado y público

La música, históricamente, ha guardado un papel íntimo a las dinámicas sociales como elemento simbólico que marca el carácter o ambiente de dichos acontecimiento: festivo, solemne, etc. Así lo afirma Simon Firth en su ensayo “*La industria de la música popular*” (Firth, 2001). Continuando con lo propuesto en *Retromanía*, es gracias a que un sonido se enlaza con el fenómeno particular de una época como se puede evocar o reconstruir la escena con los elementos simbólicos. Hoy es posible reconstruir una sensibilidad específica eligiendo los

tracks o playlist con objetivos específicos, pues un individuo como consumidor puede elegir qué tipo de experiencia sensorial tener a partir de su gusto musical.

La posibilidad de esta construcción del gusto musical personal, como lo conocemos hoy, se debe en gran medida a la *domesticación* de la música que migró del ámbito público al privado gracias al avance de las interfaces tecnológicas: Hoy es posible acceder a la música sin necesidad de conocimientos teóricos y técnicos para su ejecución y disfrute, sin intermediarios. La experiencia de cada individuo es íntima, personalizable basada en la experiencia personal y en la narrativa propia.

De lo anterior, Firth afirma que la personalización ha permitido el fortalecimiento de nichos de mercado especializados. De esa forma, explica cómo la industria musical ha sobrevivido en un mercado donde su principal producto es inmaterial y cuyo mayor porcentaje no representa una ganancia. La rentabilidad de la industria musical -explica- está en dos estrategias: el *star-system* y los nichos de mercado especializados (géneros y subgéneros). El *star-system* está basado en la garantía de un grupo o intérprete y su fama, en lo masivo; los géneros especializados basan su éxito en la identificación y lealtad de los usuarios en gustos conformados y constantes. La industria musical necesita, pues, de los públicos especializados para continuar recibiendo ganancias.

Estos públicos especializados fueron identificados como nichos de mercado en la medida en que se hicieron visibles para la industria musical y el mercado. Es en la manifestación pública de estos grupos como toman relevancia comercial; como en el caso de la escenificación de The Smiths, fue necesario identificar los elementos simbólicos y subjetivos que los conforman, así como los espacios (físicos y virtuales) donde desarrollan sus interacciones.

Nuevamente, las interfaces tecnológicas han desempeñado un papel central en la interconectividad de oyentes para la conformación de audiencias. Las plataformas virtuales de música –desde Youtube, Lastfm, Spotify, etc.– están diseñadas no sólo para el consumo personal musical, sino también para la manifestación pública de esta identidad entre nuestros círculos sociales. Las “sugerencias” del sistema, la posibilidad de escuchar las recomendaciones de otros usuarios y la exposición de “lo que estamos escuchando” o nuestros “favoritos” dentro de redes sociales configuran un universo musical y estético donde es importante definirnos ante otros. Irónicamente, pareciera que la conformación de la identidad musical del “yo privado” (que ofrece las listas musicales personalizadas), es también una declaración de un “yo público” que navega en el mar de etiquetas o *tags* de las redes sociales online.

Yo versus tú

Las etiquetas, mencionadas anteriormente, con las cuales se designan sonidos y estéticas, declaran lo que ahí se está escenificando, proyectan una serie de subjetividades que exponen lo que es valioso estético y socialmente, y marcan una diferencia ante el resto del público en una dicotomía *yo/nosotros* vs *tu/ustedes*.

Etiquetar una conducta social margina a los integrantes que participan de esta particular conducta, así lo afirma Howard Becker en su obra *Outsiders* (Becker, 2009). En ella narra el caso de un grupo de músicos que, al considerar ciertos valores o conductas más valiosas que otras, desprecian otra serie de conductas y a todos quienes participen del modo de vida que consideran indeseable. El autor describe este comportamiento como un alejamiento de esta comunidad del resto de la sociedad en lo que él llama *automarginación*.

En su ejemplo Becker además expone que esta fuerte diferenciación es lo que -dentro de la comunidad de músicos- vuelve más atractivo al grupo: la automarginación le da algún tipo de estatus frente a otros músicos, uno más puro. El caso descrito por Becker se repite en otras audiencias especializadas o identidades fuertemente conformadas: La especialización de gustos y el proceso de apropiación de símbolos y conductas necesarias para pertenecer al grupo lleva a sus integrantes a despreciar a quienes se contraponen a las conductas que han asumido como positivas. En mayor o menor medida es un natural enfrentamiento entre lo especializado contra lo *mainstream* (aquella cultura popular de fácil acceso).

Hipsters, el normcore y magic chaos, la importancia de las pantallas

Hasta finales de los noventa, parecía que el espacio de los videos musicales estaba confinado a la televisión y a los espacios en ella que se dedicaban a la música como MTV o programas de presentaciones en vivo. La apertura de canales como Youtube, Dailymotion o Vimeo han abierto las posibilidades de experimentar con el **videoclip** como esa referencia visual que tenemos de la música y de cómo se ven los representantes de los diversos géneros o movimientos. Los videoclips televisados debían adecuarse a tiempos para el medio (con sus pautas comerciales, cortinillas, etc.), el videoclip actual en canales digitales explota diversas posibilidades narrativas, técnicas y visuales. En general, gracias al consumo musical en pantallas, la referencia visual de la música para consumidores también ha cambiado, la audiencia no sólo consume estos productos visuales sino que también comparte sus

experiencias a través de las múltiples pantallas y plataformas, conformando un universo de imágenes y sonidos en el que todos participan.

Boiler Room es un proyecto musical que realiza sesiones de música en vivo y las transmite, pero además las guarda posteriormente a través de la plataforma digital Youtube. La audiencia que asiste físicamente a estas presentaciones suele ser un público privado, conformado por invitados exclusivos, celebridades y personajes destacados de la industria musical en especial de géneros beat instrumental y hip-hop. Actualmente la cuenta de Youtube cuenta con un millón y medio de suscriptores.

Boiler Room es un fenómeno que me parece importante de nombrar a modo de ejemplo ya que podemos revisar una vez más el concepto de escenificación y extenderlo a la transmedialidad de las pantallas digitales: la música es el tema central, sin embargo la experiencia debe ser visible para el público que lo consume: si bien el suceso se da en un espacio físico definido con un intervalo definido por los set-lists de los DJs, el escenario físico se desborda a través de una pantalla global que alcanza cualquier lugar donde haya conexión a internet y un navegador con Youtube; se puede, además, revivir en cualquier momento dando simplemente *replay* al setlist.

Es un proyecto global que, gracias a los medios digitales, permite un consumo generalizado sin sacrificar exclusividad. El público de *Boiler Room*, aunque puede estar en cualquier parte del mundo continúa en un estatus de cierta exclusividad ya que se debe contar con un contexto cultural y conocimientos musicales del ámbito para reconocer los artistas, DJs, recintos y el lenguaje general del movimiento. Nuevamente, el gusto particular es nutrido por una comunidad física y virtual que moldea tendencias y configura espacios para recrear experiencias musicales las cuales, a su vez, serán replicadas en las pantallas globales de las redes sociales.

Hoy la escena musical se compone no sólo del sonido puro de música sino también de todo aquello que está siendo transmitido: estéticas, modas y sonidos que ocurren en escenarios globales y se replican en la privacidad de una laptop o se recrean en bares. Todo listo para ser compartido, todo listo para ser consumido a través de la pantalla.

Otro ejemplo de esto es la tendencia que ha sido llamada *Hipster*. Sin una definición clara, lo *Hipster* podría enunciar una serie de características de este público joven que emergió hace algunos años, la más importante de estas características es su contraposición a lo *mainstream*. Para ser o identificarse como *Hipster*, al igual que los músicos descritos por Becker, se deben adoptar conductas y gustos

excluyentes, donde las rarezas, entre más remotas e inaccesibles son más valiosas. En cuanto a la moda hay una marcada tendencia a lo bohemio, a lo folclórico y a lo vintage. Nuevamente esta mezcla de gustos (locales y globales, pasados y presentes) es posible gracias a un hiper-lenguaje conectado.

K-HOLE, una agencia dedicada al estudio de tendencias y consumo en jóvenes, anunció en 2015 dos tendencias de moda emergentes. Ambas derivadas de la ola *hipster*, estilos que se contraponen entre sí: el *Normcore* y el *Chaos Magic*.

El normcore, unión de las palabras normal y hardcore, declara su oposición a las pretensiones excesivas y a las etiquetas: entre más normal y plano sea la vestimenta es mejor. Playeras sin estampados ni marcas, pantalones deslavados y calzado de colores planos conforman una visualidad limpia, libre de accesorios que puedan encasillar a la persona en algún grupo social reconocible. Quienes gustan de esta moda pretenden deshacerse de etiquetas autoimpuestas, en un discurso irónicamente auto excluyente.

Por otro lado, aun más nuevo, está el *Chaos Magic*, término acuñado por la misma agencia K-HOLE, el cual ha sido definido como aquello donde lo ordinario y extraordinario se dan la mano. De acuerdo con esta agencia, el *Chaos Magic* emerge como una tendencia que busca la magia en el interior de cada uno como elemento genuino e individual. Texturas coloridas, fondos con motivos cósmicos y una imagen brillante y caótica son algunos de los motivos presentes en esta moda. Normcore y Chaos Magic parecen ser la exhibición de una cultura visual que ya está presente desde hace algunos años en escenarios como *Boiler Room*, bares, discotecas y lounges de cualquier lugar del mundo conectado a lo visual.

A pesar de que hasta el momento *Chaos Magic* aparece en medios como una tendencia del mundo de la moda, los valores que defiende y la estética que se le adjudica está presente desde hace algunos años en el videoclip (artistas como *Grimes*, *Lykke Li*, *FKA Twigs*, etc.).

Los bares y centros nocturnos *indie* son escenarios para estas tendencias donde la pantalla es la fuente de referencias que construyen estéticas en la aldea global. En lenguajes hipermediados los públicos que asisten comparten la identificación y la diferenciación de quienes son frente a otros, es decir, la identificación y diferenciación de cómo se definen a ellos mismos como grupo y por ende cómo se diferencian frente a otros grupos.

Escenarios nocturnos en León

En un afán por documentar las imágenes que pueblan las noches en bares de moda en León, se pretendió también documentar quiénes son los protagonistas de las experiencias que están construyendo sensibilidades en la ciudad. La revisión de la bibliografía explicada en el apartado anterior sirvió para comprender la dinámica de quiénes son o cómo se identifican quienes habitan una ciudad como León: con una población juvenil preponderante, en pujante desarrollo económico, en un contexto más bien urbano y conectado a plataformas desde hace apenas algunos diez años.

Las imágenes que se presentan provienen en su mayoría de la zona centro, especialmente de la calle Madero, donde desde hace algunos años se han ubicado una serie de bares y centros nocturnos haciendo de esta la principal zona frecuentada por un público de los dieciocho hasta casi los cuarenta años para escuchar música. Existen espacios diversos en León donde otro tipo de audiencias se congregan con dinámicas distintas (como la música gruper a o de banda; o música electrónica cuyo principal atractivo es la música pop de moda); sin embargo, me pareció importante destacar precisamente los bares a los cuales la audiencia joven con tendencia a lo “*independiente*”, o *Hipster* ya que considero esta denominación podría ser la que de nombre a toda una generación en un futuro.

El bar Damasco pretende evocar lo exótico de medio oriente aunque con una estética marcadamente regional. Entre luces tenues, mesas de madera y una carta que ofrece cerveza comercial y coctelería sencilla a precios accesibles; su sistema de sonido es una consola conectada a un teléfono móvil o computador donde se mezclan los éxitos de la música *indie*. Ahí se observan jóvenes-adultos, enganchados a sus teléfonos, en ropa casual, cabello suelto y cervezas.

El White Rabbit fue probablemente uno de los primeros que se establecieron con éxito en la calle Madero. En un principio el lugar era oscuro y se podía escuchar una banda que tocaba jazz, funk y música fusión los fines de semana. Hoy el lugar ofrece cerveza artesanal y es frecuentado por personas que se acercan (o rebasan) los treinta años. Los atuendos de los asistentes son más cuidados que los del *Damasco*, accesorios y maquillaje hacen que los treintañeros conserven la moda juvenil. Los precios de las bebidas son menos accesibles que el resto de los bares mencionados. Nuevamente observamos teléfonos, conexiones disponibles para los teléfonos, convivencia desenfadada y encuentros románticos entre algunos asistentes.

Étnico es uno de los lugares más recientes que ha cosechado gran éxito entre los jóvenes. Nuevamente una carta de bebidas accesible que ofrece cerveza en *caguamas*, por un precio muy módico. Los asistentes son más extravagantes, la música también lo es: se muestra un poco del *chaos magic* citado, maquillaje en rostros masculinos, zapatos vistosos y cabellos de colores llamativos son algunos de los accesorios de los asistentes. Aquí se baila y hay una celebración de lo diferente. También las muestras románticas de las parejas son más efusivas y el contacto físico entre los asistentes no resulta incómodo. Aquí se escucha una cumbia de los 90, igual que una canción de Depeche Mode. El lugar está apenas adornado con máscaras folklóricas. Una de las frases más usadas en la publicidad de este lugar hace una síntesis del mismo: “*ÉTNICO, su congal de confianza*”.

Rey Compadre. Luego del White Rabbit, y su paulatino cambio a un público más adulto, el Rey Compadre se instaló a unos metros de él con precios bajos en cerveza, mezcales a precios aun más bajos y un patio techado con casi ninguna mesa. Este patio está conectado, a través de un pasillo, a un espacio amplio y abierto donde se han realizado encuentros musicales como el Festival Pravia y la presentación de otros artistas locales. Proyecciones de videos musicales o simplemente imágenes preparadas por los DJs adornan las paredes del recinto. En un fin de semana común, hay una fila de entre diez y treinta personas aguardando para entrar: es un lugar de moda. La música electrónica puede fusionar el house con el funk y el hip-pop al más puro estilo de Boiler Room. Las fotografías muestran nuevamente asistentes en sus teléfonos celulares, mujeres con coronas de flores al estilo Lana del Rey, y hombres con largas y bien cuidadas barbas. Los DJs proyectan imágenes de textos de libros, tatuajes o ilustraciones de pop-art mientras se escucha sus setlists.

El Hammer Soul es un bar interesante no por el carácter del bar en sí sino por lo simbólico del recinto que ha ocupado durante años. Primero, hace unos diez años, la misma dirección estuvo ocupada por el bar *Monaghan* que se convirtió en uno de los lugares más frecuentados por universitarios y jóvenes en general, para escuchar rock. Después, en el mismo lugar, se instaló algún tiempo el *Orange Bar*, con una dinámica musical muy parecida y la misma audiencia. Finalmente, hace más de tres años el *Hammer Soul* llegó con una propuesta similar: es probablemente hoy el único foro que tiene presentaciones en vivo de bandas nacionales. El lugar se ubica en la zona norte de la ciudad, cerca de uno de los centros comerciales más populares y emblemáticos de la ciudad. En el ambiente se observan jóvenes que han crecido y cambiado con los mismos cambios del bar. Una banda (como Camilo Séptimo) puede tocar interactuando con el público, quien a su vez toma fotografías y video en sus teléfonos.

Conclusiones

La experiencia dentro de un bar es planeada, para cuyo disfrute se requiere el contexto cultural de sus asistentes que incluyen referencias visuales, de lenguaje y música, estos permiten a sus asistentes identificarse entre iguales y diferenciarse ante extraños.

Los videos musicales, los escenarios globales, las tendencias en moda y los íconos musicales conforman el entramado del contexto cultural que se manifiesta en espacios físicos y virtuales, y se consumen en lenguajes hipermediados, en especial en pantallas.

Bibliografía

Simon Frith, Will y John Street (2001). *La otra historia del Rock*. Barcelona: Ma Non Troppo.

Becker, Howard Saul (2009). *Outsiders: Hacia una sociología de la desviación*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Reynolds, Simon (2012). *Retromanía*. Buenos Aires: Caja Negra.

Khole. *Youth mode: a report of freedom*. <http://khole.net/issues/youth-mode/>

DE LA DELEZNABLE DISCO Y DE LOS POPEROS, LÍBRANOS GRAN ROCK

Indicios de identidad a partir de la discriminación del gusto musical en la prensa mexicana especializada en rock durante la década de los setenta y los ochenta

Francisco Garcilita Durán

Resumen

A partir de una muestra de las secciones de opinión de los lectores, publicadas en las revistas “Conecte” y “Sonido” que circularon en nuestro país durante las décadas de los setenta y los ochenta, se ilustra el dogmatismo e intolerancia que imperó entre los seguidores de movimientos del rock como el metal y el progresivo, provenientes de países de habla inglesa, ante otros jóvenes que gustaban de la música pop, específicamente la “disco”, que además era la de mayor divulga-

ción a través de los diversos medios de comunicación. Esa disyuntiva de gustos se aplica para denotar algunas características de la identidad de los jóvenes de esa época. Finalmente se verá si en la actualidad la postura radical referente al gusto musical sufrió cambios, tomando como referencias mis contactos personales y algunos sitios en redes sociales.

Palabras clave: revistas mexicanas de rock, hard rock, rock progresivo, pop, identidad juvenil, música discoteque.

Corría el año de 1974, un tiempo trascendente en el rock: se lanza el primer disco del grupo canadiense Rush, surge la obra cumbre de Génesis “La oveja yace en Broadway”; Emerson Lake and Palmer tienen un disco triple en vivo “Welcome back my friends to the show that never ends”; también en vivo aparece el disco “June 1 1974” de los vanguardistas Brian Eno, John Cale, Kevin Ayers y Nico y el “Before the flood” de Dylan. Otros grupos que mostraron nuevas creaciones en ese 1974 fueron los Kinks, Gentle Giant, King Crimson, the Who, Queen que sacó dos, Lou Reed, Zappa, Lennon y Bowie. En esa coyuntura de esplendor rockero apareció también el primer éxito de la música discoteque o disco music, un término acuñado por el columnista de la revista “Rolling Stone” Vince Aletti, (*The New York Times*, 2002) este fue “Rock the boat” de los norteamericanos “The Hues Corporation” (Rice, Gambaccini, Rice: 1995:154) que llegó a ser el éxito del momento con dos millones de copias vendidas y ocupó un lugar en las listas de popularidad incluso de la flemática Inglaterra durante 10 semanas. Y así, a partir de ese año siguió una oleada de grupos y solistas enfocados a esta músicaailable, con antecedentes en el Rhythm and blues y el soul, los cuales en su mayoría tuvieron algún “one hit wonder” o ni eso. Incluso surgieron sellos discográficos especializados en la discoteque como Casablanca, RSO que fue la que lanzó el celeberrimo “Saturday night fever”, Salsoul, y Delite e incluso el mismo Motown se transformó. Con ese crecimiento, para 1977 ya había surgido una guerra declarada de los seguidores del rock contra el movimiento disco y sobre esa confrontación se centra mi investigación.

Este tema surge después de que en la búsqueda de información para mi trabajo del primer Seminario sobre las Estéticas del Rock me llamó la atención el encono con que fans rockeros del pasado se referían a seguidores de otras tendencias musicales, específicamente la música discoteque. Para documentar el tema recurrí a los espacios de opinión de los lectores en la prensa especializada en México, del periodo que va desde 1974 hasta 1985, cuando otros movimientos musicales como el New Wave desplazaron a la discoteque casi por completo. Para ello, realicé una muestra al azar de ejemplares de la revista “Conecte”, de circulación nacional, fundada en 1974 por Arnulfo Flores Muñoz y dirigida por José Luis Pluma, en su primer año de periodicidad quincenal y después semanal, ubicada como “la única revista mexicana dedicada al rock que duró más de 30 años” (Hernández Chelico, 2004) y de la revista “Sonido” una publicación de Corporación Editorial S.A. surgida en noviembre de 1976, también de circulación nacional, de periodicidad mensual, bajo la dirección de Ángel González Avelar y que contaba entre sus colaboradores con Óscar Sarquiz, José Agustín y Walter Schmidt. Ambas publicaciones contaban con secciones destinadas a exponer la opinión de los lectores, la cual les llegaba a través del correo. En “Conecte” dicha sección llamada “Contrapunto... punto” aparecía usualmente entre la página 34 a la 36 (de las 42 más

posters que contenía) y en “Sonido” la sección “Tribuna musical” que abarcaba entre 2 y 4 de las páginas iniciales, de un total de 74.

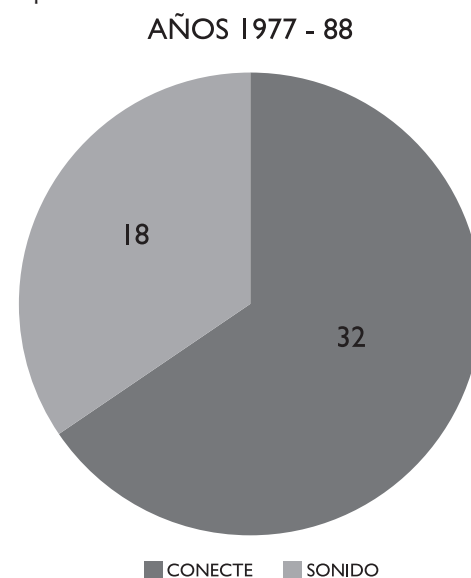
La confrontación

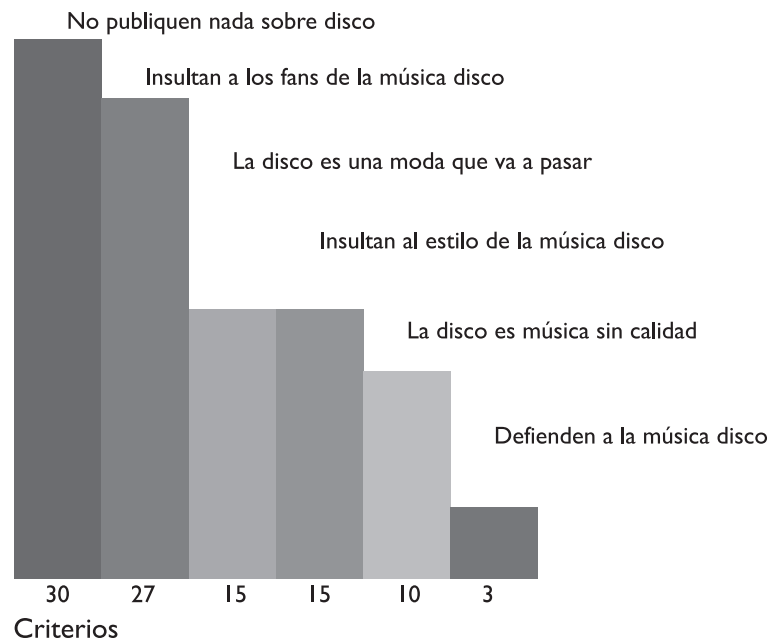
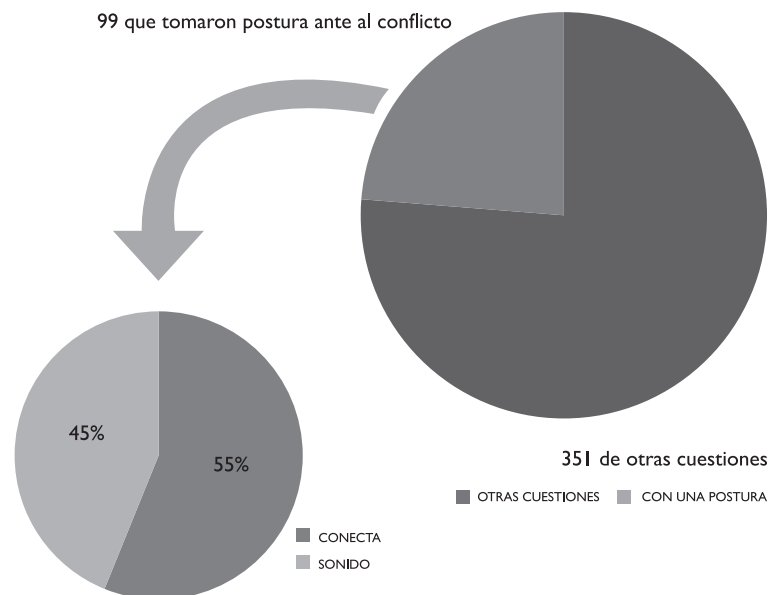
A continuación se muestran en orden cronológico las cartas de lectores que reflejan la animadversión de los jóvenes considerados “rockeros” hacia el sector que se inclinaba por la música discoteque, como ya se indicó la muestra de ejemplares de las revistas se eligió al azar de mis colecciones particulares. Realicé una muestra de 50 revistas publicadas entre 1977 y 1988, el 63% o sea 32 eran “Conecte”, el 37% o sea 18 “Sonido”, en ellas se incluían 450 mensajes del lector, de ellas encontré 99 opiniones (22%) que tomaban una postura ante el conflicto; de estas 55% se presentó en “Conecte” y el 45% en “Sonido”.

Los criterios definidos a partir de los mensajes que entraban en el conflicto fueron los siguientes:

1. No publiquen nada sobre música disco 30% (32)
2. Insultar a la música disco o a sus intérpretes 15% (14)
3. Insultar a los fans de la música disco 27% (26)
4. La disco es una moda que va a pasar 15% (14)
5. La disco es música sin calidad 10% (10)
6. Manifestarse a favor de la música disco 3% (3)

Gráfica 1 (realización propia). Muestra de 50 ejemplares de revistas mexicanas especializadas en rock.



Gráfica 2 (elaboración propia). 450 cartas de lectores.**Gráfica 3 (elaboración propia).** Porcentajes de los diferentes criterios de lectores que manifestaron postura ante el conflicto.

Los siguientes son ejemplos de las cartas encontradas:

“Lo que nosotros queremos es lo más caliente del mundo del rock. Dejen, por favor, la música fresca para otros. Y no olviden que en México existen grupos que luchan por un lugar en el rock y ustedes pueden darle una manita. Firma Raúl Lara, de Zacatecas Zac.

y

“Quiero felicitarlos por el primer año de *“Sonido”*. Su revista solo tiene dos cosas que no me gustan: 1. Habla mucho de la disco-music, corriente que demuestra la falta de profesionalismo de sus autores al sacrificar el talento por el dinero. Ejemplos, Van McCoy y Walter Murphy... Muy buenos los reportajes de Beatles, Elvis Presley (q.e.p.d), Queen y Rick Wakeman”. Firma Beatlemaníaco. (*Sonido* # 13, nov. 77, p. 12).

“Los STONES (sus papás)... han demostrado que el rock n roll sigue y seguirá por muchos años y que muy por el contrario del PUNK ROCK no es solo una moda, como lo fue el HUSTLE o el FUNKY, sino que sigue y seguirá...”. Firma Leonel Urquiza, D.F. (*Conecte* # 82, abril 78, p.44).

“Escribo hasta hoy para felicitarlos por los artículos de Janis Joplin y Jimmy Hendrix. Estos artículos son muy positivos ya que es imposible hacer a un lado a aquellos que forjaron el rock actual... Sin los cuales no tendríamos música de rock tan elaborada como la de KANSAS, EL EMERSON, TANGERINE DREAM, etc. Todos los artículos me han dejado satisfecho (exceptuando los de música de discoteca y KISS) y no dudo que a los demás lectores les pase lo mismo”. Firma Carlos García Toral, México D.F. (*Sonido* # 24, octubre 78, p.8).

“AMIGOS DEL CONECTE... Su revista es muy buena aunque tenga de vez en cuando sus regadas, como por ejemplo en los posters (Van Nacoy, Nakeo Sayer)...”. Firma Francisco Herrera, Naucalpan Mex (*Conecte* # 79, abril 79, p. 44).

“SOY UNA ROCKANDROLERA...donde vivo... las chavas, son muy... no sé cómo decirlo, pero gustan y se van más hacia lo comercial, prefiriendo a Van McCoy o Tavares... a una buena rola de Queen o Wakeman. Yo soy músico... por cierto, creo que fue una tontería que modernizaran la quinta de Beethoven.... ¡que cochizada!”. Firma Olivia Marin de Texcoco Mex. (*Conecte* # 99, agosto 79. p. 4).

“Por favor, amigos, ya no acepten cartas de chavos popis, de junior y que sólo gustan de la porquería DISCOTEQUE, música que comercializa a todo el mundo, publiquen muy pronto a Zeppelin, Van Halen, Nugent, FLOYD...”. Firma Edhar. A. Leyva, Morelia Mich. (*Conecte* # 155, diciembre 79, p. 30).

“Amigos: Por favor no publiquen más sobre disco-music porque me enferma, eso es para gente frívola. Publiquen algo sobre Peter Frampton... Queen, Devo...”. Firma Benito Prado de Caracas Venezuela (*Sonido* # 51, enero 1981, p. 9).

“.....Saquen en el poster gandalla a grupos como Celtic Frost, Sodom, Exodus, Venom... ¡Habemos muchos que gustamos de esta corriente metálica! y para los que gustan de babosadas como el maricón Jackson y que dicen que el metal es shit, vaya un caluroso recuerdo al 10 de mayo y una pamba con picahielo...”. Firma Antonio Velázquez, Guadalajara Jal. (*Conecte* # 460, mayo 87, p. 34).

“¡POR FAVOR! ¡Ya dejen de estar sacando posters de estos fresas como Bee Gees, Donna Summer, Tavares y los otros nacos de disquete! Suponemos que CONECTE es una revista de rock, ¿o no? Lo anterior es mierda”. Firma Lectora anónima, Morelia Mich

y

“No publique nada más de discoteque ya que todos los medios de comunicación lo hacen y, si CONECTE lo hace, se irá al fracaso”. Firma Rodolfo García, D.F. (*Conecte* # 114, diciembre 78, p. 5).

“¡Adelante con el rock! He grabado y escuchado música disco y ya me empalaga. Suena toda igual... Me estoy haciendo fan del grupo Kiss y sinceramente creo que, como música, por su calidad está adelante algunos años luz de la disco...”. Firma Ismael Ramos, Caracas Venezuela (*Sonido* # 52, febrero 81, p.11).

“Amigos de *Conecte*: Quisiera saber ¿por qué ponen porquerías en la televisión como el programa Oro Sólido en el canal 13, el cual no tiene ningún contenido de rock? No es que sólo el metal sea rock, pero no la frieguen, salen puros bailarines y grupos discotequeros... Hago un llamado a todos los rockers para que apoyen al rock en todas sus corrientes, menos en la disco, new wave y electrónica. ¡Eso es para juniors mamilas!...”. Firma Ramón Piza G., Cd. Obregón Son. (*Conecte* #518, abril 88, p.31) –trae precio en portada de \$1000 pesos-.

“Resulta ocioso comentar ‘odio la disco music’ ya que ustedes siguen tercos sobre publicar de esa aberrante música. Publiquen algo sobre Tom Sholz requintista del grupo Boston y un poster de Lindsay

Buckingham de Fleetwood Mac”. Firma Everardo Acosta de Mexicali B.C. (*Sonido*, sin datos, p.11).

“Gracias por su comprensión y su ayuda, con la publicación de mis carteles... han vuelto a subir mis calificaciones y quedé de sargento en la escolta de mi escuela. Con ellos le doy una lección a los maestros y chicos que creen que los ROCKANROLEROS somos flojos y cochinos.... ¡que gusto me dio saber que les di en la torre a todas mis amigas tontas BEEGEEistas, JI JI JI! (ahora me odian) y por favor publiquen más de Queen”. Firma Olivia Marín, Texcoco Mex. (*Conecte*, sin datos, p. 30).

En el caso de los columnistas, especialmente de *Sonido*, se puede observar que también contribuían a impulsar la confrontación, por ejemplo en el # 4, publicado en febrero de 77, Herbe Pompeyo escribe el artículo “La década de los 70’s o nada”, en la que cuestiona directamente que la música disco sea considerada la música de la juventud de esa época, al igual que el escrito de Óscar Sarquiz titulado “El rock regresa al rock” en la página 53, donde expresa: “hubo una época en la que hasta la radio de A.M. era escuchable para los aficionados a la música moderna. En ese feliz momento confluían las fuerzas creativas de los grupos nacientes, la capacidad perceptiva del público, las posibilidades comerciales en las grabadoras, y el mínimo sentido de aventura de los programadores radiales. Y ahora, ¿qué tenemos? Música de línea de ensamble, de ascensor, de sala de espera, creada por arreglistas anónimos e interpretada por anti grupos... Este proceso de transformación regresiva halló su culminación en la discoteque, antro anacrónico, alentador del consumo y olímpicamente aburrido (sic). Por una vez –pero con otros fines- unimos nuestra voz a la de los músicos sindicalizados¹² y gritamos ¡muera la música disco!”.

Contraponiéndose estas opiniones a otros reportajes y extensa publicidad que se le hace a este ritmo en el cuerpo de la propia publicación, paradoja que se encuentra en casi cada número de esta revista, por dar un ejemplo en el número 24 de octubre de 1978 de la página 46 a la 48 se tiene el artículo titulado “Rock en oposición” firmado por Walter Schmidt, donde se habla de grupos europeos muy experimentales como “Art Bears”, “Univers Zero”, los italianos de “Stormy

¹² Durante 30 años uno de los personajes más representativos del “sindicalismo charro” fue Venus Rey, líder del SUTM (Sindicato Único de Trabajadores de la Música), a quien se le adjudica un manejo tiránico del gremio y su consecuente enriquecimiento inexplicable, su influencia nefasta en el desarrollo del rock en México se refleja en esta nota aparecida en 1977: “De ahora en adelante el sindicato de músicos organizará los conciertos de rock, en la que se explica que ante los desmanes en los hoyos funkí y con la visión de conseguir mayores cotizaciones tomarían cartas en el asunto “al controlar a los cientos de rockeros que existen en el D.F.”, para ello ya planeaban construir un salón de baile destinado al rock (*Conecte* # 33, p. 7).

Six" y los suecos de "Samla Mammas Manna", sin embargo al llegar a la página 49 el lector se encontraba con la letra de "How deep is your love" de los Bee Gees, pieza eminentemente representativa de la parte romántica de la música discoteque.

Por su parte *Conecte* presentaba congruencia en su contenido y en la escasa publicidad que llegaba a incluir, por ejemplo es significativo el editorial "termina una década" firmado por José Luis Pluma, con fecha noviembre de 1979, un recuento en el que no vocifera en contra de las corrientes opuestas al rock y sólo menciona que este llega a sus 25 años de edad con un descontrol respecto a un liderato (sic), "el rock progresivo se estableció como corriente, aunque a nivel elitista, pero ya con más seguidores, el rock pesado siguió manteniendo el favoritismo general de la gente joven; el nacimiento del punk vino a hacerle la pelea a todo mundo y llegó bastante lejos, pero lo exterminaron... Volvieron los festivales masivos" y hasta ahí, el editorial sobre el cierre de la década en la que se desarrolló la música discoteque, no hace mención de esta.

En este mismo ejercicio hice también la comparación con ejemplares de 1976 de la revista *Vibraciones* de España, encontrando que tenían una dedicación plena al rock, los contenidos no se mezclaban con el pop, incluían mucha información sobre grupos de la propia escena española, incluyendo catalanes, y añadiría la sorpresa del contraste con la escena del México de esa época, pues encontré la reseña de la presentación de los Rolling Stones y de Patti Smith en Madrid, a sólo un año de la desaparición del caudillo Francisco Franco, mientras que en nuestro país había una prohibición oficial para los conciertos de rock.

Marcando la identidad

El transcurrir del tiempo se ha encargado de dar la justa dimensión a cada manifestación musical, los grupos contemporáneos dan fe de la herencia que les han dejado las figuras clásicas del rock mundial, recientemente la pérdida de una estrella como David Bowie fue muy significativa en este sentido, igual que sucedió con otros personajes como John Lennon, Jim Morrison, George Harrison, Syd Barret, Ian Curtis por mencionar algunos de los que se señala la trascendencia de su obra en las subsecuentes corrientes musicales, mientras que la desaparición de quienes fueron consideradas figuras de la música disco como Barry White, Natalie Cole y Donna Summer no pasó de un simple obituario. Sin embargo se pudo constatar en su época, y hoy a través de los escritos que he rescatado de las revistas, que más allá de la polarización del gusto musical, la confrontación de los seguidores del rock contra los de la música discoteque significaba el establecimiento de identidades en la juventud.

Gilberto Giménez, académico del Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM dice que la primera función de la identidad es marcar fronteras entre un "nosotros" y los otros", esto es, a través de una constelación de rasgos culturales distintivos. Así que la identidad es el lado subjetivo (o intersubjetivo) de la cultura, la cultura interiorizada en forma específica, distintiva y contrastiva por los actores sociales en relación con otros actores (Giménez, s/f).

No todos los significados puede llamarse culturales, solo aquellos que son compartidos y relativamente duraderos sobre todo a nivel histórico, es decir, en términos generacionales (Strauss y Quinn, 1997:89ss), dice Giménez que no son significados culturales los significados efímeros de corta duración como ciertas modas intelectuales pasajeras y volátiles, que creo es donde puede ubicarse la manifestación de la música discoteque. La auto identificación del sujeto requiere ser reconocida por los demás con quienes interactúa para que exista social y públicamente, atributos a los que el sujeto apela para la voluntad de distinción, en estos casos se referirían a buscar y consumir cierto tipo de música, lo cual va a dar pie a comunicarse con quienes identifique que comparten su selección, de lo que podría continuar adoptar determinado tipo de accesorios en su arreglo personal o bien toda su vestimenta y en un nivel más avanzado se podría llegar a la militancia lo que significa grupos de fans o de manifestantes contra lo que disienten como fueron los casos en los años setenta y los inicios de los ochenta de quienes se agruparon bajo la bandera de "disco sucks", campaña lanzada en el verano de 1979 por el locutor de radio de Detroit Steve Dahl, quien logró actos tan mediáticos como el juego de temporada de los medias blancas en el que para tener acceso al juego se requería llevar un vinil de disco music para alimentar un gran fuego que los destruyera, esa tarde se congregaron 59,000 aficionados vistiendo playeras de grupos como Black Sabbath y Led Zepellin con la consigna de exclamar "disco sucks". Tal movimiento desde su origen dio indicios de homofobia y racismo confirmados en el dicho del fundador de la revista "*Punk*" Legs Mc Neill de que "la música disco era el producto de la unión profana entre homosexuales y negros" (Jacobson, 1978).

Retomando las ideas de Giménez, además de los atributos de pertenencia social que implican la identificación del individuo con diferentes categorías, grupos y colectivos sociales están los atributos particularizantes que determinan la unicidad idiosincrática del sujeto en cuestión en pos de la definición de identidad (2003:10) y en estos últimos se encuentra tanto la red de relaciones íntimas que menciona Edgar Morin (2001:69), como los atributos caracterológicos de Lipiansky, pero en el propósito de este ensayo los rasgos más significativos son los que Giménez retoma del sociólogo chileno Jorge Larraín (2000: 25) como es el apego afectivo a cierto conjunto de objetos materiales que forman parte de nuestras posesiones: nuestro propio

cuerpo, nuestra casa, una mascota, un repertorio musical, libros, un retrato, en este sentido considero que pocos fetichismos son tan marcados como el del llamado rocker, sobre todo en el setentero y el ochentero: cualquier posesión relacionada con su(s) grupo(s) favorito(s) desde sus acetatos, pasando por playeras, gorras o cualquier souvenir de concierto resulta sencillamente invaluable y pasa a formar parte de esos atributos particularizantes, lo que Giménez llama “el conjunto de objetos entrañables que posee”, a lo que finalmente suma la biografía personal incanjeable, que supongo que prácticamente cualquier persona la ubica con un soundtrack incorporado. Dice Néstor García Canclini (1995:257): “Comprar objetos, colgárselos o distribuirlos por la casa, asignarles un lugar en un orden, atribuirles funciones en la interacción con los otros, son los recursos para pensar el propio cuerpo, el inestable orden social y las interacciones inciertas con los demás”.

En la actualidad

A partir de una rápida exploración de las redes sociales como Twitter y Facebook (como la página “Estéticas del rock”) se distingue que los rasgos identitarios de rockeros vs poperos (antes discotequeros), que en la época ilustrada en este estudio eran muy marcados, se han diluido; el pop ha sido aceptado en diversas manifestaciones del rock, de forma que en ocasiones hay confusión de la frontera entre una y otra expresión, desde el tiempo del esplendor de la música discoteque se tendieron puentes, baste con recordar el álbum “Let’s dance” que en 1983 lanzó David Bowie, a Rod Stewart cantando “Da ya think I’m sexy?” o fusiones como la de Paul McCartney con Michael Jackson o a The Tubes con Donna Summer. Hasta la opinión de los lectores se fue moderando, ya para el final de la música discoteque en 1985, un lector se expresaba de la siguiente manera: “saludos en especial para los rockeros de provincia y felicitaciones a los señores que hacen la revista. Pero por favor no inventen payasadas, ¿cómo está eso de que Cindy y Madonna son unas porquerías?; los que así piensan demuestran que acaban de nacer; hay que darles en biberón, ya que no saben nada de música. Hay que oír de todo desde lo punk a lo pop”. Firma Zother 2000, Ixmiquilpan Hgo (*Conecte* #435 p.36).

En el siglo XXI la músicaailable para jóvenes recurre principalmente a diversos ritmos de la electrónica y éstos son más aceptados por los rockeros que tal vez lo ve no como ofensa sino como una manifestación totalmente ajena a la que ni siquiera voltea a ver (amerita un estudio), el pop ya no es un atentado y fuera de blancos precisos como Justin Bieber y las “boy bands”, a las que cuando mucho se les dedica un meme ingenioso, simplemente se les minimiza, además si se convocara a una noche de demolición del pop como la de hace 30 años, ¿qué se quemaría... teléfonos o reproductores de mp3?

Lo dice Ben Myers en su blog sobre música de The Guardian: en una era cuando toda la música está al alcance de un clic, cuando la cultura gay (sic) está inmersa en la estructura social y los Estados Unidos tiene un presidente negro, sería agradable pensar que las mentes se han expandido, a una distancia de treinta años la campaña “Disco sucks!”, se ve como un fracaso ya resuelto⁷. Retomando a García Canclini: “En estudios sobre consumo cultural en México encontramos que la separación entre grupos hegemónicos y subalternos no se presenta ya, como ocurría en el pasado, principalmente como oposición entre lo propio y lo importado, o entre lo tradicional y lo moderno, sino como adhesión diferencial a subsistemas culturales con diversas complejidad y capacidad de innovación: mientras unos escuchan a Santana, Sting y Carlos Fuentes, otros prefieren a Julio Iglesias, Alejandra Guzmán”. Tal vez en el sentido que proponía Montaigne nos transformamos en ciudadanos del mundo (para acomodarlo al habla actual, más globalizados), en aras de una mayor tolerancia; Montaigne habla de un relativismo radical sobre el que se fundan dos grandes opciones político-éticas: conservadurismo para sí y tolerancia para otros, tolerancia en el sentido de que no hay ninguna razón para preferir una ley o una costumbre, en este caso una preferencia musical, y entonces tampoco hay razón para menospreciar otras (citado por Todorov, 2009:58)

Conclusiones

1. A través de cartas que enviaban a las revistas mexicanas especializadas en el rock, jóvenes de la década de los setenta y ochenta demostraban una profunda animadversión por aquellos que no escuchaban rock y preferían la música discoteque, esta postura se importó de otros lugares como Estados Unidos, en donde se llegaron a dar manifestaciones violentas.
2. Algunos columnistas especialmente de la revista *Sonido* fomentaban esta intolerancia.
3. A su vez los jóvenes seguidores de la música discoteque no se manifestaban en esas tribunas para defender y justificar su gusto.
4. El apego afectivo a cuestiones como el gusto musical, a adoptar determinada vestimenta y a consumir objetos como discos y playeras del grupo de su predilección son atributos particularizantes que determinan la unicidad idiosincrática del sujeto en cuestión en pos de la definición de su identidad.
5. Con el declive de la música disco a mediados de los ochenta cesó tal confrontación.
6. En el marco de la sociedad actual que se desarrolla en un mundo globalizado, el rock y el pop se han acercado

de forma tal que la polarización descrita es prácticamente inexistente y se facilita la tolerancia entre individuos que gustan de distintas manifestaciones

Notas

ARTS IN AMERICA; Here's to Disco, It Never Could Say Goodbye" (2002). *The New York Times*, 10 diciembre 2002, consultado 26/02/16.

García Canelini, Néstor (1995). "El consumo sirve para pensar", en *Constructores de la otredad*. http://www.antropologiasyc-106.com.ar/constructores/33cap5_canelini.pdf p.257 consultado 15/02/16.

Giménez, Gilberto (s/f). *La cultura como identidad y la identidad como cultura*. sic.conaculta.gob.mx/documentos/834.doc, consultado 10/02/16.

Hernández Chelico, Javier (2004). «En el Chopo—La Jornada» 28/04/2004 www.jornada.unam.mx consultado el 28/01/2016.

Jacobson, Mark (1978). "Teenage hipster in the modern world". *Village voice*, vol. XXIII, no. 32, 7-08-1978, p. 21.

Myers, Ben (2009). <http://www.theguardian.com/music/musicblog/2009/jun/18/disco-sucks> consultado 28/02/16.

Rice, Tim; Gambaccini, Paul; Rice, Jonathan (1995). *British Hits Singles 10th Edition*, London: Guinness Publishing, p. 154.

Bibliografía

Baumann, Zygmunt (2000). *La modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica.

http://www.oei.org.ar/edumedia/pdfs/T14_Docu1_consultado 28/02/16.

Larraín, Jorge, 2000. *Identity and Modernity in Latin America*. Cambridge: Polity Press.

Morin, Edgar, 2001. *L'identité humaine*. París: Seuil.

Strauss, Claudia and Quin, Naomi, 2001. *A cognitive theory of cultural meaning*. Cambridge. Cambridge University Press.

Todorov, Tzvetan (2009). *Nosotros y los otros*. México: Siglo XXI Editores.

Hemerografía

Revista "Sonido", una publicación de Corporación Editorial S.A., números: 1, 3, 4, 6, 13, 15, 16, 17, 21, 22, 23, 24, 25, 51, 52, 63, 72, 80.

Revista "Conecte", una publicación de Edito Poster S.A., números: 20, 33, 43, 79, 82, 93, 99, 109, 114, 124, 125, 153, 155, 159, 183, 201, 209, 256, 277, 306, 321, 348, 397, 401, 418, 424, 435, 445, 460, 508, 533, 659.

Revista "Vibraciones", publicación de Iniciativas Editoriales S.A., Barcelona, España, números 22 y 23.

TERCERA MESA
LA FUNDACIÓN DE LO COTIDIANO:
Manual de instrucciones para
encontrarle sentido a la realidad

1990-1995: APESTA A ESPÍRITU ADOLESCENTE

Emilio Garza Rodríguez

Resumen

La década de 1990 fue especial por méritos propios, ya que fue la última del siglo XX y a su vez fue la última del segundo milenio de la humanidad tal como la conocemos. Marcó un parteaguas enorme en todos los aspectos, pero especialmente en la cultura, el entretenimiento, la tecnología y por supuesto en la música. Fue la década de la revolución del internet y de las telecomunicaciones, de la utilización de nuevas tecnologías, del efecto Y2K, de la generación X, de la explotación masiva de la televisión, fue cuando inició una obsesión casi enfermiza por la fama, el sexo y los reality shows.

El mundo de la música y sobre todo el mundo del rock estaban pasando por una decadencia, no se percibía nada nuevo y faltaba un ídolo musical, un ícono que representara el pensamiento de los jóvenes a nivel global. Es inevitable que en el rock se produzcan momentos de desgaste, donde sólo se puede oír más de lo mismo y el sonido de la música comienza a ser algo cotidiano y predecible, donde los jóvenes ya están cansados de tanta banalidad. Es en ese momento cuando el

sistema necesita un recambio, que impacte a la sociedad, una figura que haga ruido, que enfrente al mundo desde un punto de vista que involucre factores sociales, políticos y culturales, que son los que en gran parte marcan los quiebres generacionales, una tendencia que a la vez venda, que tenga marketing y que marque a toda una juventud agobiada por la injusticia y falta de libertad.

Para cambiar este panorama y se inicie una generación de recambio, se necesitan mentes revolucionarias que marquen una estructura que quede a lo largo de la historia, cosa que ni los managers, ni los sellos discográficos, ni las grandes industrias puedan deshacer; se necesitan bandas que no se vendan al sistema. Esa semilla se generará en el underground, y en las mentes de hombres que tienen una férrea convicción de querer triunfar y hacer que el mundo se vislumbre con un nuevo rock. Es así como en Seattle nace la movida grunge, los nuevos antihéroes, la nueva revolución de los 90, la década en que el mundo se conectó.

I. Antecedentes históricos

Durante esos 10 años el mundo vivió cambios políticos, sociales, culturales, deportivos, tecnológicos y de entretenimiento emblemáticos, los cuales marcaron para bien y para mal nuestro futuro. Después de años en prisión Nelson Mandela fue liberado, puso fin al apartheid en Sudáfrica y fue presidente de su país; Alemania se reunificó después de la caída del muro Berlín; la URSS se convirtió en Rusia y otros países con la Perestroika de por medio; las guerras del Golfo Pérsico y de Kosovo mantuvieron tensas las relaciones entre los países más poderosos del orbe y de paso se convirtieron en los primeros reality shows, gracias a la cobertura mediática que tuvieron; Bill Clinton gobernó durante 8 años Estados Unidos y fue del cielo al infierno, Monica Lewinsky sabe más del asunto; en el eterno afán del hombre se hacerse inmortal conocimos la clonación y la oveja Dolly que tuvo sus 15 minutos de fama; la Unión Europea entró en vigor junto con su moneda, el euro.

Desde su aparición, la televisión ha pasado a ocupar un lugar fundamental no sólo en el escenario económico y político del mundo, sino también en los espacios de la vida social e individual, pero en los años 90, este medio de comunicación masiva jugó un papel fundamental. En México la televisión volvió a manos privadas y pasó de ser un monopolio a un duopolio muy lucrativo. Disfrutamos y sufrimos programas como “Los Simpson”, “Salvados por la campana”, “Friends”, “El príncipe del rap”, “Beverly Hills 90210”, “Los expedientes X”, “Beavis and Butthead”, “Seinfeld” y muchos más, y esta globalización programática se logró, ya que se tuvo acceso al sistema de televisión por cable por primera vez a un costo accesible. Basta con decir que MTV era un canal que transmitía música las 24 horas y no solo realities de adolescentes embarazadas.

El cine vivió años dorados con películas como “Titanic”, “Pulp Fiction”, “El club de la pelea”, “Ghost”, “Duro de matar”, “Mujer bonita”, “El silencio de los inocentes”, “Philadelphia”, “Forrest Gump”, “Kids”, “Día de la independencia”, “Mi pobre angelito”, “Volver al futuro 2 y 3”. México tuvo un resurgimiento interesante después del infame cine de ficheras de la década anterior con cintas como “La tarea”, “Profundo carmesí”, “Cronos”, “Sólo con tu pareja” y “El callejón de los milagros”. Fuimos testigos de la primera película hecha en su totalidad por una computadora: “Toy story”. Jubilamos a los videocasetes beta y vhs y le dimos la bienvenida al formato digital con el dvd. Las películas dominaban las carteleras y también las listas de éxitos musicales, ya que lo hacían acompañadas de un nuevo vehículo determinante de promoción: los soundtracks y los videos musicales, los cuales tenían una muy alta rotación en MTV.

De manera muy cotidiana empezamos a usar términos tecnológicos como www, internet, Yahoo, arroba, email, Windows, Napster, Messenger, ICQ, Apple, Macintosh; las computadoras se hicieron caseras y portátiles, los teléfonos celulares llegaron para quedarse y emprendedores como Bill Gates y Steve Jobs se hicieron multimillonarios. De repente todo el mundo estaba a un click de distancia y conectado mediante una red que parecía haber salido de un libro futurista de los años 60. También fue la década en que los videojuegos se popularizaron e invadieron el mundo; conocimos consolas como el Super Nintendo, Nintendo 64, Sega Genesis y Play Station, las cuales iban mejorando año tras año y potencializaban la experiencia gamer al máximo; jugamos hasta el cansancio Street fighter 2, Sonic, Altered beasts, International superstar soccer y Mario kart; descubrimos que en una computadora también podíamos jugar y pasamos horas haciéndolo con Age of empires y Doom.

El mundo de los deportes fue increíble. Tuvimos el placer de ver jugar a Michael Jordan y todo el dream team de la NBA; Miguel Indurain dominó el ciclismo sin ayuda de sustancias prohibidas; Julio César Chávez, Hugo Sánchez y Fernando Valenzuela continuaron poniendo el nombre del país en alto; surgieron futbolistas de la talla de Ronaldo, Batistuta, Romario, Stoitchkov, nuestros Cuauhtémoc Blanco, Luis García y Jorge Campos; en el tenis Pete Sampras, André Agassi y Stefi Graff no tuvieron competencia; los vaqueros de Dallas comandados por Troy Aikman y Emmitt Smith dominaron la NFL; mientras que Michael Schumacher hacía lo propio en la Fórmula 1. Vimos grandes hazañas en las olimpiadas de Barcelona 92 y sirvió para escuchar una de las últimas canciones de Freddie Mercury; en Atlanta 96 se cumplieron 100 de olimpismo moderno y la justa se vio un poco empañada por actos terroristas, el futuro se acercaba. Alemania se coronó en el mundial de fútbol en Italia 90, derrotando a la Argentina de Diego Armando Maradona, mientras que Brasil derrotó a Italia en penales en Estados Unidos 94 y Francia aprovechó su localía en 1998, donde brilló un joven de origen argelino llamado Zinedine Zidane.

La música se transformó para siempre. Conocimos géneros hasta entonces inexistentes como el trip hop, nü metal, jungle, drum and bass y el stoner. Por su parte, el glam y hair metal del Sunset Strip agotaron su tiempo en el gusto popular. El rock se fusionó como nunca antes desde su origen. Por ratos, Seattle fue la capital mundial de la música, otras veces lo fue Manchester; durante algún periodo las boy bands gobernaban, luego el punk tuvo un segundo aire, después la mezcla de rap y rock era lo in; el antro sustituyó a la discoteque y se inundaron de punchis punchis y los djs se hicieron superestrellas. Los discos de vinil y los casetes dejaron de ser los consentidos y el disco compacto ocupó su lugar, hasta que el mp3 apareció.

Si en la década de los ochenta se experimentó la diversificación, en los años noventa uno de los aspectos más importantes fue la reinención de uno mismo. Triunfa la idea de que hay que romper con los lazos del pasado y volver a empezar para poder adaptarse a los cambios que estaban sucediendo a nuestro alrededor. Esta idea quedó perfectamente reflejada en un disco que apareció a finales de 1991, *Acthung Baby* de U2. Tras haberse convertido en una de las bandas más importantes del planeta en la década anterior, los irlandeses se vieron atrapados en la monotonía creativa. Esto les llevó a estar casi cuatro años en aislamiento. A su regreso presentaban un nuevo sonido que les volvió a poner de moda y que les convirtió en una de las principales bandas de la década, lo cual se debió también a sus espectaculares shows en directo. Con una gran influencia de la televisión, realizaron una gira monumental, la *ZOO TV*, que llenó grandes estadios por todo el planeta.

Pero para entender lo que ha significado la música para la juventud de los años noventa, hay que hablar necesariamente de la etiqueta que dominó la primera mitad de la década, lo que tal vez puede considerarse como el último gran movimiento dentro del rock: el grunge.

2. El origen del grunge

En una situación un tanto similar al nacimiento del punk en los años setenta, a finales de los ochenta se empezó a gestar en la fría y gris ciudad de Seattle, Washington, un movimiento musical que conjuntaba la potencia y fiereza del antes mencionado punk rock y el heavy metal, e ideológicamente transmitía un mensaje de indiferencia, introspección y aislamiento, ante lo que sucedía en la sociedad, en este caso en la estadounidense, pero que se reflejaba en el mundo en general.

La filosofía del grunge es difícil de definir, pero lo intentaremos: unos cuantos jóvenes desesperados y despreocupados, hijos de hippies pertenecientes a la generación de los baby boomers, que no se encuentran cómodos con su vida deciden plasmar todos sus sentimientos confusos en canciones. Ya no importan los graves problemas sociales, sólo importa el infierno interior por el que están pasando y que no le permite ser felices. Vestuario zarrapastoso, sonido duro y descuidado, voces desgarradas y letras en ocasiones fuertes y en otras simplonas.

Musicalmente el origen del grunge se remonta a distintos estilos; la influencia del punk es muy significativa, se escuchan fácilmente sonidos muy identificables a los Ramones y The Clash, ese tipo de punk de la primera ola al cual en esa época ya se le declaraba oficialmente muerto, y se le daba la bienvenida a nuevas corrientes y subgéneros

como el post punk y el new wave. Algo similar pasaría años después con la muerte del grunge y el auge del rock alternativo. A diferencia del punk rock, las bandas del post punk y el new wave comenzaron a probar con estructuras inusuales y un enfoque artístico más introvertido, complejo y experimental. Estos nuevos géneros expandieron la idea de elementos del *krautrock*, la música *dub* jamaicana, el *funk estadounidense*, la música *ska* y la experimentación en el estudio.

Otros géneros menos comerciales como el hardcore, también tienen gran aportación en el sonido grunge, no es casualidad que bandas de la camada de Seattle nombren a Fugazi, Bad Brains, Black Flag o Dead Kennedys como notables influencias.

El término grunge no tiene un origen exacto; proviene de una pronunciación relajada del adjetivo grungy, modismo para definir sucio o suciedad. Generalmente se acredita a Mark Arm, entonces vocalista del grupo Green River y posteriormente de Mudhoney, como la primera persona que utilizó el término, refiriéndose a un nuevo *estilo musical*. Arm usó la palabra en 1981 en una carta que escribió y envió bajo su nombre de pila, Mark McLaughlin, a la revista de Seattle *Desperate Times*, en la que criticaba a su anterior banda *Mr. Epp and the Calculations*, llamándola “*Pure grunge, pure white noise, pure shit!*” El director de la revista, Clark Humphrey, mencionó esta como la primera vez que se utilizaba la palabra para referirse a una banda de Seattle y añadió que Bruce Pavitt, de Sub Pop Records, popularizaría el término al usarlo frecuentemente para describir el estilo de Green River. A pesar de que Arm usó el término originalmente de forma despectiva, acabó denominando uno de los géneros musicales más populares de la *década de los noventa*. El grunge no tiene ninguna conexión con la delincuencia de la juventud de la época, pero sí está estrechamente asociado con el consumo de drogas, el cual marca de manera muy significativa el nacimiento y la muerte del género musical.

Varios sellos musicales independientes fueron los que permitieron llevar este estilo de música al público en sus inicios. Muchas de las bandas más exitosas de la época fueron asociadas con la antes mencionada compañía discográfica independiente Sub Pop de Seattle; sin embargo, otros sellos independientes de dicha ciudad también ganaron reconocimiento, incluyendo *Kill Rock Stars* y *K Records*. El ejecutivo David Geffen y su multinacional también tuvieron un papel importante en la comercialización y difusión del grunge.

Las letras del grunge destacan por su desencanto y apatía y por tratar temas como la *alienación*, la búsqueda de la *libertad* o la *marginación social*. A través de estos temas, los músicos del género mostraban su disconformidad con la *sociedad* y con los variados prejuicios de ésta, lo que los aproximaba tanto al punk como a la *generación X*.

Los conciertos de estas bandas también marcaron una diferencia respecto a otras escenas musicales, destacando por su energía y su temperamento, así como por la sobriedad de su puesta en escena, debido al rechazo a los altos presupuestos y a la opulencia que habían caracterizado hasta ese momento las actuaciones de muchos grupos con éxito comercial.

El álbum recopilatorio *Deep Six*, lanzado en 1986 por la compañía discográfica C/Z Records, más tarde rebautizada como A&M, es uno de los primeros álbumes del género. La grabación incluía varias canciones de seis grupos: *Green River*, *Soundgarden*, *The Melvins*, *Malfunkshun*, *Skin Yard* y *The U-Men*; para varios de ellos fue su primera aparición en un álbum. En este disco, los artistas tenían un sonido agresivo, principalmente pesado que mezclaba los tempos lentos del heavy metal con la intensidad del hardcore. Más tarde en el mismo año, Bruce Pavitt lanzó el álbum recopilatorio *Sub Pop 100*, que contenía otros temas de los primeros grupos de grunge, así como el primer EP de *Green River*, *Dry as a bone*. Pavitt junto a Jonathan Poneman, también de Sub Pop, inspirados por otras escenas regionales que habían aparecido en la historia de la música, trabajaron para asegurar que su sello proyectara un Sonido Seattle, reforzando un estilo similar en la producción y en el material gráfico de los álbumes. También procuraron tener un trabajo publicitario en forma, con miras a extender la popularidad de la escena. Un ejemplo de esto son las imágenes de los primeros conciertos de grunge, que pese a su escasa audiencia (algunos con asistencia menor a unas cuantas docenas de personas) creaban la impresión de que se trataban de eventos masivos gracias al trabajo de Charles Peterson, el fotógrafo de Sub Pop. Otras discográficas de la zona del Pacífico Noroeste se sumaron a Sub Pop para ayudar a la promoción del grunge, como la ya citada C/Z Records, *Estrus Records*, *Empty Records* y *Pop Llama Records*.

Fue en esta época cuando se produjo la separación de *Green River*. Cada uno de sus miembros tomó rumbos distintos que a la larga serían determinantes en el posterior desarrollo de la escena. Steve Turner y Mark Arm formaron *Mudhoney*, mientras que en 1988 *Stone Gossard* y *Jeff Ament* se unieron al cantante *Andrew Wood*, quien fuera vocalista del grupo *Malfunkshun*, para formar un nuevo grupo llamado *Mother Love Bone*. Los estilos de ambas bandas se distanciaron, ya que mientras *Mudhoney* siguió en parte la línea trazada por *Green River*, *Mother Love Bone* se caracterizó por un estilo que mezclaba el *glam rock* con el punk. *Mudhoney*, a partir de este momento, sirvió como bandera de la discográfica Sub Pop durante el tiempo que permanecieron en ella y se convirtieron en la punta de lanza del movimiento grunge en Seattle.

Mientras tanto, el escritor especializado en música Michael Azerrad comentó que las primeras bandas del grunge a pesar de que tenían es-

tilos musicales muy diferentes, “para un observador objetivo, existían en ellos algunas marcadas similitudes”.

El grunge atraería la atención de los medios de *Reino Unido* después de que Pavitt y Poneman le pidieran al periodista Everett True de la revista británica *Melody Maker* si podría escribir un artículo en dicha publicación sobre la escena musical local. Esta exposición ayudó a que el grunge fuese conocido fuera de la zona de Seattle durante finales de la década de los 80 y provocó la asistencia de más público a sus conciertos. La aparición del grunge dentro de la prensa musical fue como “la promesa de regreso a una visión más regional y de autor del rock americano”, mencionó Michael Azerrad. La popularidad creciente del grunge dentro de la escena musical underground provocó que varias bandas comenzaran a moverse hacia Seattle para aproximarse al estilo y sonido de las bandas originales de grunge. Steve Turner comentó al respecto: “Fue realmente malo. Hacerse pasar por bandas que surgieron aquí, con cosas que no vienen de donde nosotros venimos”. Como respuesta, muchas bandas de grunge diversificaron su *estilo*, por ejemplo, Nirvana y Tad en particular crearon un estilo mucho más melódico en sus canciones. Heather Dawn de la revista *Backlash* de Seattle señaló que en 1990 muchos músicos locales estaban cansados de la promoción exagerada creada alrededor de la escena de Seattle y esperaban que esa exposición mediática comenzara a desaparecer.

Los grupos de grunge comenzarían a incursionar en el gran mercado musical a finales de la década de 1980. *Soundgarden* se convirtió en la primera banda de grunge en firmar contrato con una disquera nacional, al unirse al catálogo de *A&M Records* en 1989. La banda, junto a otras recién contratadas por las grandes compañías discográficas, como *Alice in Chains* y *Screaming Trees*, tuvieron un buen debut con sus primeros lanzamientos discográficos en dichas empresas. En 1989, *Mother Love Bone* logró firmar contrato con PolyGram, e inició de inmediato las grabaciones de lo que sería su primer álbum, *Apple*, pero el proyecto se frustró por la muerte del cantante *Andrew Wood* por sobredosis de heroína, el cual sin saberlo ni desearlo se convertiría en el primer muerto ilustre del grunge e iniciaría una trágica tendencia que marcaría al género hasta nuestros días.

Hacia mediados de 1990 *Chris Cornell*, cantante de *Soundgarden*, inició un proyecto en homenaje de su amigo Wood, para el cual invitó a *Jeff Ament* y *Stone Gossard*, ex compañeros de Wood en *Mother Love Bone*, a colaborar. Mientras trabajaban en dicho proyecto, estaban reclutando integrantes para formar un nuevo grupo. Aprovechando las sesiones de grabación del proyecto (que tomaría el nombre de *Temple of the Dog*), grabaron una serie de *demos* que distribuyeron entre varios conocidos. A través de estas grabaciones es como el cantante *Eddie Vedder* se integró en el grupo, que tiempo

después tomaría el nombre de *Pearl Jam*. A partir de la muerte de Andy Wood, la recién surgida escena de Seattle comenzó a verse impregnada por las drogas, especialmente la heroína, de la que muchos músicos emergentes se confesaban adictos.

3. Explosión

Nirvana, grupo originario de *Aberdeen, Washington*, comenzó a ser cortejado por sellos importantes, terminó firmando con *Geffen Records* en 1990. En septiembre de 1991, el grupo realizó su primer álbum para Geffen y segundo de su carrera, *Nevermind*. En un inicio, la disquera esperaba un éxito menor comparado al que obtuvo *Sonic Youth* con su álbum *Goo*, lanzado por el mismo sello un año antes. Pero fue el lanzamiento del primer sencillo del álbum, *Smells like teen spirit* el que inició con el fenómeno de la música grunge. Gracias a la transmisión constante del vídeo de la canción en la cadena *MTV*, *Nevermind* vendió 400 mil copias en una sola semana, en diciembre de 1991. En enero de 1992, *Nevermind* desbancó al álbum *Dangerous* de la superestrella del *pop* *Michael Jackson* del número uno de la lista de álbumes de *Billboard*. El éxito de *Nevermind* tomó por sorpresa a la industria musical. El álbum no sólo popularizaría el grunge, sino que también establecería la “viabilidad cultural y comercial del rock alternativo en general”. Michael Azerrad afirmó que *Nevermind* simbolizó “un cambio radical en la música rock” en la cual el *glam metal*, que había dominado el rock hasta ese entonces, fue reemplazado en favor de una música mucho más auténtica y relevante culturalmente.

De inmediato otros grupos de grunge comenzaron a replicar el éxito de Nirvana. El álbum debut de Pearl Jam, *Ten*, a pesar de que fue lanzado un mes antes que *Nevermind*, comenzó a acelerar sus ventas en 1992. Para la segunda mitad de dicho año, *Ten* se convirtió en el segundo gran éxito del grunge, al ser certificado como disco de oro en los Estados Unidos y alcanzar el número dos en las listas. La oleada alcanzó a los álbumes *Badmotorfinger* de Soundgarden y *Dirt* de Alice in Chains, que entraron en la lista de los 100 álbumes más vendidos de 1992. *A&M Records* aprovechó el éxito comercial del grunge y volvió a lanzar el álbum del proyecto Temple of the Dog, el cual un año antes apenas había alcanzado las 70 mil copias vendidas. El sello aprovechó que el álbum era de hecho una colaboración entre Pearl Jam y Soundgarden para catapultar a tal grado sus ventas que alcanzaron el millón de copias vendidas.

Otro factor que impulsó la popularidad del grunge se dio gracias a la película *Singles*, dirigida por *Cameron Crowe* y rodada a principios de 1991. La trama de *Singles* gira precisamente alrededor de la escena

musical de Seattle y en ella se puede ver a varios de los grupos del movimiento, como Soundgarden, Pearl Jam o Alice in Chains, actuando en pequeñas partes. La película no fue lanzada después de ser terminada ya que la compañía *Warner* no sabía que hacer con ella. Al comenzar a darse el fenómeno comercial del grunge, la película fue publicada en septiembre de 1992. La *banda sonora* se convirtió en un muestrario de las principales bandas de la escena Seattle y también colaboró a que el movimiento grunge dejara de ser un fenómeno local y se extendiera por los Estados Unidos.

El impacto del grunge comenzó a alcanzar dimensiones insospechadas. La revista *Rolling Stone* nombró a Seattle como “el nuevo *Liverpool*”. Las grandes compañías discográficas se enfocaron con mayor fuerza en la ciudad y comenzaron a contratar a las restantes bandas de la ciudad y sus alrededores, mientras una segunda oleada de bandas empezó a emigrar a la ciudad con la esperanza de alcanzar el éxito.

Hacia 1993 comenzó a darse una reacción violenta en Seattle contra el grunge; Bruce Pavitt comentó que en la ciudad “todas las cosas grunge eran tratadas con el mayor de los cinismos y con diversión porque la mayoría de esas cosas eran un movimiento fabricado y siempre lo ha sido”. Muchos artistas del movimiento grunge empezaron a sentirse incómodos con el éxito y la atención puesta en ellos que eso conllevaba. *Kurt Cobain*, en una entrevista con Michael Azerrad, declaró: “Ser famoso es la última cosa que quise ser”. Pearl Jam también comenzó a sentir el peso del éxito, en especial *Eddie Vedder*, en quien recayó la mayor parte de la atención. El siguiente álbum de Nirvana, *In Utero*, fue concebido como un disco intencionalmente abrasivo y difícil. *Krist Novoselic*, bajista de Nirvana, lo describió como “un salvaje sonido agresivo, un verdadero álbum alternativo”. A pesar de eso, el álbum alcanzaría la cima de las listas en octubre de 1993.

4. Muerte al grunge

Todo comenzó el 8 de abril de 1994, un día que quedaría grabado a fuego en la memoria colectiva, un día que, en muchos sentidos, cambiaría el curso de la música reciente para siempre: Kurt Cobain, cantante de uno de los grupos de mayor éxito del momento, es encontrado muerto en su casa de Seattle con tan solo veintisiete años. Llevaba desaparecido desde hacía seis días; un electricista descubrió su cadáver poco antes de las nueve de la mañana. Según el informe de la autopsia, su cadáver, que presentaba heridas mortales en el pecho y la cabeza, yacía ahí desde dos días y medio antes. Únicamente pudieron identificarle por sus huellas dactilares.

Huérfanos del ídolo de su época, la muerte de Cobain fue, para los adolescentes de entonces, aunque no exclusivamente, la mayor tragedia a gran escala a la que habían asistido. La repercusión mediática de su temprana muerte, equiparable quizá a la de Elvis Presley o John Lennon, fue todo un drama mundial, una conmoción sísmica cuyos temblores se siguen percibiendo en la actualidad. Unos días después de aquella fatídica jornada, Eddie Vedder le recordó en un concierto de Pearl Jam con unas emocionadas palabras: “Caerse es muy fácil, creo que ninguno de nosotros estaría aquí si no fuera por él. La mejor revancha era seguir vivo”. Razón no le faltaba; más allá de los himnos electrizantes y la desatada furia del grunge, Cobain fue responsable indirecto de gran parte de lo que ocurrió en la música de la década de los noventa. A las más de diez mil personas que le lloraron en su funeral, celebrado el 10 de abril, les sobraban los motivos.

Sin duda, Cobain marcó el fin de una época, la época del grunge, corriente musical, estética y cuasi política de la llamada generación X, movimiento del que Cobain había heredado su corona, una corona tan reluciente como llena de espinas, no mucho tiempo atrás. Si bien supuso una pérdida irreparable para la música, su muerte no tardó en presagiar el rápido e inevitable declive del género. Convertido en su renuente rey, Kurt Cobain fue el mesías de aquel movimiento que había vivido sus momentos de gloria en los tres años anteriores, su líder indiscutible, su titubeante poeta.

En una de las canciones de *In Utero*, publicado el año anterior, Cobain mismo parecía haberse hartado de su propio discurso: *Teenage angst has paid off well / Now I'm bored and old*, cantaba. Todos los sospechosos habituales del grunge publicaron discos en 1994, Pearl Jam, Soundgarden, Stone Temple Pilots, pero, al igual que con Nirvana, en sus nuevas producciones se intuía un alejamiento del estilo que, en sus inicios, les hizo famosos; en suma, un tenue desentendimiento de aquellos sonidos que en un primer momento encumbraron a algunos de ellos a lo más alto, como si, de repente, les hubiese sobrevenido a todos una crisis de identidad masiva.

Especialmente revelador fue también el concierto acústico de Nirvana grabado en Nueva York para MTV a finales de 1993, disco que acabaría siendo su canción de despedida, en el que por vez primera se alejaron de su rabia electrificada optando, en su lugar, por pulir las asperezas de su sonido con base en un guitarreo acústico. A principios de año, otra de las bandas fundamentales del movimiento, Alice in Chains, publica *Jar of Flies*, el primer EP de la historia en llegar al Billboard Top 200; sin embargo, antes que replicar el rock duro y sucio de *Dirt*, publicado en 1992, decidieron esta vez experimentar con depresivos sonidos acústicos más cercanos a un arrastradizo country folk que a las raíces del movimiento. De alguna manera, la influencia

del grunge fue inversamente proporcional a su fugaz recorrido: poco a poco, sus grupos se iban despojando del ropaje que tanto poder les había otorgado, hecho sintomático del cansancio que se había apropiado de sus protagonistas.

Otra prueba que mostraba la eventual muerte del género, fue que Neil Young, el llamado *padrino del grunge*, publica *Sleeps with angels*, un álbum en forma de elegía inspirado en parte por la muerte de Cobain, al que dedicó la canción que daba título al disco. Resulta al menos curioso que aquel al que tanto le debía el grunge, se encarga de constatar, en persona, el triste final de una época. Quizá no fuera casualidad que Cobain citase una de las canciones de Young en su *carta de suicidio*: *It's better to burn out than to fade away*, escribió. Paralelamente, el grunge no desapareció repentinamente, sino que cayó víctima de su progresivo desgaste: conforme los meses avanzaban, el grunge parecía ya cosa del pasado. Sus años de gloria habían llegado a su fin; era hora de ceder el trono.

5. Post grunge: el britpop

Tres días después de la muerte de Kurt Cobain, sale a la venta *Supersonic*, el primer sencillo de la banda inglesa Oasis, lo cual supuso el disparo de salida definitivo para el *britpop*, cuyas melodías inundarían las emisoras en pleno 1994 a ambos lados del Atlántico. Tanto Blur como Oasis, sus máximos artífices, publicaron discos ese año, confirmando así el rotundo comienzo de un movimiento de alcance global que, en sus orígenes, se presentó con orgullo y cierta altanería como la antítesis del grunge. En 1994 ambas fuerzas, consideradas las dos como los undécimos salvadores del rock británico, comenzarían su *antológica e inútil rivalidad* que tanto dio que hablar a los tabloides y, a su vez, marcaron una época.

Con el clásico pop británico de antaño como base, y con una actitud menos rebelde, más desenfadada que sus coetáneos norteamericanos, el *britpop* se convirtió entonces en un soplo de aire fresco frente al supuesto nihilismo rampante del grunge, al que criticaron abiertamente en numerosas ocasiones pese a, todo sea dicho, profesar admiración por Cobain y compañía. En una entrevista con la revista *New Musical Express*, Damon Albarn afirmó que Blur era, sin duda alguna, un grupo anti-grunge: “Así como el objeto del punk fue deshacerse de los hippies, nosotros nos encargaremos de hacer lo mismo con el grunge”. Sea como fuere, el *britpop*, a sabiendas o no, acabó por enterrar al grunge de manera definitiva, de algún modo, no hizo sino constatar una muerte anunciada. Fue, como dirían los propios británicos, *the last nail in the coffin*.

Apuntalados con el sencillo *Girls and boys*, Blur, cuyas andanzas musicales habían comenzado en 1991, logra su primer gran éxito con el álbum *Parklife* y, unos meses más tarde, *Definitely maybe* confirma el inicio de Oasis y trepa inmediatamente al número uno en Inglaterra, convirtiéndose en uno de los debuts más vendidos de toda la historia en tierras inglesas; su tercer *single*, *Live forever*, se presenta como una vacuna llena de vida frente a las cadencias depresivas del grunge. De hecho, el mismo Noel Gallagher comentó que la canción era ante todo una respuesta a *I hate myself and I want to die* de Nirvana; según él, los niños no necesitaban escuchar esa basura.

Aun siendo la cara visible de un movimiento celebrado a nivel mundial, el *britpop* nunca fue cosa de dos; Pulp, banda originaria de Sheffield, capitaneados por Jarvis Cocker, también consiguieron entrar a escena y dale su particular sonido y estilo a esta nueva oleada inglesa. Cortesía de ellos, sería el himno que captaría el espíritu *britpop* a la perfección, en 1995, su canción *Common people* arrasaría con todo lo que tuvo por delante.

Pero el *britpop* no se creó de la noche a la mañana. Su verdadero origen se puede rastrear hasta 1989, en concreto con un grupo de Manchester llamado The Stone Roses. Su música se caracterizaba por tener atractivas melodías *beatlescas* combinadas con el sonido *acid dance* de la época; con sólo un par de singles se convirtieron en banda de culto y encabezaron el sonido *Madchester*. Sin embargo, en 1994 fueron testigos de cómo muchos de sus pupilos se lanzaban directos al estrellato, mientras ellos, se estrellaban sin remedio; culpables de haber sembrado las semillas del *britpop* cinco años atrás con su influyente debut, su segundo disco, *Second coming*, cayó víctima del altísimo listón que ellos mismos se habían puesto y fue, injustamente, vapuleado por la crítica y los fans en general. La verdad sea dicha, pocos grupos *britpop* o no, son capaces de superar canciones como *I am the resurrection*, *I wanna be adored* o *Waterfall*.

Conclusiones

El rock ha sido creado por los jóvenes para, de alguna forma, hacer sentir a las demás personas su visión del mundo. Es una manifestación en donde pueden expresar lo que sentimos, lo que queremos y lo que detestamos, nuestros ideales y pensamientos. Es un medio para divertirse, para relajarse, para escapar de los problemas, para soñar, para sentirse bien y sentirse mal con uno mismo y con el mundo que nos rodea.

Desde los principios de la humanidad el hombre ocupó la música como medio de expresión, tal vez para entretener o simplemente

como un pasatiempo más, pero es indiscutible que poco a poco comenzó a tomar fuerza y a transformarse en algo más que sólo un simple género. En particular el movimiento musical que tomó más fuerza fue el rock & roll, que a comienzos de los años 50 fue tomando vida a través de figuras rebeldes como Chuck Berry y Elvis Presley, luego en los 60 vinieron los Beatles y los Rolling Stones, y así hasta los 90, donde el grupo que ejemplificó mejor la idea del rock fue Nirvana.

¿Quién tiene una historia que contar conectada con los grupos de Seattle y el grunge? Tal vez tú no; pero yo sí. A los que nacimos entre 1975 y 1980 el grunge nos agarró en plena pubertad, con tres pelos en la barba, una adolescencia sin grandes titulares y mucha tontería encima. Es decir, en el momento más apropiado. Éramos carne fresca de cañón. Aquellas canciones deprimentes, torturadas, ruidosas, sucias y amargadas cayeron como una bendición en nuestra rutina porque te daban la excusa perfecta para sentirte bien portándote como una oveja negra totalmente alienada del rebaño *mainstream*.

Eran los noventa y yo básicamente escuchaba grupos de rap y grupos de heavy metal. El problema es que los dos estilos pedían un estilo de vida con el que era imposible identificarme. Con el rap todo eran inconvenientes. Ni fumaba porros, ni tomaba, ni tenía pistolas escondidas en el pantalón. Lo peor que podía pasar en mi calle es que algún skater pacheco me pidiera una moneda. No llevaba fajos de billetes encima ni hacía fiestas rodeado de mujeres despampanantes. Me encantaban las canciones de Public Enemy, pero cuando veía una patrulla no salía corriendo, más bien todo lo contrario, me sentía seguro y reconfortado.

Y qué decir del metal. Ni la estética ni los rituales me representaban. Por no decir que sus canciones de playmates, excesos y todo tipo de violencia, satanismo y oscuridad, me eran indiferentes. O sea, todo lo que contaban Mötley Crüe, AC/DC, Metallica, Anthrax o Megadeth estaba muy bien y sus canciones me marcaron muy en serio, pero el suyo no dejaba de ser un mundo de fantasía sexual, etílica o gótica, que chocaba frontalmente con mi realidad mucho más convencional, monótona y vulgar con base en partidos de fútbol, exámenes, programas de tele o juegos de nintendo.

Entonces llegó el grunge y ahora sí. Aquella sí era una escena que me hablaba de tú a tú. No la formaban traficantes de drogas con diez mujeres y veinte hijos repartidos en la colonia. Ni tipos con vestidos de cuero negro de pies a cabeza y más maquillados que mi madre. Los de Seattle podían parecerse a mis amigos perfectamente, eran tipos igual de grises, negativos y predecibles, tenían la misma falta de entusiasmo y atrevimiento, y no era difícil reconocerse en esas caras con pinta de tener poca actividad sexual y mucha tendencia a

la depresión. Estaban hundidos, o eso decían, y eso, por extraño que parezca, te hacía sentir bien.

Lo mejor de todo es que con ellos tenía la excusa perfecta para explotar y recrearme con la ansiedad adolescente. Si Kurt Cobain odiaba a la humanidad y vivía recluso en su mundo, ¿quién o qué te impedía hacer lo mismo? Era una liberación en negativo porque ya no era necesario hacer un esfuerzo para portarse de forma normal, según lo establecido. Era la antítesis de la rebeldía *teenager*: en vez de salir en la noche a ponerse pedísimo con tres cervezas, a pelearse con el primero que pasara o a pintar paredes, uno se reclusa en su propia casa y se portaba como un bicho raro. No solo eso, además, las canciones de Soundgarden, Alice in Chains, Pearl Jam o Screaming Trees nos hacían sentir especiales y diferentes, diría que incluso superior a los demás, sin tener que ir contra nuestra personalidad.



Kurt Cobain haciendo *crowd surfing*, durante un concierto de Nirvana en Frankfurt, Alemania, en diciembre de 1991. [Fotografía de Paul Bergen]. (Frankfurt, Alemania, 1991). Getty Images.

Porque es indiscutible que a muchos el grunge nos convirtió en auténticos imbéciles; tipos que nos creímos la película de malditismo, tormento interior y nihilismo existencial de todas esas canciones y que en esa fase de abducción desaprovechamos unos años de floreciente adolescencia cuestionándonos ideas absurdas y dándole la espalda a actividades mucho más lúdicas y satisfactorias.

Por otro lado, ese mundo de grupos nuevos nos abrió todo un abanico de descubrimientos, muchos de ellos directamente derivados de esa escena, que tendría una relación directa y estrecha con los discos que devoramos en los años inmediatamente posteriores. Para muchos el grunge fue el principal generador de un hambre de música que acabaría marcando nuestro viaje personal, profesional y emocional. A veces, necesitamos en nuestra vida un click que lo cambie todo. En cierto modo, se puede decir que la escena musical de Seattle fue lo que activó ese click en mí.



Pearl Jam tocando en vivo en la Universidad de Londres en marzo de 1992. [Fotografía de Mark Baker]. (Londres, Inglaterra, 1992). Sony Music Archives / Getty Images.

Bibliografía

Azerrad, Michael (1994). *Come as you are: The story of Nirvana*. Doubleday.

Azerrad, Michael (2001). *Scenes from the American indie underground, 1981-1991*. Little Brown and company.

Campos, Julia (1996). *Grunge, noise y rock alternative*. Editorial Celeste.

De Rogatis, Jim (2003). *Milk it: Collected musings on the alternative music explosion of the 90's*. Da Capo.

Humphrey, Clark (1999). *Loser: The real Seattle music story*. Harry N. Abrams.

Pavitt, Bruce (2014). *Sub Pop USA: The Subterranean Pop Music Anthology, 1980-1988*. Bazillion Points.

Yarm, Mark (2012). *Everybody loves our town: An oral history of grunge*. Crown Archetype.

ROCK DE ESTADIO: De La caverna al Shea

Arturo Gutierrez Ceballos

Resumen

A mediados de la década de los 60 y a pesar de tener una década de existencia, el rock no se presentaba ante audiencias masivas. La “Invasión británica” obligó a que nuevos espacios se abrieran para que los ingleses tuviesen oportunidad de presentar su música a los jóvenes oídos americanos que no estaban preparados para la revolución que representaría este movimiento. Los promotores americanos idearon festivales masivos sobre los cuales carecían de control y no eran rentables para ellos. El cambio se aproximaba. A principios de la década siguiente, Led Zeppelin se presentaría como un estandarte en un nuevo movimiento que se volvió adecuado para las audiencias y

rentable para los promotores. Encontrarían la forma de volver accesible la música para un público hambriento de sus artistas, dejando atrás clubes subterráneos y auditorios segregados. Otros artistas encontraron su lugar en este movimiento aportando elementos como espectáculo, nuevas canciones y nuevas audiencias. Se arriesgaron enormemente y ganaron en una batalla que nadie se había atrevido a pelear. El negocio de la música y la historia del rock se rescribirán gracias a una nueva era a la que llegaríamos a nombrar en nuestros días como: Rock de Estadio.

Palabras clave: Estadio, audiencia, espectáculo, negocio, impacto.

El inicio de los tiempos

El 15 de marzo de 1961, Ray Charles se presentaría en el Bell Auditorium de Augusta, Georgia pero canceló de último momento al enterarse que gran parte del auditorio estaba reservado para gente blanca y las personas de color solo podrían estar en los balcones del auditorio. Charles salió de inmediato de la ciudad al dar a conocer que no se presentaría bajo tales circunstancias. Consideremos que Charles era un hombre de color nacido en Albany, Georgia.

Este es un ejemplo de la realidad a la que se enfrentaban los músicos americanos, sin importar su raza, diariamente. Auditorios limitados en espacio y con audiencia segregada. Algunos músicos, en especial de blues, con una audiencia más específica como Muddy Waters, Howlin Wolf o Freddie King tenían un circuito muy cerrado y no lograron ir más allá de eso, un solo tipo de público. Incluso artistas que fueron parte del génesis del rock americano junto con Chuck Berry, Fats Domino o Buddy Holly, quien había fallecido en 1959. No pasaron de tener una audiencia superior a una fiesta pública o un auditorio cerrado en ese momento. El rock no tenía los espacios suficientes para mostrar el verdadero alcance y potencial. No sólo carecían de audiencia para dar a conocer su música, también de equipo o espectáculo para poderse presentar en espacios de mayor tamaño. Una revolución era necesaria, mas esta vendría de otro continente.

De la Caverna al Shea

En 1961, una joven banda de rock originaria de Liverpool, Inglaterra que hasta ese momento se hacían llamar “The Quarrymen” se presentaban de manera constante en el club La Caverna, en el 10 de Mathew St. Esta banda, formada por John Lennon, Paul McCartney, George Harrison y Pete Best (que en 1962 sería reemplazado por Ringo Starr), trajo a audiencias jóvenes británicas el sonido del rock americano que estaciones de radio británicas, como la BBC de Londres, intentaban bloquear ferozmente. Pero fue justo este tipo de música la que impulsó a estos cuatro jóvenes, a los que llamaríamos posteriormente: “The Beatles”, a cambiar el rumbo del rock tal como lo conocíamos hasta el momento.

Su descubridor y manager, el comerciante de música Brian Epstein tenía un plan sin precedentes: Invadir América. Para 1963, después de lanzar su sencillo “She loves you”, The Beatles ya eran un éxito en Gran Bretaña y comenzó el génesis de bandas como The Who, The Kinks, The Animals, The Rolling Stones, entre otros que querían seguir los pasos del “Cuarteto de Liverpool”.

Solo seis meses después del lanzamiento de “She loves you”, inició el movimiento de “La invasión británica”. El movimiento tomó por sorpresa a los americanos acostumbrados a músicos de blues de color y cantantes blancos de baladas rock. Era algo nuevo ver bandas de cuatro o más integrantes formadas por muchachos carismáticos con trajes combinados que cantaban un nuevo estilo de rock nacido del mismo blues americano.

The Beatles fueron un fenómeno oficial al momento que se presentaron en “The Ed Sullivan Show” el 9 de febrero de 1964, y comenzó así oficialmente la “Beatlemania” y cimentándose entonces las bases de la “Invasión británica”. Aquí es donde establecen su estatus como la banda más grande del mundo, pero a pesar del alcance que presentaba la oportunidad de estar en un programa de televisión, esto no era suficiente para explotar al máximo el potencial de su fresco sonido.

El 15 de agosto de 1965, The Beatles decidieron lo que hasta ese momento era algo innovador y un tanto arriesgado, un concierto en un estadio. Su elección: Shea stadium, catedral del deporte neoyorkino. Con una asistencia de 55,600 personas, el ruido de los gritos de los asistentes era mayor que el sonido de la música en sí. Hasta el momento no existía la tecnología para poder cubrir las necesidades de un evento de esa magnitud. Aun así, el concierto se considera como uno de los momentos clave en el nacimiento del rock de estadio en la historia.

La era de los festivales

Después del auge de la “Invasión británica” para finales de la década de los sesenta, entramos en una nueva era del rock, en la cual todo era amor y serenidad, donde no existen límites para la imaginación o las ideas. El movimiento llamado “hippie” se volvía un eje común en la juventud de mediados de 1967, se le llamó a esta época el “Verano del amor”.

La música reflejaba estos sentimientos de libertad y poder, al evocar nuevos sonidos, más relajados y psicodélicos. Incluso The Beatles se incluían en la lista de artistas con álbumes como “Rubber Soul” o “The Beatles” (comúnmente conocido como “The White album”). El productor Lou Adler, vio en este nuevo sentir la oportunidad de encontrar nuevos espacios para esta música, él y John Phillips (líder de Mamas and Papas) traerían a la luz el primer festival de rock llamado “Monterey International Pop Music Festival”, tres días en los que solo habría música y amor. Llevado a cabo del 16 al 18 de junio de 1967 en Monterey, California.

El festival vendería siete mil entradas, pero hubo una asistencia de más de ocho mil. Esto se debió en gran parte al poco control de límites que se manejaba por los organizadores ante la magnitud del evento. Fuera de esto, el festival pasó sin incidentes y es considerado como el primer gran escenario para músicos como Janis Joplin, Jimi Hendrix y Otis Redding, quien se presentaba ante su primera gran audiencia.

A pesar de que marcó una pauta dentro del desarrollo del movimiento hippie y del crecimiento de la música, los organizadores no vieron un negocio rentable, ya que dependían directamente de la venta de entradas para conseguir una retribución de su inversión.

Para 1969, el productor y promotor Michael Lang tuvo una idea más ambiciosa y mucho más grande. Al conseguir un espacio en White Lake, Nueva York por sugerencia de Bob Dylan, quien solía vacacionar en el área. Decidió llevar a cabo un nuevo tipo de festival, uno que representara la contracultura de finales de los 60 y llevar al movimiento hippie a un zenit nunca antes alcanzado, llamó a su visión: Woodstock.

Woodstock es considerado el mayor y más influyente festival de música que jamás haya existido. “Tres días de música y amor” así es como fue anunciado, y eso fue lo que ocurrió. Un ambiente de armonía entre personas y artistas. Para este momento, problemas técnicos de audio como los experimentados por The Beatles en el concierto de Shea ya habían sido solucionados. Bandas como Santana, Creedence Clearwater Revival, The Who y The Jimi Hendrix Experience fueron partícipes de un momento que cambiaría la historia para siempre. Pero al igual que Monterey Pop, el evento no fue rentable para sus organizadores, considerando que la mayoría de los 400 mil asistentes no tenían entrada, ya que se colaron al concierto al abrir las mallas de seguridad colocadas antes del festival. Lamentablemente, el espíritu de Woodstock moriría rápidamente en un último festival.

Después del éxito masivo que Woodstock representó musicalmente, miembros de Jefferson Airplane y Grateful Dead tuvieron la idea de su propio concierto en su natal California. Una especie de “Woodstock del Oeste”, dicho festival se llevaría a cabo en diciembre de 1970; los dos festivales anteriores se realizaron en verano. Y la locación fue la pista de carreras en el condado de Altamont. Por sugerencia de los Rolling Stones quienes decidieron participar en dicho festival y fueron el acto principal del mismo, la pandilla de motociclistas conocida como Hell’s Angels serían el equipo de seguridad del evento.

Con cerca de 80 mil asistentes, pasando frío y hambre por la poca organización mostrada durante el evento, los asistentes comenzaron actuar irracional y violentamente mientras las bandas asistentes temían

por su seguridad. Grateful Dead se negó a tocar y Martin Balin de Jefferson Airplane fue noqueado por un miembro de los Hell’s Angels. El momento cumbre del caos fue la muerte de un espectador llamado Meredith Hunter a manos de dicha pandilla, durante la presentación de los Rolling Stones. Altamont fue la evidencia de que los festivales masivos podían salirse de las manos con facilidad. Representó un momento oscuro en la historia del rock y la muerte del “Verano del amor”.

El nacimiento de una Era

Después de los trágicos sucesos en Altamont, los organizadores y las bandas se veían en la necesidad de buscar nuevos espacios para hacer pública su música. Led Zeppelin se volvería la piedra angular de un nuevo movimiento al descubrir que las arenas y estadios eran el lugar perfecto para sus conciertos. Contenían las características adecuadas: grandes audiencias, límites de espacio establecidos, podían vender entradas a un precio accesible y además el público podía ser controlado. Los promotores de los conciertos conseguían un trato de 90/10 a cambio de sus servicios, y teniendo en cuenta que podían tener audiencias de más de 50 mil personas por concierto, el trato era justo para ellos.

Led Zeppelin era lo que se necesitaba para iniciar una nueva era en el rock. Su sonido crudo y áspero, creado por los riffs de Jimmy Page, el ritmo de John Paul Jones con John Bonham y la gloriosa voz de Robert Plant, fueron la pauta para que el sonido trascendiera en el espacio inmenso del rock de estadio. Sus álbumes se enfocaron en que poder llenar arenas de cualquier tamaño y que la audiencia se llenara de ellos. Algunos grupos que apenas se veían nacer entendieron el mensaje de enfocarse en audiencias más grandes en la búsqueda de un mayor éxito, no sólo de crítica, pero también comercial. Entre ellos se encontraba un trío de jóvenes que decidieron buscar su propia ruta al éxito por medio de estos espacios: Se hacían llamar “The Police”.

Para cuando The Police lanzó su primer álbum “Outlandos d’amour” en 1978, de inmediato fueron catalogados como una banda de punk que pertenecía a la escena londinense que nacía en clubes subterráneos como The Beat Club donde artistas como The Clash y los Sex Pistols habían encontrado un espacio de esparcimiento para su música. En 1979, con un mínimo éxito radial de su sencillo “Roxanne”, lanzan su segundo álbum “Regatta de Blanc” con el que demuestran que eran más que solo punk, eran una banda con un sonido sin precedentes, sin un género específico, que debía ser llevado a las masas.

The Police contaba con la suerte de tener a dos de los managers más arriesgados de la industria: Miles Copeland (hermano de Stewart) y Kim Turner. Estos dos hombres decidieron apostar todo por una idea, invertir el poco capital que tenían e ir a Estados Unidos a mostrar el nuevo sonido que se generaba en las calles de Londres. Esperando conseguir un éxito mayor o al menos, una mejor respuesta que su nación de origen.

Dos autos y cinco personas, en eso consistía el equipo de gira de The Police, consiguieron convertir a una banda catalogada como “punk” es uno de los mejores descubrimientos en la historia del rock. Después del éxito de la gira en Estados Unidos, Copeland llegaría con un plan que revolucionaría la era del rock de estadio. Mientras todas las bandas se presentaban en escenarios americanos o países europeos como Francia o Inglaterra, Copeland consideró que todos tenían derecho a estos conciertos y disfrutar a sus bandas favoritas, así que decidió llevar a The Police a lugares a los que nunca se había llegado antes. Israel, Egipto, Turquía e incluso Latinoamérica, el Festival de Viña de Mar en el Chile de Pinochet, la Argentina de Videla o México de López Portillo (el concierto del Salón Mexica en el WTC en noviembre de 1980).

El plan de Copeland llevó a The Police a ser conocida como “La más grande banda del mundo”, o al menos así se refería Stewart Copeland respecto a su banda. Este plan sería la pauta para otras bandas que buscarían espacios en estos países con el fin de dar a conocer su música. Algunos de estos artistas, que algunos ya estaban establecidos, se resistían al cambio o consideraban innecesario dicho cambio, pero los tiempos cambiaban y un joven de Nueva Jersey no quería quedarse atrás.

Escenarios grandes, encuentros cercanos

Para cuando el rock de estadio comenzaba su verdadero auge a finales de la década de los setenta, Bruce Springsteen ya era una estrella con un camino trazado. Pero el muchacho de Arsbury Park no creía en la necesidad de llenar estadios o hacer videos musicales, ya que sentía que perdía el contacto con el público, hacer sentir a la audiencia parte del evento. Pero Springsteen sabía que su música no sería suficiente para mantener su fama, además de que si su imagen y sonido no cambiaban, todo su arduo trabajo pronto no valdría nada. Para cuando llegó su álbum “Born in the U.S.A” en 1984, él había creado una renovada imagen idónea para arenas y estadios, con canciones más populares sin reducir su calidad. Incluso su primer video musical fue grabado en un estadio, la canción era “Dancing in the dark” y nadie olvida el final del video con Courtney Cox bailando con Springsteen.

A pesar de sus audiencias habían pasado de 2 mil a 30 mil asistentes en menos de 3 años, el cantante lograba conectarse con cada uno de los espectadores en sus conciertos por medio de su carisma y talento, para Springsteen no había fanático pequeño, sin importar si estás en la última fila del público. Porque ir a uno de sus conciertos es como una montaña rusa, es vivir un sinfín de emociones que nos llevan al límite.

Hasta este punto, ya se tenían nuevos espacios, el negocio era rentable y las audiencias respondían bien al cambio, pero aún faltaban nuevos himnos para esta era. Canciones que nos hicieran corear sin parar y que logran acelerar nuestros corazones, Freddie Mercury se encargaría de dicha tarea.

Queen no era un grupo desconocido para el público internacional para mediados de los setenta. Al igual que Springsteen ya tenían una fama y reputación establecidas, pero no eran una banda de estadios, era un acto operístico con canciones llenas de armonías y música vibrante. Sólo consideremos que para estas alturas ya existían álbumes como “Queen II” o “A night at the opera” y por supuesto, sencillos que ya habían marcado un antes y después en la música como “Bohemian Rhapsody”.

Queen entendió la necesidad de evolucionar a un sonido relativamente más simple, pero no por ello de menor calidad. Similar a lo Springsteen haría unos años adelante. En 1977, su álbum “News from the world” contenía dos canciones que serían llamadas en los años por venir como “Himnos de estadio”: “We will rock you” y “We are the champions”. Estas canciones atraparían la atención de las audiencias creando un nuevo tipo de ambiente en cada concierto de los británicos. Desde la incesante batería de Roger Taylor o los solos de guitarra de Brian May, las piezas serían fundamentales para el “rock de estadio” y el legado por venir de Queen. Dicho legado quedó impreso y grabado para la historia en el concierto Live Aid de 1985, dicha presentación ha sido nombrada como la mejor de todos los tiempos, no solo de la banda, sino del rock en general.

Con el estadio Wembley lleno, los miembros de Queen se mostraban nerviosos e impacientes, pero su “frontman” y líder Freddie Mercury sólo les tuvo que decir “Ustedes toquen, yo me encargaré del resto”, para tranquilizar a sus compañeros. Con su hipnótica actuación, Mercury lograba que cualquier escenario, no importara el tamaño o lugar lo convirtiera en suyo. Después de la presentación Brian May dijo que Mercury había convertido a esa catedral del rock en un escenario de bar. Así de simple y sencillo. Ese fue el poder que Queen le dio a esta nueva era, el poder de la audiencia que al igual que Springsteen, no importaba el tamaño del lugar o del escenario, sino hacer sentir a la audiencia que eran parte de algo mágico e inigualable.

Pero ¿dónde quedaba el espectáculo? Algo que le diera a las audiencias no sólo algo que escuchar sino algo que ver. A la par de que estas bandas ponían de su parte para el desarrollo de esta nueva tendencia de espectáculos en vivo. En dos continentes diferentes, dos bandas se volverían íconos del show en vivo y marcarían la pauta de las bandas por venir.

El espectáculo

Considerando que Kiss se formó en Nueva York y U2 en Dublín, Irlanda, estas dos bandas tenían más en común de lo que ellos mismos esperaban. A pesar de haber sido creadas en países en continentes diferentes y enfocar su música en géneros totalmente distintos. U2 y Kiss fueron quienes cimentaron el camino para cualquier espectáculo en vivo de las bandas que hayan seguido después de ellos.

Sí, Kiss siempre ha sido cuestionada por su calidad musical o el talento de sus integrantes. Pero ellos entendían que la música era un negocio y si se quiere ganar en el negocio, se pueden romper las reglas que uno quiera. Para empezar, eran cuatro sujetos en maquillaje kabuki, con ropa de spandex negro y armaduras plateadas, vistiendo botas con plataforma de 14 centímetros. La inclusión de efectos como pirotecnia, sangre falsa y fuego saliendo de sus bocas, guitarras de las que salen humo y cohetes. Sus integrantes volando sobre la audiencia. Son solo ejemplos de algo que se volvió un común denominador en cualquier concierto de Kiss. Cuando uno ve eso, sabe que tendrá un espectáculo sin igual.

Ellos establecieron que el fan iba a recibir, por lo que había pagado, un show sin precedentes y nunca antes visto. En eso se basó el éxito aplastante de una banda que era destrozada por los críticos, Kiss decidió escuchar a quien al final importaba que era la audiencia, se convirtió en un “banda de la gente”, y desde ahí comenzaron a marcar el legado de su música y en la historia del rock.

Para principios de los 80, Kiss ya se había establecido como una banda a seguir en el rock de estadio. Pero U2 apenas lanzaba su primer álbum, “Boy”, con el cual muestra un talento único tanto en la composición como en la ejecución de la música. Y a este álbum le siguieron otros iguales o superiores como “The Unforgettable fire”, “October” o “The Joshua Tree”. Pero no dejaba de ser una banda buena que no ofrecía algo diferente en sus conciertos, además de los claros mensajes políticos de su líder Bono.

Para cuando llegó la década de los noventa, un nuevo álbum vio la luz, con el cual cambió todo para la banda, las audiencias y los conciertos: “Achtung baby”. Este lanzamiento de 1991, no sólo representaba una evolución clara en el sonido y composición de U2, sino también ellos entendían que sus conciertos podrían volverse herramientas para ir más allá de un simple álbum. Para 1993, el álbum “Zooropa” y su gira “Zoo TV” convertirían a la banda irlandesa en un ícono del show en vivo.

“Zoo TV” se convirtió en uno de los proyectos más ambiciosos de la historia de la música. Casi como “The Wall” de Pink Floyd a finales de los años setenta, el cual era tan costoso que sólo se pudo realizar cuatro veces. Un inmenso muro que finalizaba su construcción al llegar a la mitad del concierto y en el que se proyectaban imágenes relacionadas al concepto del álbum “The Wall”, diseñadas por el caricaturista Gerad Scarfé. Con los miembros de la banda tocando al pie o en la cima del muro. Dicho muro era demolido al final del espectáculo.

U2 decidió que este espectáculo debía bombardear los sentidos de su espectador, algo como lo que Kiss hacía desde hace más de una década, pero llevarlo más allá. Decidieron que sería una crítica a los medios comerciales como la radio, los periódicos y sobre todo, la televisión. Era común que al interpretar sus canciones, Bono mostrara noticias del mundo, programas locales de televisión, pero lo más sobresaliente eran los enlaces satelitales que hacía con su propio corresponsal a Sarajevo (eran los años de la guerra de Sarajevo).

El espectáculo logró su cometido de volverse una extensión del mensaje político-social que siempre ha caracterizado a la banda y la audiencia se veía recompensada con un espectáculo de alta calidad, nunca antes visto.

Conclusiones

El rock de estadio se volvió la pauta para muchas bandas por venir. Incluidos artistas actuales como Lady GaGa, Muse, Bruno Mars o artistas establecidos que decidieron evolucionar su espectáculo en vivo como Madonna o Iron Maiden. Esta era del rock marcó una pauta no sólo para el show en vivo, sino también sobre cómo abrir mercado a nuevas audiencias haciéndolo rentable para el artista y accesible para el espectador. Porque esa es la magia del rock de estadio, hacer que nosotros los fanáticos o espectadores nos sintamos parte de algo único que nos recuerde por qué decidimos ir. Que estamos siendo testigos de algo que nos permita decir: “Yo estuve allí”.

Ese es el poder del rock de estadio, la capacidad de unirnos como en uno solo a más de 50 mil personas sin importar si nos conocemos o no. Si somos iguales o diferentes, todos pertenecemos a ese momento en que todo se detiene y se vuelve nuestro.

Bibliografía

https://en.wikipedia.org/wiki/The_Beatles_at_Shea_Stadium

https://en.wikipedia.org/wiki/The_Cavern_Club

<http://www.rollingstone.com/music/news/summer-of-love-woodstock-20071211>

Maysles, Albert and David. “Gimme shelter”, 1970.

Copeland, Stewart. “Everyone stares: The Police inside out”, 2006.

https://en.wikipedia.org/wiki/Ray_Charles#Contributions_to_civil_rights_movement

https://en.wikipedia.org/wiki/Zoo_TV_Tour

CUARTA MESA DE TRABAJO
LA POÉTICA DE
TODOS LOS DÍAS

RAW ROCK'N'ROLL WITH LA-LA-LA'S: mantener el impulso vital (o cómo aprendí a dejar de preocuparme y amar el power pop)

Esteban Cisneros González

"Power pop is a prayer offered by atheists to a God who exists but doesn't hear".

Michael Chabon, *Tragic Magic*.

I

Comencemos así:

Los Beach Boys son más radicales que los Rolling Stones y tal vez siempre lo fueron. Big Star equivalen, o sobrepasan en calidad, a la Velvet Underground (y también son responsables de la creación de un montón de bandas.) Badfinger le pateó el trasero a Led Zeppelin cualquier día, a cualquier hora. Cheap Trick debieron ser los Beatles de los 70. Teenage Fanclub se come a Nirvana para desayunar y quitarse la resaca.

Ya, lo dije. Lo siento, pero así las cosas desde este ángulo.

II

¿Cómo llegué aquí?

¿Qué tuvo que pasar (qué clase de error, de decisión, de vuelta en falso) para que todo desembocara en esto? ¿Dónde fue exactamente

que me perdí? ¿O ya llegué a donde quería y todo resultó así de hueco y sin sentido? ¿Es la sinrazón cosa del mundo o es culpa mía?

Llegué a un momento y lugar en blanco. O, mejor dicho, en un gris chirriante, vacío, infeliz. El fin del camino, tal vez; el fondo de algo, quién sabe de qué. Pero había mucho espacio y no quedaba de otra que comenzar a hacer algo allí, tal vez gritar, patear, dar de puñetazos. Capaz que algo pasaba. Y eso hice. Tuve mi ayuda, por cierto. En la era de la electricidad, la música ronda siempre en las esquinas. Por suerte.

¿Cómo hice para sobrevivir El Año de la Desesperación®?

Cómo más: con música. Con discos de 20/20, Antartigo Vespucci, Big Star y Badfinger, Cheap Trick y Cooper, Dwight Twilley Band y the dB's, Ex Norwegian y Exploding Hearts, Fountains of Wayne y Flamin' Groovies, Gigolo Aunts y Gin Blossoms, Hoodoo Gurus, I, Jam, Knack y Greg Kihn y su banda, Lemonheads, Material Issue y Matthew Sweet, Nerves y Nikki & The Corvettes, Octubre, Posies, Reno Bo y Ryan Hamilton, Spongetones y Sloan, Teenage Fanclub, Utopia, Vapors, Weezer y Wondermints, XTC, y Zumpano.

¿El común denominador? Las melodías, las guitarras estridentes y los ganchos. Pop que busca con ansias el oído y el corazón; con una base rítmica que a veces raya en la rabia, en la vesania, en la impudicia. Power pop, que diría Pete Townshend. El término a muchos hace ruido; de eso se trata: de la barahúnda, del bullicio. Así que a mí el nombre tiene sentido. Y es pegadizo. Como la música.

III

El power pop es música de perdedores victoriosos. Es una música pensada para las masas, pero consumida por las minorías. Es un universo en el que la ironía casi no cabe, mucho menos el esoterismo: es de una franqueza total, de una nostalgia casi infantil; es callejero, pero no pendenciero; suburbano, pero no marginal. Es artificial como todo el gran pop, pero reconoce sus raíces y hace referencia a ellas a la menor provocación. Es un trabajo de segunda generación: todo esto ya ha sido hecho antes, aunque siempre hay una posibilidad de darle otro *twist* a ese viejo y efectivo pop. Está bien ver al pasado porque de algún lado venimos. Precisamente por eso no podemos decir que sea una música *revivalista* (¡jepa!, que sí, en algunos casos sí, pero esto no es exclusivo del power pop); es un homenaje sincero que, sí, a veces roza (o supera) el pastiche, pero es uno sin cinismo ni distanciamiento hipster (en la acepción sigloveintiunesca del término.) Es, al final, una idealización romántica de la marginalidad. Que, en realidad, es una marginalidad casi voluntaria.

El power pop es *raw rock and roll with la-la-la's*, como lo describió alguien en la *www*. Es la gran contradicción, la más bonita, la más melódica y machacona. Es, déjenme decírselos así, la música más vital. La que transforma el gris en colores brillantes porque una de las grandes posibilidades de la música es que logra trocar los estados de ánimo, horadar la limitada realidad y dotarla de posibilidad, excitar, enternecer, *emocionar*. Y el power pop toma estafeta: tres o cuatro acordes, guitarras y tambores, verso-coro-verso-coro-puente-coro. A veces no se requiere más.

Es una música que, por lo general, hacen chicos, aunque cuando se la apropian las chicas no hay fuerza humana que las detenga... pero eso tampoco es exclusivo del power pop. Son, además, chicos obsesionados con los discos, a los que los primeros Beatles siguen pareciéndoles tan elocuentes como Marx a un marxista, que ven en el rock'n'roll playero norteamericano una expresión no sólo de diversión y surf y autos sino una estampa de la condición humana con toda su brillantez y podredumbre (las canciones surf son, sin exagerar, pinturas renacentistas en las cabezas de estos escuchas de los que hablo) y que equiparan sin apenas chistar a Mozart o a Beethoven con Michael

Brown o Brian Wilson o Curt Boettcher y ese pop barroco lleno de clavicordios y guitarras eléctricas puede comerse, poco a poco como hormigas que mordisquean un cadáver de un saltamontes, a cualquier expresión artística hecha por el ser humano por su inmediatez y escalas brillantes; y ese *sunshine pop* californiano repleto de armonías vocales es el epítome de la creación porque un poema de Keats o de Yeats o de Cardenal o de Genet pueden atrapar la esencia humana de belleza y crueldad, pueden expresar el asombro y el hastío ante el universo pero, ¡hey!, no tienen en ellos una música tan bonita como la de Roger Nichols y su pequeño círculo de amigos así que, ¿quién gana?

¿Exagero? Sí. Pero a veces hay que hacerlo para que esto valga la pena, para hacer ruido y que se note. Para, a ver si funciona, poner a rodar una discusión, que fluyan las ideas, que se cuenten otras historias. Porque esto es rock'n'roll. Por la pura estridencia. Porque, es verdad, tal vez somos unos memos hijos de la cultura basura y estamos muy mal (pero tres acordes nos han salvado la vida, así que las hipérboles son una especie de “gracias, oye.”) El pop se ha vuelto aburrido tras buscar siempre las mismas referencias. Hay que hacer un asado de una buena vez con esas intocables vacas sagradas. Yo invito las cervezas.

Afrontemos algo: la mayoría de los que estamos aquí somos esa clase de hermoso perdedor. Somos, como quien dice, de la misma especie. Aquella chica nunca salió en una cita con nosotros; no pudimos ni siquiera sostener su mano, ya no digamos besarla o llevarla al sofá. Tenemos trabajos de día que nos permiten sobrevivir y comprar el disco-nuestro-de-cada-día, si acaso, o salir adelante pensando en el día en que todo va a estar bien y la música pasará a segundo plano porque hay salud mental y paz y equilibrio. Viajamos por la ciudad mirando a la gente, inventándonos historias, preguntándonos cosas, con audífonos con el volumen a 11; pensamos constantemente en discos y canciones (reitero: *somos unos memos*), construimos nuestro propio-y-bellísimo-mundo en nuestras cabezas porque el mundo afuera vale madres por su inconsciencia y agresividad y estupidez.

Esta es nuestra música.

IV

“Los críticos de rock de alguna manera decidieron que Led Zeppelin es en extremo importante y que merece todo nuestro respeto y que las Shangri La's no, y tengo un problema con ello.” Habla Sheila Burgel, alguien *que sabe*. Coleccionista de actos raros de los 60, *girl groups*, beat y ye-yé, nació en Teherán y se crió en los andurriales de Nueva York, es pinchadiscos profesional, editora de revistas de tiraje limitado

y voz autorizada para hablar *all things pop*. Estoy de acuerdo con ella. La historiografía rock se ha impuesto a través de los años, se ha hecho hegemónica y, con ello, sosa, aburrida y puro significante.

Hay quien dice que el rock ha muerto, que es una música pasada. Lo dicen con algo de razón. Aunque (aquí va una teoría aventurada) no es tanto que el rock esté pasado. Lo que sucede es que hay que cambiarle el enfoque a la historiografía del rock (o del pop, para generalizar más y mejor, que en este caso sirve.) Tal vez. Porque los Beach Boys son más radicales que los Rolling Stones, etc. Pero los Stones “rockean.” Se basan en una “autenticidad” que alguien se inventó y que se hizo canónica. No tengo nada contra ellos (me gustan, pongo sus discos pero, ¡oye!, están lejos de ser el epítome del pop; valga decir aquí también que los uso como ejemplo porque son el grupo que encarna el “rockismo” en el imaginario popular) pero, preguntémonos de verdad, ¿en qué consiste esta autenticidad, este rockismo, esta pinta, este sonido? ¿Qué nos dice hoy, más allá de esa imagen del rock que el imaginario popular (influido por los poderes hegemónicos y nos estamos poniendo profundos y tal vez paranoicos), esa música, esa pinta, esa *actitud* (piedra angular del rock, ¿no?)? El mundo está vuelto orate y la irresponsabilidad es divertida pero se ha vuelto una cuestión espinosa; el jipismo murió y está bien enterrado porque era todo buenas intenciones y no mucho más. Pero el pop no era jipismo, lo mismo que no es motos y chaquetas de cuero o estoperoles y crestas o zapatos de plataforma y brillantina. El pop es posibilidad y a muchos se les ha olvidado.

¿Y si regresamos un poquito hasta *Sgt. Pepper* y le quitamos el halo de santidad y gracia que le rodea y lo vemos como lo que es: una fantástica colección de canciones? ¿Si le quitamos el estatus de disco canónico? ¿Si dejamos de engañarnos con que el pop es arte para que realmente lo sea? ¿Y si dejamos de tomarlo tan en serio para que realmente podamos tomarlo en serio? Los pedestales se caen. Los panteones se vacían o, en todo caso, se convierten en historia antigua, en mitología de libro de texto.

Creo que ese momento no ha llegado aún para el pop. Tal vez para el canon rock. Pero la brevísima historia de la música de la electricidad está repleta de sonidos en riesgo de olvidarse, de canciones que son himnos de las minorías, de nuevas vueltas de tuerca a la canción de tres acordes y ritmo impetuoso, de letras elocuentes y gritos primordiales. Hay que salirse del canon un rato e intentar encontrar otro. Esta música tiene mucho qué dar.

Aunque sea sólo para recordar la imperfección humana en una época mecanizada, hay que revisar todo lo que el canon no abarca. El sunshine pop, el pop barroco, los *girl groups*, la música disco, el soul porfiado, el power pop están ahí esperando una reivindicación. No la

obtendrán pronto. Es parte del *quid* del asunto. Pero no quitemos el dedo del renglón. No por lo pronto.

V

Hice un inventario del Año de la Desesperación®. Compré más discos que en el lustro previo. Temo por mi salud mental y mi estabilidad financiera. Pero una historia: en uno de los peores días (con guion cortesía de alguien muy malsano) hablé, enredado en una ansiedad enferma, con un Amigo, amigo de aquellos, un pana en toda regla, un casi-hermano (qué suerte tenerlos: así sí vale la pena.) Hasta compartimos iniciales. Le planteé la situación que, en mi cabeza, era límite. *This must be the end of the line* y todo el festival. Dramático y tonto, sí, pero real. Fiel a la costumbre de los buenos amigos, el susodicho me zarandeó, me dijo de cosas y me conminó a tomar la guitarra. Pero yo no podía. No podía. *No podía*, carajo.

Al final, ganó. Aunque la comunicación era remota (ay, el siglo XXI), logró colocarme una guitarra entre las manos. Toqué lo que pude. Pero la sensación me gustó, me hizo sentir *de otra manera*. Me puse a rasguear los acordes de “The Ballad of El Goodo” de Big Star. Luego fui y puse el disco, en un impulso que atribuyo a la supervivencia. Big Star, *Record #1*. Desde los primeros compases me hizo sentarme, anonadado, y repensarlo todo.

Me pasé toda la noche escuchando discos. Al día siguiente, después de todo, me sentía del carajo. Físicamente no podía conmigo. Pero podía enfrentar el día. Es más: iba a hacerlo. Y era lunes.

Díganme lo que quieran, pero la euforia de ciertas partes de la noche con ciertos discos y canciones borró casi todo lo demás. ¿Un placebo? Capaz que sí. El mejor.

VI

El power pop está obsesionado con el *tonight* porque jamás ocurre; es la música del deseo postergado y jamás logrado, de la frustración vital, del hastío de la vida diaria. Aun así, es la música que jamás renunciaría a bailar, a brincar, a cantar aunque implique escupir los pulmones. Pasa el rato con la chica, menda, nos dice cada canción: es lo más que logramos los que sentimos más de lo que pensamos.

Esta música, por cierto, es fiel a una tradición que está muy arraigada en la novela y hasta tiene un nombre: *bildungsroman*. En alemán, sig-

nifica “novela de construcción”, es decir, de crecer. Si hay que poner un término rimbombante para que Los De Ceja Alzada nos hagan caso, acá les va: *bildungslied*. La canción de crecer. En la que el protagonista, en primera persona, se aventura en un viaje en el que sabe que terminará con el corazón roto (o algo más: la crisma, los huesos, la inocencia, diga usted), pero vale la pena hacerlo. Y lo hace. Se lanza de cabeza al abismo porque tal vez de eso se trata vivir. Es mejor que quedarse estático.

Es, además, un gesto del power pop que resulta ser una sentidísima carta de amor a la música pop: hay constantes referencias a los *singles*, a la candidez de los primeros 60, a ese sentido de posibilidad que el *Sgt. Pepper* (o tal vez no él, sino sus discípulos) arruinó para todos elevando el pop a la categoría de arte, de inalcanzable, de tocados por los dioses. ¿Quién podía ser parte de un grupo pop y conquistar todo el universo conocido antes de 1967 (y en otras épocas pop brillantes y menciono al aire el garaje de los 60, primer punk, el post-punk)? Todo mundo. *To-do-mun-do*. Cualquiera que se aprendiera tres acordes en una guitarra. Cualquiera con algo qué decir. Y, ¿quién no tiene algo que decir? ¿Y si tuviese la posibilidad de decirlo con música, sin importar la complejidad de las escalas o la sofisticación lírica? No hablo necesariamente de trogloditas berreantes (aunque también), sino de chavales rijosos que un día dijeron Basta-Al-Aburrimiento, No-Más-Plañideros-Corazones-Rotos, Que-Se-Jodan-Los-Mayores (o quienes representen a la autoridad represiva) ya estamos aquí y algo hay que hacer y si es ruido, mejor. ¿Si la música no tuviese que aspirar al infinito y sólo pudiese gritar lo que quiere, siente, anhela, desea? ¿Si pudiera ser una manera de aspirar a la cercanía y a la empatía?

Pero no se crea que todo en esta música es empírico y troglodita; metiéndonos en el sonido, el power pop es una música con cierto grado de sofisticación: es como si pusiéramos a Brian Wilson, a Pete Townshend y a Paul McCartney en una ecuación en apariencia indespejable, pero que se resuelve tocando Re-Sol-La en una guitarra o bajo, aprendiéndose triadas y escalas pentatónicas en un teclado y practicando sin cesar el bum... bum-bum-¡tac! del *Be My Baby* de las Ronettes y Phil Spector. No todos seremos músicos clásicos, de vanguardia o de jazz ni queremos serlo –y lo dice alguien a quien el corazón le salta con Bach y con Coltrane, casi sin distinción– pero una gran melodía está al alcance de todos porque cualquier tienda de discos cuenta con ellas. Cualquier instrumento está habilitado para tocar melodías increíbles, sólo es cuestión de que quien lo sostiene entre manos logre juntar tres o cuatro notas y si expresan lo que él quiere, ¡ahí está! Acá la mejor escuela es la escucha, la cháchara con los panas, la calle, los discos, la radio.

Nik Cohn, uno de los grandes periodistas de este ruido y de esta cultura llamada rock’n’roll, hablaba del *hype*, apócope de “hipérbole”,

como algo esencial para el pop: se trata de un “intentar demasiado” para que algo pegue y se quede en las cabezas de la gente; una insistencia enfermiza que el pop ha abrazado y asumido sin cuestionarse un segundo porque, al final, es también un producto y tiene todo el derecho a serlo. El power pop pocas veces ha sucumbido al *hype*, pero cuando lo ha hecho ha impactado al mundo de todas maneras. Con The Knack, por ejemplo, y su *My Sharona* que es, a la vez, un single magnánimo y la canción más rancia de la historia del power pop. Si alguien se ha resistido alguna vez a esta canción, que se levante de una vez. Todos permaneceremos sentados, ¿a que sí?

Los detractores dirán que es una música facilona, que ve atrás constantemente, que se niega a la experimentación post-punkera. Adelante, se vale. Aunque, en realidad, eso de que sea música facilona hay montones de hits del power pop que lo desmienten: Cheap Trick tiene unos hits de chicle que pueden pasar por banalidades (y uno o dos momentos realmente bochornosos), pero escuchar su discografía entera es la posibilidad de asombrarse ante una musicalidad tremenda: de éxitos radiales a golpazos potentísimos a las canciones más extrañas del mundo; de luz a oscuridad en un solo disco; de la euforia a la depresión en un cambio de acorde. Por algo fueron *big in Japan*: los nipones tienen un oído especial y todo aquello que suene un poco extraño es acogido con ganas y gritos. Esta es la música de los más grandes hits pop que nunca lo fueron. Ya se ha dicho. Pero insistimos en ello.

Grupos con toda la pinta, el sonido, los coros, los ganchos y que, cuando mucho, llegaron a colocar uno o dos singles y regresaron a su lugar: la oscuridad. “Usted, pobre provinciano –parece decir El Destino– que se atrevió a salir de su pocilga, devuélvase de una vez. Este mundo no le toca a usted. ¿Quién carajos se cree? Bonito ruido, eso sí.”

El power pop es una música mágica y trágica. Algunos de sus grandes nombres hicieron honor a la tristeza y la nostalgia de sus acordes y vivieron historias tremendas. Revisemos algunas que me parecen interesantísimas porque si bien no es el único género que aborda el dolor, sí tiene la particularidad de tratarlo de otra manera: la vida igual duele así que hay que ponerle melodías brillantes y pegadizas y ritmos que hagan mover los pies. Las congojas se convierten en estribillos.

Va de nuevo: las congojas se convierten en estribillos.

¿Es derivativa, como dicen los amargos? Bueno, sí, es música pop. Es parte de un *continuum* que le da vueltas a los mismos acordes para encontrar nuevas maneras de expresar las mismas emociones. Que me encuentren una música pop que no lo hace. ¿Ven? No hay.

Y no hay queja: siempre hay una esperanza porque quién carajos no va a sentirse esperanzado con ese sonido tan bonito de guitarra. Con esos tambores tocados con tanta energía. Con esos grupos que se desvivieron para grabar esas canciones; algunas no suenan impecables, pero se vale porque la música es cuestión de humanos que se tropiezan (y luego las biografías convierten estas caídas en glamur, pero eso no lo discutiremos acá.) Pero el power pop, si es que existe, tiene algo: busca cristalizar una emoción, por básica que sea, en tres minutos en acordes sencillos; cualquier chico con los dedos suficientes para tocar una guitarra, un bajo o una batería puede descifrarlos y reproducirlos y, a su vez, patentar su grito de batalla propio. Bajo esta perspectiva, ¿es o no una belleza el pop? ¿No habría que darle una segunda oportunidad ya liberada de Led Zeppelins y demás vacas sagradas?

El power pop tiene casos increíbles de maestría y miseria. De maravilla y miopía. De magnanimidad y memez. ¿Hablamos de un par, al menos? Venga:

Tenemos el caso de Badfinger, esos greñudos que parecían los herederos de los Beatles, que grabaron para Apple Records y que parecía que conquistarían el mundo. Sus hits eran monumentales. Pero tal vez estaban fuera de sintonía con los tiempos. Quién sabe. Entre eso, la poca promoción y el desinterés, y *un management* pavoroso, sus dos compositores principales, Pete Ham y Tom Evans, terminaron colgándose en sus respectivos garajes. La historia que más me da escalofríos: son autores de “Without You”, esa balada magnánima que hizo grande a Nilsson y que confirmó el estrellato de Mariah Carey en los 90. No habían recibido, por cuestiones de su mánager, ni un céntimo de regalías. Murieron sin verlas. Qué asco.

Los otros Abraham del power pop son, sin duda, Big Star, el grupo más bonito de todos. Grabaron para Ardent Records, que fue comprada por Stax. Alex Chilton y Chris Bell eran la pareja de composición más filosa desde Lennon y McCartney, o tal vez incluso desde Leiber y Stoller. Pero entre negligencias de la disquera, mal *timing* (Stax quebró) y un montón de cosas que se salieron de control, sus dos discos no hicieron ni poco ruido en las listas. Se separaron en 1975. Chris Bell, que escribió *I Am The Cosmos*, la canción épica más frágil del pop, estrelló su Triumph TR-6 en un poste de teléfono, en medio de una depresión que ni su cristianismo *born again* pudo salvar. Murió a los 27 años pero poca gente lo recuerda dentro de ese infame club del pop.

Dos casos más recientes: Material Issue fueron un grupo impresionantemente duro y meloso al mismo tiempo; su regreso temático a los 50 (canciones con título de nombre de chica, puras cartas de amor desdichado, odas al viernes por la noche) se cruzaba con una música totalmente moderna en esa transición entre los 80 y los 90. Y

el título de su disco era descarado y emblemático: *International Pop Overthrow*. Pura magia. Jim Ellison, cantante principal, frustrado de la poca atención —y con un catálogo ilustrado y detallado de problemas psicológicos— terminó por ahogarse con monóxido de carbono de su auto. Parecido caso es el de Doug Hopkins, de Gin Blossoms. La banda prometía todo en los 90. Hacían una música que daba gusto. Estuvieron a punto de quitarle el trono a cualquiera, porque se lo merecían. Hopkins se suicidó, también.

La del power pop es una historia plagada de depresiones que han dejado a los músicos casi desahuciados y sin poder trabajar (dos muy famosas: Brian Wilson y Emmit Rhodes), de historias de desazón y tragedia. Como muchas otras vidas, pues. Como las nuestras. La diferencia es que esta música se hizo brillante a partir del dolor: habla de la miseria en acordes mayores, en lugar de lápidas escribe estribillos y los remata con *uuuh's* y *la-la-la's*.

Es, por eso, la mejor medicina para la depresión que he tomado hasta ahora.

VII

La construcción de subjetividades es todo un tema. A mí me gusta y me cura esta música porque crecí con los Beatles, por mi formación y carácter siempre preferí a los Beach Boys y a los Hollies; ya más grande Pulp y Kula Shaker moldearon mi cabeza. No quiero imponer esto a nadie. Pero eso mismo me permite abordar el presente con otro talante, el mío. Me gustan las historias de los segundones, de los perdedores, de los marginados porque así me sentí por mucho tiempo (tal vez sigo haciéndolo.) Viví una niñez increíble, aunque solitaria; siempre he tenido a los mejores amigos y a veces nos hemos ido por la libre en la vida, pero en ocasiones hemos tomado las maxipistas de cuota y pena no me da. He estado jodido y he estado muy arriba.

Fui un nerd antes de que el término fuera *cool* y fui un desquiciado que tal vez debió ponerle el freno de mano un tiempo antes, porque me fue muy mal en mi experimentación clasemediera con los sentidos y las sensaciones, con las personas y las situaciones. Tengo puñitos de mantequilla (¡perdería cualquier pelea!) y soy poco ingenioso; he sentido la locura del deseo no cumplido y he amado con fervor. Soy crédulo y me gusta la gente. Soy bastante ingenuo y abobado. Me he topado con pared cada vez; por eso llevo en el bolsillo siempre una plegaria, que dejo entre los ladrillos, no vaya a ser que me haya encontrado por fin con el Muro de los Lamentos que me escuchará de una vez por todas. Sol-Re-La. Tal vez por eso esta es mi música: lleva la esperanza a flor de piel, asume el fracaso como un acorde más. Y

no se rinde. Ni se asume como la música que va a cambiar el mundo, como toda esa música jipi que se da importancia porque los libros canónicos se la dan; es una música cosechada a partir de las dudas, los recelos y los principios de libertad y justicia que aprendimos a partir de canciones de ritmo rápido, con guitarras estridentes y vocalizaciones suaves lennonianas, a las que realmente entregamos nuestra existencia porque reconocimos que esas voces y esas manos (que acariciaron esas cuerdas y aporrearon esos bombos) eran las nuestras. Eran como nuestros hermanos mayores mostrándonos el camino. Eran como nuestros hermanos menores equivocándose en cada paso, con una gracia y una integridad que nos hacían cuadrarnos ante ellos. Porque así es la cosa. ¡Hip, hip, hurra! ¡Sois cracks! *Hey-ho, let's go!*

Tengo las ideas claras en lo que me concierne. A veces no sé qué quiero pero siempre sé lo que *no* quiero. Soy curioso y me asombran las cosas; soy sensible y me gusta recibir un montón de estímulos y divertirme y ahondar en las cosas. Tal vez por eso esta es mi música. O tal vez por eso es que soy un obseso de la música. Reformulemos a Hornby (asumiendo que somos buenos tipos:) ¿Qué vino primero, la empatía o el pop? ¿Escucho música pop porque soy empático o soy empático porque escucho música pop?

Y, sobre todo, creo que la ironía no funciona. Sí en su justa medida pero, ¿cuál es esa? No hay nada más *posmoderno* (y sí, es peyorativo), más distanciado, menos involucrado con las cosas. No hay nada más defensivo y cínico.

VIII

Michael Chabon en su pequeño ensayo/reseña *Tragic Magic* trata así al género (tengo que citarlo palabra por palabra): *"And we hold our glasses high, make a toast and cry with longing, hope and pride but only for a second, because the next song is due to begin AT ANY TIME and our bones must sh-sh-shake!"*.

Eso, eso, ESO es impulso vital. Es justo lo que necesito. Es justo lo que necesitamos. ¡Vamos!

IX

Al final, más allá de intelectualismos, el rock es una música visceral y que nos emociona. Nos hace sentir parte de algo. Nos construye un universo, nos propone juegos. Es, en cuestiones sociales, un campo en el que las personalidades pueden jugar a ser. No pienses, siente,

como lo plantea Kureishi; ya entonces podemos intentar racionalizar pero algo es seguro: vamos a perdernos en el intento.

Así son las músicas que trascienden: llenas de sensaciones. El jazz antes de ser una música de nicho y con un cierto elitismo intelectual (¡que hueva dáis, zoquetes! ¡Devuélvannos el *jazz*, el de a de veras!), era la música de los tugurios, tocada con agallas y pensada para el escándalo; el rock'n'roll temprano, que hoy vemos ya como una cosa fresca y ligera, era rompedor porque era visceral. La ruptura generacional vino gracias a este desenfreno, porque los adultos no entendían que los jóvenes pudiesen actuar sólo frente al impulso y perdiendo la racionalidad; eso daba miedo porque creaba nuevas pautas y nuevas narrativas. Eran músicas primitivas que se fueron refinando, músicas para bailar, para hacer una *declaración*, para crear nuevas cosas. Eran tres acordes en la grabación pero cuando salían *allá afuera* eran declaraciones fuertes, ideas nuevas, movimientos prohibidos, una invitación a lo oscuro (que, al final, resultaba siempre ser más brillante.) El siglo XX fue una hermosísima mierda y el XXI es una incógnita, así que no importa si nos aferramos a esas expresiones que no encontraron un gran público en el siglo que pasó recién y que estuvo tan lleno de calamidad que nos dio poca oportunidad de ser gigantes. No he escuchado una mejor declaración de ESTO SOY, un mejor y más claro manifiesto que *Louie Louie* de los Kingsmen. O *Teenage Kicks* de los Undertones. O *Rock and Roll Girl* de The Beat. Pero yo suelo estar mal, me lo dice la experiencia.

Os necesito a ustedes, pequeños héroes del pop, que pululan por las calles buscando la Próxima Cosa Grande. Reivindiquen esto. No a mí, porque yo qué: yo sólo vi que algo pasaba y estaba allá afuera, entre ustedes. No se dejen caer. Vienen tiempos difíciles, horribles. Pero ustedes tienen las armas que siempre han triunfado: la inteligencia, la astucia, el ritmo, la melodía. Manténganse fuertes.

Quiero ser un poco más *power* y menos *post*. Quiero ser como ustedes. Y salvarme.

X

La música cambia perspectivas, cambia vidas; las salva, incluso. Es un *cliché* pero, por lo mismo, tiene algo de verdad y la podemos contar muchos en primera persona: yo mismo acabo de pasar, como muchos de ustedes alguna vez, por un año espantoso, de crisis, de esos que acaban marcados en rojo en el calendario pero que forjan carácter y construyen cosas. Los momentos más terribles fueron aliviados por un disco. Un jodido pedazo de plástico. Va de nuevo: *un-jodido-pedazo-de-plástico*. Si esto no es magia, no sé qué lo es.

Estas cosas importan.

No sé qué le espera a la música en el futuro. Su consumo ya no es como lo conocíamos los que crecimos comprando discos y revistas, plástico y papel. Hoy la música, como dice Simon Reynolds, debe competir con muchas otras formas de entretenimiento (para nosotros fue entretenimiento y escuela, anoten eso); pronto, si no es que ya, no definirá identidades generacionales. Sigo citando a Reynolds (por cierto, un ferviente detractor del power pop, ¡que le den!) cuando digo que la idea de que la música es algo a lo que nos rendimos se ha debilitado mucho; ahora es algo que usamos. Así es la era mp3, o así la entiendo. Pero confío en que la música seguirá siendo expresiva, visceral, que hablará en primera persona, que no será sólo una cuestión de concurso de talentos; la música que nos importa y que nos salva está hecha con las entrañas, tiene fallos técnicos, es imperfecta, es vital.

Es vital. *Es vital*. E.S.V.I.TA.L.

Y ese impulso vital es el que cuenta. Es el que, históricamente, ha hecho pop al pop.

XI

Terminemos así:

Los Beach Boys son más radicales que los Rolling Stones y tal vez siempre lo fueron; siempre estuvieron bajo presión. A pesar de que eran del *establishment pop* les fue bastante mal en casi todo sentido y, aunque hicieron algunos bodrios mayúsculos, se mantuvieron siempre en la búsqueda de la siguiente gran melodía. Eso cuenta, y mucho. Big Star equivalen, o sobrepasan en calidad, a la Velvet Underground (y también son responsables de la creación de un montón de bandas), porque tal vez no fueron tan revolucionarios de manera inmediata pero sí que le devolvieron al pop ese filo que había perdido tras la psicodelia: se había tomado demasiado en serio y había dejado de pensar en los chicos; se había hecho demasiado adulto, rígido, aburrido, lleno de reglas; Big Star lo salvó aunque tuvo que esperar décadas para su reivindicación; así funciona el pop a veces y es una mierda, pero no hay más que hacer. Badfinger le pateó el trasero a Led Zeppelin cualquier día, a cualquier hora, porque su historia trágica dio sólo himnos brillantes; no se convirtieron en tipos de dudosa reputación pagados de sí mismos que destrozaron el rock and roll en nombre del rock and roll; al contrario, parece que lo único que nos legaron fueron geniales melodías. Cheap Trick debieron ser los Beatles de los 70 aunque lo fueron en Japón, pero pocos grupos tienen tantas canciones llenas

de ganchos, en tan distintos estilos y, sí, también tienen sus grandes pecadillos pop, pero nunca dejaron de ser esos chicos raros que no la hacían en la vida pero sí en el ruido. Teenage Fanclub se come a Nirvana para desayunar y quitarse la resaca porque la rabia siempre puede expresarse con un poco de elegancia y majestad; estos lo hicieron y lo llevaron al extremo... y también podían subirle al volumen.

Y, además, toca escribir otra historia. Con otros referentes. Con nuevas vacas sagradas con las que luego harán otro asado los que vendrán. A ver qué pasa.

Porque esto no puede morírsenos así y aquí. Esta música es vital. Que no pierda el impulso.

No lo perdamos nosotros. *Even if we lose all else*.

Anexo

Pequeñísima (y necesariamente incompleta) guía discográfica al power pop

Este anexo no pretende ser comprensivo ni abarcar la totalidad del género; sería simplemente imposible de lograr en una publicación impresa. La propuesta es un listado de los discos que sirvieron como referencia para este pequeño tratado, una especie de “discografía” en cuanto al estudio de referencia de sonidos y no tanto, en este caso, de textos. Se incluyen discos a partir de 1970, eliminando así las primeras influencias obvias (The Beatles, The Beach Boys, The Who, The Kinks) y no tan obvias (The Move, Merry-Go-Round, Roger Nichols & The Small Circle of Friends, The Left Banke) y yendo directo a lo que figuras centrales del power pop como Greg Shaw (de Bomp Magazine) y David Bash (del festival International Pop Overthrow) consideran la era del inicio (1970) y continuando con su desarrollo a partir de los años. Se incluye nombre del grupo o artista, título, sello disquero y año de publicación; asimismo, intenté incluir sólo LP’s (con algunas excepciones a la regla) y creo que es un espectro representativo del género aunque, insisto, no es total. Seguramente habré olvidado algunos discos y grupos: el arrepentimiento será grande cuando me dé cuenta. Sirva al lector como un portal de ingreso a esta música si la desconoce o como un pretexto para la conversación si es un iniciado.

- Badfinger, *No Dice* (Apple, 1970)
- Emmitt Rhodes, *Emmitt Rhodes* (Dunhill, 1970)
- Todd Rundgren, *Runt* (Ampex, 1970)
- Badfinger, *Straight Up* (Apple, 1971)

- Big Star, *#1 Record* (Arden, 1972)
- Raspberries, *Fresh* (Capitol, 1972)
- Raspberries, *Raspberries* (Capitol, 1972)
- Todd Rundgren, *Something/Anything?* (Bearsville, 1972)
- Blue Ash, *No More, No Less* (Mercury, 1973)
- Blue, *Blue* (RSO, 1973)
- Brinsley Schwartz, *Please Don't ever Change* (United artists, 1973)
- The Liverpool Echo, *The Liverpool Echo* (Spark, 1973)
- Stories, *About Us* (Kama Sutra, 1973)
- Badfinger, *Wish You Were Here* (Warner Bros., 1974)
- Big Star, *Radio City* (Aardent, 1974)
- Raspberries, *Starting Over* (Capitol, 1974)
- Artful Dodger, *Artful Dodger* (Columbia, 1975)
- Eric Carmen, *Eric Carmen* (Arista, 1975)
- Artful Dodger, *Honor Among Thieves* (Columbia, 1976)
- Dwight Twilley Band, *Sincerely* (The Right 1976)
- Eddie and the Hot Rods, *Teenage Depression* (Island, 1976)
- Electric Light Orchestra, *A New World Record* (Jet, 1976)
- Flamin' Groovies, *Shake Some Action* (Sire, 1976)
- Ramones, *Ramones* (Sire, 1976)
- Blue Ash, *Front Page News* (Playboy, 1977)
- Cheap Trick, *In Color* (Epic, 1977)
- Elvis Costello & The Attractions, *My Aim is True* (Stiff, 1977)
- The Jam, *In The City* (Polydor, 1977)
- The Motors, *Dancing the Night Away* (Virgin, 1977)
- Pezband, *Pezband* (Passport, 1977)
- Piper, *Piper* (A&M, 1977)
- The Pop, *The Pop* (Arista, 1977)
- The Rubinoos, *The Rubinoos* (Beserkley, 1977)
- The Scruffs, *Wanna Meet the Scruffs?* (Power Play, 1977)
- Shoes, *Black Vinyl Shoes* (Black Vinyl, 1977)
- Van Duren, *Are You Serious?* (Big Sounds, 1977)
- Blondie, *Parallel Lines* (Chrysalis, 1978)
- Buzzcocks, *Love Bites* (United Artists, 1978)
- The Cars, *The Cars* (Elektra, 1978)
- Cheap Trick, *Heaven Tonight* (Epic, 1978)
- Elvis Costello & The Attractions, *This Year's Model* (Warner Bros., 1978)
- Fotomaker, *Fotomaker* (Atlantic, 1978)
- Ian Gomm, *Summer Holiday* (Albion, 1978)
- Incredible Kidida Band, *Everybody Knows* (Psycho, 1978)
- Joe Jackson, *Look Sharp!* (A&M, 1978)
- The Motors, *Approved by the Motors* (Virgin 1978)
- Nick Lowe, *Jesus of Cool* (Radar, 1978)
- The Paley Brothers, *The Paley Brothers* (Sire, 1978)
- Rachel Sweet, *Fool Around* (Stiff, 1978)
- The Rutles, *The Rutles* (Warner Bros, 1978)
- Sniff 'n' the Tears, *Fickle Heart* (Chiswick, 1978)
- The Sports, *Reckless* (Mushroom, 1978)
- XTC, *White Music* (Virgin, 1978)
- 20/20, *20/20* (Portrait, 1979)
- Alex Chilton, *Like Flies on Sherbert* (Peabody, 1979)
- The Beat, *The Bet* (Columbia/CBS, 1979)
- Bram Tchaikowsky, *Strange Man, Changed Man* (Radar, 1979)
- The Cars, *Candy-O* (Elektra, 1979)
- Cheap Trick, *Dream Police* (Epic, 1979)
- The Jam, *Setting Sons* (Polydor, 1979)
- The Knack, *Get The Knack* (Capitol, 1979)
- Nick Lowe, *Labour of Lust* (Radar, 1979)
- The Records, *Shades in Bed* (Virgin, 1979)
- Richard Lloyd, *Alchemy* (Elektra, 1979)
- The Rubinoos, *Back to the Drawing Board* (Beserkley, 1979)
- Shoes, *Present Tense* (Elektra, 1979)
- The Soft Boys, *A Can of Bees* (Two Crabs Universal, 1979)
- The Romantics, *The Romantics* (Nemperor, 1979)
- The Toms, *The Toms* (Black Sheep, 1979)
- The Undertones, *The Undertones* (Sire, 1979)
- Any Trouble, *Where Are All The Nice Girls?* (Stiff, 1980)
- Barracudas, *Drop Out with the Barracudas* (Zonophone, 1980)
- Blue Peter, *Radio Silence* (Ready, 1980)
- Bram Tchaikowsky, *Pressure* (1980)
- Bram Tchaikowsky, *The Russians Are Coming* (1980)
- The Chords, *So Far Away* (Polydor, 1980)
- The Feelies, *Crazy Rhythms* (Stiff, 1980)
- The Heats, *Have An Idea* (Albatross, 1980)
- The Jam, *Sound Affects* (Polydor, 1980)
- The Lambrettas, *Beat Boys in the Jet Age* (The Rocket Record Company, 1980)
- Nikki and the Corvettes, *Nikki and the Corvettes* (BOMP!, 1980)
- Pretenders, *Pretenders* (Real Records, 1980)
- The Purple Hearts, *Beat That!* (Fiction, 1980)
- The Records, *Crashes* (Virgin, 1980)
- Rockpile, *Seconds of Pleasure* (Columbia, 1980)
- Squeeze, *Argybargy* (A&M, 1980)
- Tacones, *Crónicas del Bromuro* (Chapa Discos, 1980)
- The Vapors, *New Clear Days* (United Artists, 1980)
- 20/20, *Look Out!* (Portrait, 1981)
- The dB's, *Stands for deciBels* (Albion, 1981)
- Great Buildings, *Apart from the Crowd* (Columbia, 1981)
- Phil Seymour, *Phil Seymour* (Boardwalk, 1981)
- The Plimsouls, *The Plimsouls* (Planet, 1981)

- The Retreads, *Would You Listen Girl* [EP] (Eddie Osmo, 1981)
- The Riptides, *Swept Away* (Regular, 1981)
- Shoes, *Tongue Twister* (Elektra, 1981)
- Tacones, *Requiem Final* (Zafiro, 1981)
- The Tweeds, *I Need That Record* [single] (Autobahn, 1981)
- The Fleshtones, *Flash Off!* (ROIR, 1982)
- Marshall Crenshaw, *Marshall Crenshaw* (Warner Bros., 1982)
- La Mode, *El Eterno Femenino* (Nuevos Medios, 1982)
- The Records, *Music on Both Sides* (Virgin, 1982)
- Redd Kross, *Born Innocent* (Smoke Seven, 1982)
- The Spongetones, *Beat Music* (Ripete, 1982)
- Telegrama, *Chica del Metro* [single] (Flor y Nata, 1982)
- The Times, *Pop Goes Art!* (Whaam!, 1982)
- Utopia, *Utopia* (Network, 1982)
- Katrina and the Waves, *Walking On Sunshine* (Attic, 1983)
- Let's Active, *Afoot* (IRS, 1983)
- Pretenders, *Learning to Crawl* (Sire, 1983)
- Squire, *...Get Smart!* (Hi-Lo, 1983)
- The Three O'Clock, *Sixteen Tambourines* (Frontier, 1983)
- The Times, *This is London* (Artpop!, 1983)
- The Plimsouls, *Everywhere At Once* (Geffen, 1983)
- The Bangles, *All Over the Place* (Columbia, 1984)
- Beat Rodeo, *Staying Out Late w/The Beat Rodeo* (Zensor ZS, 1984)
- Direct Hits, *Blow Up* (Whaam!, 1984)
- Hoodoo Gurus, *Stoneage Romeos* (Big Time, 1984)
- The Replacements, *Let It Be* (Twin/Tone, 1984)
- Candy, *Whatever Happened to Fun* (Mercury, 1985)
- Don Dixon, *Most of the Girls Like To Dance But Only Some of the Boys Like To* (Demon, 1985)
- The Dukes of Stratosphear, *25 O'Clock* (Virgin, 1985)
- Hoodoo Gurus, *Mars Needs Guitars!* (Elektra, 1985)
- The Times, *Go! With The Times* (Pastell, 1985)
- Crowded House, *Crowded House* (Capitol, 1986)
- Game Theory, *The Big Shot Chronicles* (Enigma, 1986)
- Green, *Green* (Ganggreen, 1986)
- Manual Scan, *Manual Scan 1* (Hi-Lo, 1986)
- Los Negativos, *Piknik Caleidoscópico* (Victoria, PDI, 1986)
- The Nerves, *Jack Lee, Paul Collins, Peter Case* (Offence, 1986)
- The Smithereens, *Especialty For You* (Enigma, 1986)
- Tommy Keene, *Songs From the Film* (Geffen, 1986)
- Bill Lloyd, *Feeling the Elephant* (Throbbing Lobster, 1987)
- Flying Color, *Flying Color* (Grifter, 1987)
- The Replacements, *Pleased To Meet Me* (Sure, 1987)
- Los Flechazos, *Viviendo en la Era Pop* (DRO, 1988)
- Gigolo Aunts, *Everybody Happy* (Coyot, 1988)
- The Posies, *Failure* (PopLLama, 1988)
- The Pursuit of Happiness, *Love Junk* (Chrysalis, 1988)
- The Brotherhood of Lizards, *Lizardland* (Deltic, 1989)
- Los Flechazos, *En el Club* (DRO, 1989)
- The Smithereens, *11* (Capitol, 1988)
- The Someloves, *Something or Other* (White Label, 1989)
- XTC, *Oranges and Lemons* (Virgin, 1989)
- Connells, *One Simple Word* (TVT, 1990)
- The La's, *The La's* (Go! Discs, 1990)
- Redd Kross, *Third Eye* (Atlantic, 1990)
- Adam Schmitt, *World So Bright* (Reprise, 1991)
- Chris Stamey, *Fireworks* (RNA, 1991)
- Material Issue, *International Pop Overthrow* (PolyGram/Mercury, 1991)
- Matthew Sweet, *Girlfriend* (Zoo, 1991)
- The Spongetones, *Oh Yeah!* (Black Vinyl, 1991)
- Teenage Fanclub, *Bandwagonesque* (Creation, 1991)
- Velvet Crush, *In the Presence of Greatness* (Ringers Lactate, 1991)
- Beagle, *Sound on Sound* (Polar Music International AB, 1992)
- Chris Bell, *I Am the Cosmos* (Rykodisc, 1992)
- Los Flechazos, *En Acción!* (DRO, 1992)
- Gin Blossoms, *New Miserable Experience* (A&M, 1992)
- The Lemonheads, *It's A Shame About Ray* (Atlantic, 1992)
- Material Issue, *Destination Universe* (Mercury, 1992)
- Ride, *Going Blank Again* (Creation, 1992)
- Sugar, *Copper Blue* (Rykodisc, 1992)
- The Wannadies, *Aquanautic* (Snap, 1992)
- Jellyfish, *Spilt Milk* (Charisma, 1993)
- The Lemonheads, *Come On Feel the Lemonheads* (Atlantic, 1993)
- Matthew Sweet, *Altered Beast* (Zoo, 1993)
- The Posies, *Frosting on the Beater* (DGC, 1993)
- Redd Kross, *Phasesifter* (Mercury, 1993)
- Stars On Mars, *Poster* (Solar, 1993)
- The Blow Pops, *American Beauties* (Get Hip, 1994)
- Chris Von Sneider, *Big White Lies* (Heyday, 1994)
- Enuff Z'Nuff, *1985* (Big Deal, 1994)
- The Greenberry Woods, *Rapple Dapple* (Sire, 1994)
- Material Issue, *Freak City Soundtrack* (Mercury, 1994)
- Oasis, *Definitely Maybe* (Creation, 1994)
- Velvet Crush, *Teenage Symphonies to God* (Sony, 1994)
- Weezer, *Weezer* (DGC, 1994)
- Zumpano, *Look What the Rookie Did* (Sub Pop, 1994)
- Alex Chilton, *1970* (Ardent, 1995)
- The Greenberry Woods, *Big Money Item* (Sire, 1995)

- The Loveless, *A Tale of Gin and Salvation* (Air Mail, 1995)
- Matthew Sweet, *100% Fun* (Zoo, 1995)
- Teenage Fanclub, *Grand Prix* (Creation, 1995)
- Wondermints, *Wondermints* (Toy's Factory, 1995)
- The Beatifics, *How I Learned To Stop Worrying* (No Alternative, 1996)
- DM3, *Road to Rome* (Running Circle, 1996)
- Fountains of Wayne, *Fountains of Wayne* (Tag Recordings, 1996)
- The Lemonheads, *Car Button Cloth* (ATag, 1996)
- Martin Luther Lennon, *Music For a World Without Limitations* (Not Lame, 1996)
- Mockingbirds, *Mockingbirds* (Not Lame, 1996)
- The Pleasers, *Thamesbeat* (Lost Moment, 1996)
- The Posies, *Dear 23* (Geffen, 1996)
- Semisonic, *Great Divide* (MCA, 1996)
- The Shambles, *Clouds All Day* (Blindspot, 1996)
- The Shambles, *Reviving Spark* [recopilación] (1+2, 1996)
- Sloan, *One Chord to Another* (Murderecords, 1996)
- VVAA, *That Thing You Do!* (Epic/Play-Tone, 1996)
- Weezer, *Pinkerton* (DGC, 1996)
- La Banda Del Otro Lado, *La Banda del Otro Lado* (Alkilo, 1997)
- Elliott Smith, *Either/Or* (KRS, 1997)
- Everclear, *So Much for the Afterglow* (Capitol, 1997)
- Fastball, *All the Pain Money Can Buy* (Hollywood, 1997)
- La Gusana Ciega, *Super Bee* (PolyGram, 1997)
- Kenickie, *At The Club* (EMI, 1997)
- Kontiki, *Cotton Mather* (Copper, 1997)
- Teenage Fanclub, *Songs from Northern Britain* (Creation, 1997)
- VVAA, *Poptopia!* [series]: *Power Pop Classics of the 70's/80's/90's* (Rhino, 1997)
- Wonderboy, *Napoleon Blown Apart* (Racer, 1997)
- Liquor Giants, *Something Special for the Kids* (Blood Red, 1998)
- The Merrymakers, *Bubblegun* (Virgin, 1998)
- The Myracle Brah, *Life on Planet Earthshop* (Not Lame, 1998)
- Orange Humble Band, *Assorted Creams* (Half A Cow, 1998)
- Fountains of Wayne, *Utopia Parkway* (Atlantic, 1999)
- Gigolo Aunts, *Minor Chords and Major Themes* (E Pluribus Unum, 1999)
- La Gusana Ciega, *Correspondencia Interna* (Manicomio, 1999)
- Marvelous 3, *Hey! Album* (Elektra, 1999)
- Michael Carpenter, *Baby!* (When!, 1999)
- Walter Clevenger & The Dairy Kings, *Love Songs to Myself* (Permanent Press, 1999)
- Bronco Bullfrog, *Seventhyeight* (Twist, 2000)
- Cooper, *Fonorama* (Elefant, 2000)
- Wheatus, *Wheatus* (Columbia, 2000)
- Jimmy Eat World, *Bleed American* (DreamWorkds, 2001)
- Splitsville, *The Complete Pet Soul* (Houston Party, 2001)
- Weezer, *Weezer* (Geffen, 2001)
- Brendan Benson, *Lapalco* (V2, 2002)
- Bronco Bullfrog, *The Sidelong Glances of a Pigeon Kicker* (Mushroom Pillow, 2002)
- The Exploding Hearts, *Guitar Romantic* (Screaming Apple, 2002)
- Gigolo Aunts, *Pacific Ocean Blues* (Bittersweet, 2002)
- The Lackloves, *Star City Baby* (Rainbow Quartz, 2002)
- The Model Rockets, *Tell the Kids the Cops Are Here* (Not Lame, 2002)
- Prix, *Historix* [recopilación] (Air Mail Recordings, 2002)
- Pugwash, *Almanac* (Vélo, 2002)
- VVAA, *Shake Some Action: A Collection of Powerpop, Mod & New Wave Rarities* [series] (Shake Some Action 2002)
- Fountains of Wayne, *Welcome Interstate Managers* (S-Curve, 2003)
- Rock City, *Rock City* [recopilación] (Lucky Seven, 2003)
- The Singles, *Better Than Before* (Rainbow Quartz International, 2003)
- Cooper, *Retrovisor* (Elefant, 2004)
- Eugene Edwards, *My Favorite Revolution* (Tallboy, 2004)
- Corin Ashley, *Songs from the Brill Bedroom* (Murray Hill, 2006)
- Kamenbert, *En Barcelona Ya No Hay Nadie Como Tú* [recopilación] (Flor y Nata, 2006)
- Octubre, *Cuando Todo Parecía Perdido* (Rock Indiana, 2006)
- The Shivvers, *Lost Hits from Milwaukee's First Familt of Powerpop: 1979-82* [recoplación] (Teenline/Hyped to Death, 2006)
- Connett, *Waging War on the Obvious* (208 Records, 2007)
- Len Price 3, *Rentacrowd* (Wicked Cool Record Co., 2007)
- Yeti, *Yume!* (Vinyl Junkie, 2007)
- The Explorers Club, *Freedom Wind* (Dead Oceans, 2008)
- Pugwash, *Eleven Modern Antiquities* (1969 Records, 2008)
- Big Star, *Keep An Eye on the Sky* [Recopilación: caja de 4 discos] (Rhino, 2009)
- Octubre, *Todo Se Lo Lleva El Viento* (Rock Indiana, 2010)
- The Boys, *Circuit Overload (The Living EP)* [EP] (Numero Group, 2011)
- The Explorers Club, *Grand Hotel*, (Rock Ridge Music, 2012)

- Gentleman Jesse, *Leaving Atlanta* (Douchemaster, 2012)
- Manual Scan, *All Night Scan* (Cheap Rewards, 2013)
- Action Jets, *Action Party Epic Fun!* (Independiente, 2015)
- Ex Norwegian, *Pure Gold* (Independiente, 2015)
- Octubre, *Mouseland* (Miel de Moscas, 2015)
- Pugwash, *Play This Intimately (As If Among Friends)* (Omnivore Recordings, 2015)
- Reno Bo, *Lessons from a Shooting Star* (You Are The Cosmos, 2015)
- Ryan Hamilton, *Hell of a Day* (Fanny Pack Records, 2015)

“¡BÁJALE A TU RUIDO INFERNAL!” o de como subí el volumen y le bajé a la neurosis

Rafael Ortiz

I can't explain it, but I'll find a song that can.

“Bájale a tu ruido infernal”

Ese era el grito de batalla de mis padres contra mí. No se lo gritaban a ninguno de los otros cinco hijos. Mis hermanos sí escuchaban la música a un volumen decente, o quizá angelical. El indecente, el infernal, al menos en lo que a volúmenes se refiere, soy yo... desde chavillo hasta hoy. Como dice el blues, *from the cradle to the grave*.

Para quienes somos señores grandes, el rock era rebeldía. Era contestatario e instigador. Era inmoral, era peleonero. Y aunque ese sea el cliché de la sociedad conservadora, pues sí lo era. Los Beatles eran mágicos; los Who destrozaban todo, los New York Dolls hablaban de crisis de personalidad, el Clash quería que Londres ardiera, los Ramones querían estar sedados. ¡Carajo! Hasta Elton John, con su piano, lentes y buenos modales, hace una declaración de guerra en *Benny & The Jets*: “*We shall survive, let us take ourselves along / Where we fight our parents out in the streets / To find who's right and who's wrong*” (Trad: Sobreviviremos. Vayamos a donde peharemos

con nuestros padres en las calles para saber quién tiene la razón y quién está equivocado).

El rock me dio un manual del usuario. Un manual subjetivo que no existía ni tenía sentido para mis padres u otros adultos. Algunos de los capítulos de este manual del rockero eran:

1. El rock es de jóvenes, de jóvenes greñudos, pero no tienes que andar greñado para ser rockero, punk... no sé cuál etiqueta te quieras poner.
2. El rock es rebeldía. Es nuestra voz. Y no se va a callar. A los adultos no les gusta, y hay que echárselos en cara (echárselos en el oído, en realidad) cada que se pueda.
3. Cómo en *Spinal Tap* está el amplificador cuyo volumen llegaba hasta el 11; no a 10, a 11. Qué maravilla sería.
4. No tienes que saber qué es lo que quieres, pero sí identificar, o intuir, qué es lo que no.

5. Si escuchas rock, no te andas con la música de tus papás, ni el pop ese baratillo que se repite en todas partes, y que es parte del establecimiento que vamos a destruir.

Pero ahora ya somos señores grandes (y algunos, grandes señores). Antes, en la adolescencia, decíamos a nuestros padres “¡Púdranse! Voy a formar un grupo punk que dismantelará toda esta farsa de la derecha opresora.” [Por cierto, mi banda se llamaría OUCH!]. Hoy en día algunos padres anhelamos que nuestros hijos nos digan eso. Los padres ya no somos una fuerza opositora. Si nuestros adolescentes hicieran una declaración de ese calibre, les responderíamos con un: “¡Uy sí! Les pongo unos de mis discos y hacemos un guacamole para que puedan botanear.” La cosa con nuestros hijos es que terminamos comprándoles discos de Adele, y llevándolos a conciertos pop. Afortunadamente, mi hija de 12 años no soporta a los 1D ni al Beiber. Le gusta Adele, pero también le gustan Joan Jett, Blondie y las Go-Gos. Hay esperanza aún.

Ese manual de mi juventud ya no aplica en estos tiempos. No aplica porque ya crecí, y estas cosas no son dicotomías, pero el volumen sí se puede subir más.

El ruido es infantil. Inmaduro en el mejor de los casos. Bájale. Breves historias.

Tocamos sin pedales. Tocamos rápido. Tocamos fuerte.

¡Los padrinos!

Mi preferencia en el volumen al que escucho la música sigue siendo cosa de pláticas cotidianas.

- ¿Puedo escuchar tus audífonos?

- Claro que sí

- ¡Ayyy! Bájale. Te vas a quedar sordo.

- No pasa nada.

- ¿Siempre lo escuchas a ese volumen, Ralf?

- Pues sí. A ese volumen.

- ¿Por qué?

- Porque no sube más.

- Qué infantil.

Hace unos tres años, mi hija estaba viendo mis discos para seleccionar lo que escucharíamos juntos. Se encontró con *Number of The Beast*. Ella nunca lo había visto, ni escuchado. Le dije qué significaba el 666, y también quién era Iron Maiden. Me pidió que lo pusiéramos, pero que le subiéramos. Pasaron dos cosas. Con la vibración, se activó la alarma del carro de la dentista de abajo del departamento. Debo confesar que me sentí ligeramente orgulloso de haber causado eso. Estábamos en medio de *Number of The Beast* cuando llamó su madre. No quiso que le bajara el volumen para hablar. A gritos le dijo a su mamá “Es una canción del diablo, y está muy chida”. Tras colgar me dio el recado. “Dice mi mamá que un señor de tu edad ya no debería estar escuchando esas cosas. Y menos a ese volumen.”... Un señor de mi edad... un señor de mi edad... como si los años vividos fueran motivo para bajar el volumen.

Mi amigo Esteban tiene un grupo llamado ¡Los Padrinos! El año pasado me platicó que en su repertorio siempre tocaban *My Generation*. En una presentación, un entusiasmado miembro del público, en un momento muy breve de silencio colectivo, gritó a manera de petición, “¡Los Ju, culero!”. Es una historia que Esteban puede contar mejor que yo. Dicho incidente generó un meme. Un día al salir de trabajar a las 9 de la noche fui al supermercado a comprar algunas cosas. Me bajé del carro. Me puse mis audífonos y presioné *play* en el iPod. Venía escuchando *Won't Get Fooled Again*. En el departamento de frutas y verduras, estaba un tipo cortando sandías. Me formé en la pequeña fila. Me saqué los audífonos, pero seguía escuchando la música perfectamente bien. Justo cuando pedí media sandía, llegó el clímax, la batería de Moon retumbó por ahí del minuto 7:40, y al grito de Daltry (que es parte de la letra y le deberían pagar regalías por ello, pero no voy a discutir eso con Pete Townshend.), el empleado dijo “¡Los Ju!” y yo contesté con gran entusiasmo “¡Los, Ju, culero!”. Él y las dos señoras presentes se quedaron pasmados. Procedí a contarle la anécdota de ¡Los Padrinos! Le enseñé la imagen en mi teléfono. Expliqué que estaba en el momento, absorto. Él no dijo nada. Tenía un cuchillo grande en la mano. En su mirada se descifró una decepción, como si lo hubiera traicionado. Me alejé. Más adelante me di cuenta que sólo me dio un cuarto de la sandía. Ya ni para qué reclamar.

¿Y la neurosis?

La pregunta que planteaba en el primer Seminario de Estéticas, hace un año, fue “¿Qué nos hizo el rock?”. En mi caso puedo contestar concretamente que a mí me hizo neurótico. No. No es cierto. Uno ya nace predispuesto a la neurosis, la cual se agudiza con la edad. No

se vale que acuse al rock de eso, cuando el rock lo que ha hecho es darme salud mental, o al menos un estado de salud mental funcional.

La neurosis está en todas partes. Visualmente no me malviajo tanto. No me molesta que la gente use huarache con calcetín, por ejemplo. Pero a nivel auditivo, sí. La cacofonía me desespera. Que la gente arrastre los pies. La voz de José José, la música grupera o de banda, Timbiriche, Guns 'n' Roses.

El volumen alto ha sido, para mí y muchos más, un mecanismo liberador, un portal, fuera de este mundo podrido. No he perdido mi fe en la humanidad, pero el mundo es un lugar podrido, y el volumen entre más alto, lo limpia. Los decibeles quitan el cochambre, sacuden el polvo, pulen la superficie. En ÜberFacts vi que un estudio canadiense reveló que escuchar tu música favorita es la manera más rápida de quitarse el mal humor. Pero, les pregunto, ¿necesitábamos que nos dijeran eso?

No tomo antidepresivos ni ansiolíticos. Tomo dosis de The Clash, de Public Enemy, de Pixies, de Cheap Trick, de los Ramones (me gusta más como suena el nombre en español). A veces los acompaño con helado, nieve dicen algunos. No soy psiquiatra, ni psicólogo, pero es muy difícil deprimirse escuchando a Los Ramones a todo volumen mientras comes helado.

Tras un día de tensión, o entre clase y clase, me pongo los audífonos, subo el volumen y es como si volviera a salir del agua tras nadar. Es refrescante en días calurosos, y cálido en días fríos.

En diciembre, tuve una situación de salud con mucho dolor. En los días pesados, el volumen alto tenía efecto analgésico. Me comentó un patólogo conocido mío, que esto se debe a que el cerebro se ocupa en otra cosa y el dolor se vuelve secundario. La música esa para relajarse no me funciona. Pero a decir verdad, es que el volumen y el rock me liberan.

Para mí, el rock debe ser, y sigue siendo, como la escena en el primer capítulo *Vinyl*, cuando Richie Finestra (interpretado por Bobby Cannavale) llega completamente drogado a donde están tocando los *New York Dolls*. Está en el centro del público entre fascinado y asustado. Están tocando *Personality Crisis* cuando todo el edificio se empieza a cuartear hasta colapsarse. Le cae el candelabro encima. Tras el derrumbe, se levanta, se sacude y se va lleno de emoción. Ha tenido una revelación. Así, justo así es el rock. Te debe sacudir, caerte encima, derrumbar tu entono. Tú te levantas, te sacudes el polvo, y le sigues. Si no te pasa eso de tiempo en tiempo algo le falta a tu rock. No sé si le falta volumen o furia, pero carece de algo.

“Bájale a tu ruido infernal”. Es una frase que perdura hasta estos días en mi familia, y que sólo se aplica mi ruido. Me pertenece y me enorgullece; es uno de mis mantras. La recibí y la acepté como la que marcaba claramente las reglas, mi manual del rock. Ese manual lo sigo aplicando día a día. Quizá de pronto me hace verme algo radical. Y estoy bien con eso. No me estresa. Subo el volumen y ya.

(Endnotes)

1. Esta situación no se dio por ejemplo entre los jóvenes afroamericanos en los Estados Unidos, salvo algunas notables excepciones.

2. En los Estados Unidos el productor Phil Spector había ya experimentado con las grabaciones con el llamado “muro del sonido” desde 1960. Brian Wilson con los Beach Boys también realizó propuestas musicales en los Estados Unidos muy interesantes a principios de la década. Pero el cambio real vino con la apertura de los músicos ingleses hacia instrumentos orientales, como el caso de Brian Jones de los Rolling Stones y George Harrison de los Beatles. Así mismo, en los estudios Abbey Road en Londres las producciones experimentales y con instrumentos de cuerdas de George Martin, tuvieron una importante influencia.

3. Ante la insuficiencia de un ejército numeroso, los jóvenes estadounidenses comenzaron a ser reclutados para ir a la guerra en Vietnam como forma de servicio militar al cumplir los 18 años. Esto generó una serie de protestas por la paz al interior de los Estados Unidos y en acciones solidarias en varias otras partes del mundo.

4 El concepto del “hoyo negro” del rock en México fue acuñado a propósito de las consecuencias del Festival de Avándaro en 1971 por el estudioso Manuel Martínez Peláez. www.maph49.galeon.com

¿QUÉ SIGUE? MÁS MÚSICA. POR FAVOR

Epílogo

Daniela Aguilar López

Todos en algún momento nos preguntamos qué nos hace ser.

Yo lo hacía tan seguido que a veces la fatiga era exasperante y optaba por encerrarme a devorar cualquier libro a la mano sin importar demasiado el momento. Eso me encanta: no tener idea de qué carajo es esto y encontrarse con un libro, un disco, una canción... ¡Una canción!

Siempre me ha gustado escuchar. Lo hacía antes de dormir, prefiriendo poner música que contar ovejas, acompañando mis planes de discursos y reflexiones internas que llegan justo a esa hora. Pero cuando escuché a Nick Drake por primera vez tuve que suspender hasta la respiración. No supe cómo o por qué: estaba llorando, tenía el corazón prensado y me recorría un temblor casi imperceptible. Pasó así, inesperado, mágico, sorprendente y sin ambiciones.

Me dije a mí misma: si esto no es, ¿qué sí lo será? Indiscutiblemente había encontrado lo que venía buscando sin darme cuenta y que incluso en ese momento parecía algo borroso, pero definitivo, concluyente. Me parece que ésa fue la primera ocasión en que me mantuve escuchando un disco bajo los mismos sentimientos hasta altas horas de la noche, sin importar la levantada a la escuela. ¡Valió tanto la pena!

Evidentemente allí me di cuenta de que yo no sólo quería eso. Quería más. Todo parecía ser preciso o tal vez muy desencajado como para comprender, pero fabuloso. La música es algo completo. Y no sólo se trata de canciones, es la vida puesta en melodías y ritmos. La música es un tema amplio, con una gama de opciones infinita, es útil, es vital en cualquier situación. ¿Cómo sería una madrugada de insomnio sin Connie Converse?

Pero, ¿qué sentido tiene escuchar a una chica que ya nació después del año 2000 que alucina con descubrir más música genial? Ustedes, de otra generación, ¿qué buscaban haciendo todo esto? Una buena vida, divertida, llena de esperanza cuando parecía ya no haberla, una búsqueda de sentimientos que otros habían perdido, con un frenesí que ya no distinguía a todos, el ansia por escuchar algo fantástico que los demás pasaban por alto, una vitalidad que parecía no existir más. Vivir, eso buscaban solamente.

Sin la música ya habríamos muerto, no sólo nosotros. Los pizcadores de algodón por ejemplo, en el sur de los Estados Unidos, cantaban bajo el rayo del sol, del trabajo, de su día a día, de maltratos y humillaciones. Pero cantaban, se desahogaban como podían. Los navegantes, en sus travesías que parecían no tener fin, también tenían sus cánticos,

de tormentas, peces grandes, puertos, mujeres que dejaban atrás y que no era fiable volver a ver...

Eso los salvó de mucho, de ellos mismos tal vez.

Nosotros, dentro de nuestra vida más o menos privilegiada pero no libre de pequeñas grandes luchas de día a día, ponemos *play* y cantamos.

Eso nos salvó de mucho, de nosotros mismos tal vez.

La juventud actual de vez en vez decepciona o acongoja, se rige por parámetros que defienden seguros sin informarse mucho antes, parámetros que además, cambian tan constantemente como la hora en un reloj. Tal vez sólo es que aún tenemos miedo a lo nuevo, a lo diferente, porque donde estamos es una zona cómoda, basta con moverse en masa tras algo que esté de moda. Pues el requisito es simple, no hay que comprar membresías, sólo es cuestión de escuchar lo que todos, vestir homogéneamente, pensar más o menos igual y no cuestionarse.

Hace años, los jóvenes también querían bailar, desgarrar sin piedad su garganta mientras cantaban, salir con sus amigos, con su chico/a y todo eso. Visto así, parece que en realidad no ha cambiado mucho todo esto. En esencia somos lo mismo, pero ya no tenemos las mismas respuestas que antes. La música siempre ha sido respuesta en algún momento, respuesta o plan. Pero es fundamental.

La música expresa, mueve, golpea, denuncia el desacuerdo pero lo hace de manera en que repercute en lo emocional, causa *algo*, es contundente, golpista, quiere ser escuchada a su manera. Habla para que no sólo asientas conforme y lo dejes allí, lo hace con el fin de que tú también la entones, porque toda acción conlleva una reacción. Que despiertes y veas alrededor.

En ella, encontré asombro donde todos decían que ya no había nada (y qué genial es.) La música no te exige mayoría de edad para encontrarla o disfrutarla. Está allí para cuando quieras, no le salen patitas y se va, como pasa con tantas cosas.

La vida está hecha de emociones, historias, experiencias, relatos, chistes locales, cosas que pocos comprenden, asombro, ingenuidad, amigos, personas llenas de cosas interesantes... Qué bien que no nacemos con todo el conocimiento, no tendría sentido vivir sino morir. Pese al escalofrío yo pienso que si estamos acá no es en vano, debemos hacer que no sea así. Muchas veces, nos preguntamos si realmente algo en esto tiene sentido, pero si no fuese así, no tendría motivo. No somos importantes en el mapa de muchos, tal vez somos tan pequeños que

no aparecemos en alguno, pero, *¿a quién le importa?* Si lo genial se basa en tener algo muy propio...

Llega un punto en el debes salir al mundo armado con lo poco o mucho que tengas. Y al preguntar qué sigue, sólo puedo decir: no dejar de buscar, no ser pretenciosos en el camino, sorprenderse y conocer personas con puntos de vista distintos, con percepciones diferentes. Seguir con pasión esto, porque el día en que a ti mismo te deje de importar, termina todo. Darle sentido, pues creo que es justo eso, no es buscar que siempre lo tenga, sino que de repente hay motivos clave que te abrazan o hacen brincar y sin los que ahora no te imaginas.

El cinismo a veces parece fácil, es más común de lo que creemos recurrir a él y el problema es que llega un punto en el que se nos hace costumbre, que pasa inadvertido, forma parte de lo cotidiano. Tal vez, la causa principal es ese temor continuo al cambio, por ello de pronto nos convertimos en personas difíciles de sorprender, independientes en un gran porcentaje de la ingenuidad, se le deja de lado. Resulta enfermizo porque, si tenemos esa característica tan valiosa, no tiene sentido dejarla para luego o meterla en un cajón del que tenemos la llave al cuello, pero hacemos como que no está allí, no sabemos de ella.

Estamos ya de lleno en un siglo nuevo, no podemos quedarnos en la nostalgia. Visitarla está bien, todos lo hacemos, pero quedarse a vivir ahí es como atarse la soga al cuello. No se trata de eso. Aunque a veces den ganas...

Hay que prestarle los oídos también a las nuevas propuestas, que son las que importan, las que dentro de poco o ya, serán lo innovador, lo bueno. Y no sólo hablo de la música en sí: en estas palabras que se contienen en este libro hay diferentes propuestas, distintas maneras de ver el universo de la música y su cultura, sus estéticas. Tal vez hay una nueva historia (o una nueva manera de verla) dentro de lo que ya sabemos del rock, si es que decidimos construir un nuevo canon.

Debemos avanzar, porque lo cierto es que las cosas ya no son iguales que hace veinte o treinta años. En realidad, aunque sería bonito, yo no conozco a alguien que actualmente cargue una grabadora en el hombro por la ciudad para escuchar su música.

Nos tocan las modas efímeras, que cambian tan constantemente como la hora en un reloj, pero también lo digital y el *streaming* y vaya que a eso le tenemos que sacar provecho, es en serio. Si algo hay que es muy actual, es eso y es la música. Que muchos lo toman como accesorio, sí y se puede, es válido.

Pero ya no hay que viajar al extranjero si se quiere un disco en especial, dos clics bastan para hacer un pedido hasta Madagascar; tarda, sí, pero ya no hay límites. Padres, tutores, personas cercanas, mentes demasiado arraigadas a cuestiones sin fundamento... Hay muchos menos límites. ¿No es justo eso hemos buscado siempre?

No nos limites, viejo. Recuerda tus épocas. Nosotros vamos bien. La historia está ahí para nosotros y tampoco somos tan poquitos los curiosos. Vamos a descubrirla y a estudiarla, no necesitamos que la filtres para nosotros.

Vivir con miedo, no se puede, pero a veces preferimos la zona cómoda y no arriesgarnos. Vivir con miedo a lo nuevo ni siquiera tiene sentido, ser el freno de algo que puede resultar genial y que va a pasos agigantados, como lo merece algo así de prometedor, ni siquiera tiene sentido. No se trata tampoco de hacernos a un lado, rendirles honores, idolatrar vacas sagradas, no estorbar y ya, hay que comprar un boleto y tomar un asiento o acomodarnos donde se pueda, respirar y comenzar el viaje. Redefinir, de eso va todo.

Pequeños rituales, crear narrativas, adaptarse al mundo para ver si así lo cambiamos, al menos intentarlo, no acostumbrarnos a lo impuesto por la hegemonía, tomar lo bueno, dejar en el vertedero lo demás.

Alucinar con descubrir. Creo que si algo nos permite el siglo XXI son las mezclas de todo tipo. Mayores, menores, medianos, todos con la posibilidad de hablar, avanzar y compartir. Unos apenas creando historias, ellos con muchas qué contar y ambos con la posibilidad.

Que sí, los jóvenes somos la generación del futuro peligrosamente próximo, pero mientras los de detrás nuestro sigan por aquí, importan. Y al rato que hemos de pasar juntos, hay que ponerle atención, porque puede definir todo lo que viene. Incursionar, no importa si a escala macro o micro, pero hacerlo.

No lo dice una voz experimentada ni una que se ha desgastado en múltiples conciertos, tampoco una ronca y omnipotente. Lo hace una femenina casi aniñada, que si bien no irá a gritar con The Who, tuvo la oportunidad en un primer plano muy privilegiado de escuchar y leer todas las ponencias de Estéticas del Rock 2016 y de participar en una mesa. Y si ya estoy yo escribiendo e intentando dejar aquí mi propuesta, ¿qué esperas tú allá afuera?

*“Estéticas del Rock” se terminó de imprimir en abril de 2017 en los talleres de
IMPRECEN, en Carretera Guanajuato - Juventino Rosas km.12,
Col. La Carbonera, CP 36260, León, Gto.
Se imprimieron 500 ejemplares.*