

ESTÉTICAS DEL ROCK III

DESPUÉS DE
LAS CULTURAS DEL ROCK



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

ESTÉTICAS DEL ROCK III

DESPUÉS DE
LAS CULTURAS DEL ROCK

Héctor Gómez Vargas
(coordinador)



Gómez Vargas, Héctor, coordinador.

Estética del Rock III: Después de las culturas del rock
León, Guanajuato: Promoción de la Cultura y la Educación Superior del Bajío, A.C., PROCESBAC
Universidad Iberoamericana León, 2018, Primera edición.
268 páginas.

1.- Rock (Música)- Historia.

2.- Rock (Música)- Filosofía y estética.

3.- Estilo musical.

[LC] ML3534 E88 2017 v.3

[DEWEY] 781.66 E88 2017 v.3

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, 2018
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 (ITESO)
Periférico Sur Manuel Gómez Morín # 8585, Col. ITESO
C.P. 45604, Tlaquepaque, Jalisco, México
www.publicaciones.iteso.mx

ISBN:

Impreso y hecho en México.

Al interior de los museos, el infinito se somete a juicio.
Bob Dylan,
“Visions of Johanna”.

CONTENIDO

PRESENTACIÓN	II
OJALÁ ESTUVIERAS AQUÍ: DESPUÉS DE LAS CULTURAS HISTÓRICAS DEL ROCK	
<i>Héctor Gómez Vargas</i>	

DESPUÉS DE LOS ESTUDIOS CULTURALES DE LA MÚSICA DE ROCK	19
--	----

DE LA COMUNICOLOGÍA A LA COMUNICONOMÍA DE LA MÚSICA	21
UN ACERCAMIENTO A LOS ESTUDIOS CULTURALES DE LAS ESTÉTICAS DEL ROCK DESDE LA INGENIERÍA EN COMUNICACIÓN SOCIAL	
<i>Edgar Josué García López</i>	

INGENIERÍA EN COMUNICACIÓN SOCIAL DE LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA	29
CONSTRUYENDO UN MODELO DE TRABAJO PARA LA CIUDAD DE MÉXICO	
<i>Luis Jesús Galindo Cáceres</i>	

EL ROCK MEXICANO TAMBIÉN SE LEE.....	41
<i>José Alberto Rodríguez Salvador y Viviana Cavazos</i>	

REFLEXIÓN EN TORNO AL NACIMIENTO DE LA ESCENA DEL ROCK ENTRE CUEROS Y CALZADO.....	49
<i>Christian Enrique Arrona Borja</i>	

DESPUÉS DE LA MÚSICA DE ROCK I61

¿AÚN ME LLAMO ROCK AND ROLL?.....63
Alejandro Cisneros Velázquez

“HEIC NOENUM PAX” (Y REPROBADOS EN LATÍN):67
TEOLOGÍA DEL BLACK METAL COMO HUMANISMO POSTRELIGIONAL EN CLAVE ANATEÍSTA
Sergio Miranda Bonilla

PRODUCCIÓN MUSICAL MULTINACIONAL75
LA GRABACIÓN DE DISCOS DE METAL EN LA ERA DIGITAL
Olivia Domínguez Prieto

DESPUÉS DE LA COMUNICACIÓN MASIVA I 83

NUEVAS BANDAS Y NUEVOS MEDIOS: 85
DISTANCIAMIENTO MUTUO EN DETRIMENTO DEL ROCK
José Antonio Castro Murillo

EL ROCK NO HA MUERTO, LOS ROQUEROS SÍ93
UN ENSAYO ARGUMENTATIVO
Emilio Garza Rodríguez

“CHILANGA BANDA”:97
UN CASO DE ANÁLISIS DEL POP-ROCK ETNO-NACIONAL
Jesús Nieto Rueda

DESPUÉS DE LA COMUNICACIÓN MASIVA II 105

EL ROCK COMO FENÓMENO GLOBAL 107
¿CONTRACULTURA O INDUSTRIA CULTURAL?
Ignacio Gómez García

LA FASCINACIÓN MERCANTIL POR EL ROCK Y LA CONTRACULTURA..... 117
Juan Soto Ramírez

LLENA TU CABEZA DE ROCK: 125
CÓMO EL NIÑO DE 10 AÑOS VIAJÓ 30 AL PASADO
Arturo Gutiérrez Ceballos

DESPUÉS DE LA MÚSICA DE ROCK II..... 131

DISCURSO LITERARIO-MUSICAL EN TRES BANDAS PUNK
SOBRE LA CIUDAD DE MÉXICO A FINALES DE LOS 80..... 133
Luis Eduardo Delgado Aguiñaga

ARTS & FACTS: EL ARTEFACTO POP Y LO QUE VENDRÁ 149
Raúl Esteban Cisneros González

RAROS PEINADOS NUEVOS..... 159
Daniela Aguilar López

PRESENTACIÓN

Ojalá estuvieras aquí: Después de las culturas históricas del rock

Héctor Gómez Vargas

La forma de un nuevo medio de producción, que inicialmente se encuentra dominado aún por el anterior (Marx), corresponde en la conciencia colectiva a ciertas imágenes, en las que lo nuevo se confunde con lo antiguo. Esas imágenes son deseos imaginados, y mediante ellos busca una colectividad superar y explicar la imperfección del producto social, así como la falta de un orden social de producción.

Walter Benjamín, París, capital del siglo XIX.

Presente (pasado) de la cultura Después del rock

Desde el primer Seminario de Estéticas del Rock (SER) se tuvo como principio de trabajo que la música de rock fue un producto cultural del siglo XX, en concreto de la segunda mitad. Bajo esa consideración, la pregunta básica para crear un entorno reflexivo durante el primer Seminario fue explorar qué nos ha hecho el rock. La pregunta respondía a la inquietud de encontrar uno de los principios constructivos del rock como un fenómeno sociocultural contemporáneo porque implicaba poner el énfasis en aquello que fue decisivo para la experiencia individual y colectiva por la presencia de la música de rock durante las últimas décadas del siglo XX. La idea general fue asumir que la música de rock ha sido importante en la vida de muchas personas y que por ese simple hecho tocaba hablar de ello.

Hablar de lo que nos ha hecho el rock era considerar uno de los aspectos de lo que hemos sido como individuos y como sociedad por la presencia de la música de rock, pero el segundo aspecto era conocer lo que hemos hecho con ella a lo largo del tiempo, de nuestras vidas y de la vida social. La pregunta sobre lo que hemos hecho con el rock fue el eje de la convocatoria para organizar el segundo Seminario Estéticas del Rock. En la convocatoria señalábamos que así como los historiadores indican que el siglo XX tuvo varios comienzos y finales, algo similar había sucedido con la música de rock: había iniciado y vuelto a iniciar en varias ocasiones. Simon Reynolds (2010) habla de los movimientos musicales del rock como revoluciones inconclusas y eso significa que de continuo se han dado varios movimientos que han

creado algo nuevo, que no necesariamente muere, sino que se altera o se instala en otro movimiento musical en emergencia. Por ello se propuso hablar de los siglos del rock.

A partir de propuestas para observar las alteraciones de la temporalidad en la sociedad contemporánea (Rosa, 2016), con los dos primeros seminarios había cierta claridad de lo que se ha entendido como música de rock en el siglo XX, pero, y sobre todo con el segundo Seminario, el panorama era borroso por lo que ha venido sucediendo en el siglo XXI: el rock como lo hemos conocido, ¿concluyó con el siglo XX? Y lo que ahora es, ¿es diferente? El rock en el siglo XXI, ¿ya comenzó y ha comenzado varias veces en solo dos décadas?, ¿seguimos hablando de rock o tenemos que hablar de alguna otra cosa?, ¿de qué?

En un primer momento parece que la música de rock ha ingresado a un entorno de borrosidad y que en gran parte es debido a una cuestión del presente de la cultura, en particular por la manera como se hacen presentes diversos materiales de diferentes pasados históricos, coexisten de manera simultánea en la vida de las personas y son parte de la vida social contemporánea. En el caso de la música de rock es muy claro porque uno de sus principios constructivos como manifestación artística y cultural implica crear rupturas a partir de alimentarse del pasado, y cada movimiento que emerge, es parte de ese proceso constructivo. Es un tanto lo que expresa Reynolds cuando habla del “post-rock” y expresa que “el rock alternativo actual es sinónimo de

una regresión a los géneros históricos del rock”, pero igualmente indica que en tiempos recientes nuevos grupos musicales “han empezado a aventurarse en un territorio-sin-nombre, más precario desde el punto de vista financiero pero estéticamente vital”, una tierra de nadie al que se le ha pretendido dar algunos nombres, pero que el más adecuado, en la opinión de Reynolds, es el de post-rock porque es “lo suficientemente abierto y aun así preciso como para cubrir toda esta actividad” (Reynolds, 2010: 142).

Una de las tendencias de la obra misma de Reynolds ha sido una visita al pasado-presente del rock, en obras como *Pospunk*, *Retromanía*, *Después del rock*, y su último libro, *Como un golpe de rayo*, y que se puede percibir igualmente en una serie de obras que se han venido publicando en los últimos años en español en editoriales como Caja Negra, Contra, Sexto Piso. La idea es que algo del pasado sigue vigente en el presente y es necesario desentrañarlo no solamente para comprender qué ha pasado y sucede con el rock, así como las derivas posibles en los años que siguen. Pero pensando en los términos de historiadores contemporáneos (Hartog, 2015), nos invitan a observar el pasado en el presente. Es por ello que varios de los autores que están revisando el pasado reciente del rock y la manera como se manifiesta en el presente igualmente están pensando las alteraciones en la cultura a través del medium de la música de rock.

En su libro, *Future days*, David Stubbs (2015) comenta que después de cuarenta años pudo ver el documental de un concierto de finales de 1970 en la ciudad de Unna, en Alemania Occidental, que se transmitió por televisión y que fue el documento donde el krautrock se hizo presente al mundo. El que Stubbs pudiera acceder al documental varias décadas después y pudiera verlo “de nuevo en la pantalla”, manifiesta un tanto lo que fue la invención de la cultura de la música de rock, y lo que es ahora contemplarlo a distancia: los extraños tejidos del pasado y el presente, el proceso mismo como las culturas del rock se han desarrollado hasta hoy en día, porque, por un lado, cuando pone atención a las personas y su estética corporal de aquel momento, expresa que “ninguno de ellos se vería en absoluto fuera de lugar si se mezclara entre un público actual de hípsters posmodernos”. Por otro lado, se pregunta sobre lo que manifestaba el mismo documental cuando señala que algo está sucediendo, “¿pero qué?”, debido a que ninguno de los músicos “aparenta estar haciendo nada en especial, y sin embargo la música está a punto de levantar la enorme carpa de sus anclajes. Va al mismo tiempo en todas direcciones, en ninguna y hacia algún lugar”. Lo que contempla Stubbs es aquel punto donde nada cambia pero lo cambió todo: un acontecimiento que nadie sospechaba que se estaba “frente al estruendoso nacimiento de algo nuevo”.

Pero igualmente, Stubbs señala que ese momento inaugural del krautrock fue el momento de su temprana desaparición, se extinguió. Con

el tiempo, el krautrock se convirtió en uno de los pilares del pop y del rock moderno porque mientras que en los años de su nacimiento era un movimiento marginal, su “influencia ha sido profunda y ha tenido un alcance enorme”, por ello para Stubbs sin el krautrock “el hip-hop, el techno, el electropop, el ambient y el post rock tal vez no se hubieran desarrollado”.

En varios de los libros y estudios, una pregunta importante es si el rock de las últimas dos décadas es música de rock, o por lo menos lo que hemos conocido como tal. El libro de Reynolds, *Después del rock*, apunta hacia eso, a observar que algo emerge con intenciones musicales divergentes a lo que se ha creado dentro de los diversos movimientos y fases del rock. El término “después del rock” apunta a ello, pero es un término que desde mediados de los sesenta se esboza cuando el rock and roll se convirtió en rock, y en otros momentos más adelante.

Es por ello que en un segundo momento, al contemplar el presente pasado de la música de rock las cosas parecían apuntar a lo que había creado con su emergencia a mediados del siglo XX porque fue parte de un cambio cultural más amplio por el cual se gestó una ruptura con la cultura histórica de la modernidad, y el rock como manifestación de cultura es una puesta en movimiento y en aceleración desde sus inicios, y hasta el día de hoy. No solamente era una cuestión de los cambios de la cultura en el presente, sino un asunto de las alteraciones del rock como una cultura histórica. Una cuestión del pasado-futuro de la música de rock.

Future days Después de las culturas históricas del rock

*Aquel que no se preocupa de nacer
a cada instante, se muere de prisa.*

Bob Dylan, “It’s alright, ma (I’m only bleeding)”.

¿Qué estabas haciendo cuando supiste de la muerte de David Bowie?

Quizá el referente más inmediato sea el impacto en muchas personas al conocer la muerte de John F. Kennedy el 23 de noviembre de 1963, de quienes pueden recuperar el momento y el lugar en el que se encontraban, la sensación de que con esa muerte algo se había terminado y se abría la incertidumbre de lo que vendría. Mientras que la muerte de Kennedy se da en un momento crucial del tránsito de la galaxia Gutenberg a la aldea global, más de cincuenta y dos años después, el 10 de enero de 2016, el anuncio de la muerte David Bowie se

difunde por las redes sociales y la reacción fue impresionante, porque parece que, como con Kennedy, fue el marcador de que un tiempo de la cultura estaba concluyendo y lo que se presentaba a continuación era la incógnita de lo que estaba más adelante bajo los entornos de la cultura digital.

Si como dice Simon Critchley (2016), David Bowie fue más que una estrella del pop, “alguien que, simplemente, nos hizo sentir vivos. Eso es por lo que su muerte sea tan difícil de aceptar”. Pero igualmente su muerte significa aun más: manifiesta que la cultura histórica del rock está concluyendo, pero que hay otra vida para el rock en la cultura digital porque el pasado no se disuelve sino que se distribuye en un orden nuevo en el presente de la cultura. Es decir, lo que permanece como parte de la cultura histórica del rock que emergió en el siglo XX está concluyendo y está marcando una condición de las culturas históricas del rock.

Fue Walter Benjamín quien, en la primera mitad del siglo XX, supo de la ruptura irreversible de la cultura con el pasado y comprendió que había que encontrar nuevas formas de estar con el pasado, sabía que el “entorno objetual del hombre”, es decir, la “engañosa transfiguración del mundo propio de las mercancías”, parecía barrer todo lo relacionado con el pasado y fundar una nueva cultura, lo que aconteció con la segunda mitad del siglo XX. Lo que hoy vivimos es un entorno donde el entorno objetual del pasado está siendo barrido porque está concluyendo y pasando a otro régimen de presencia en la cultura, y porque ha estado emergiendo un nuevo entorno objetual.

¿Qué es escuchar “Visions of Johanna” después de que le otorgaron el premio Nobel de Literatura a Bob Dylan? Cincuenta años antes, en 1966, Dylan saca al mercado *Blonde on Blonde*, y en términos de Jaime Pontones (1988), en este disco estaba “viajando a la velocidad de la luz, reinventando al rock y sus proposiciones. El rock aquí rompió todas sus camisas de fuerza”. Pero los tiempos han cambiado y al tiempo que Dylan se apresta a ser sometido nuevamente a juicio por recibir el Nobel de Literatura, en las redes sociales se informaba que en Spotify las reproducciones de las canciones de Dylan aumentaron en un 512%, y la canción “Like a Rolling Stone” en un 258%, que cuatro millones de personas lo escuchan mensualmente, en esos momentos tenía setecientos millones de reproducciones lo cual equivalía en tiempos de escucha a 5, 040 años.

Si varios de los autores del libro *Jacksonismo. Michael Jackson como síntoma* (Fisher, 2014) manifiestan que entrada la década de los noventa Michael Jackson es el primer músico que adquiere una categoría como ídolo global, los efectos de la muerte de Bowie y el premio Nobel para Dylan manifiestan no solamente la presencia de un mercado global nuevo, sino que en cada reproducción de su música y

sus noticias, el mundo se mueve y quien hace click se integra a una subjetividad colectiva de escalas amplias. Al tiempo que como nunca se escucha la música de Bowie y de Dylan, gran parte de lo que construyó el rock desde los sesenta comienza a desaparecer para ingresar a una presencia distribuida y aumentada por las redes sociales y los sistemas de **streaming**, y con ello el rock clásico, el rock histórico se apresta a adquirir un doble cuerpo, aquel que corre por los diversas manifestaciones de la cultura contemporánea.

La muerte de Bowie anuncia lo que estaba sucediendo años antes y fue particular en 2016, con la muerte de músicos emblemáticos para el rock de distintos momentos y movimientos musicales. Con el Nobel de Literatura a Dylan manifiesta que el mismo concepto de la producción cultural y lo que han sido los artefactos culturales están en redefinición. En ambos casos habla de un tiempo que ya transcurrió y se encuentra no sólo en transición, sino en un proceso de desaparición. Momentos extraños donde la muerte es un retorno, y donde el retorno es una nueva fundación.

En tiempos en que la denominación de rock clásico puede abarcar a música y a músicos hasta la década de los noventa, ¿qué es asistir a un concierto de Iron Maiden, The Who, Sting, Metalica, los Rolling Stones? Cuando el tiempo del rock clásico **paso** y sus músicos han envejecido, ¿por qué llegan al país a ofrecer conciertos porque su música se vende mucho más que en décadas atrás? Pero, ¿quién los escucha?, ¿cómo se les escucha? Y una pregunta más desconcertante, ¿se está escuchando música de rock?

En su libro sobre el público y la música instrumental en la época de Beethoven, el musicólogo Evan Bonds (2014), señala que uno de los efectos de las sinfonías más representativos de Beethoven, desde la tercera, pero en particular la quinta y la novena, fue que la misma sinfonía pasó a ser la manifestación más importante de la música en el tránsito del **siglo XVII al XIX** y evidenció que la misma música manifestaba un pensamiento y hacía pensar a las personas que la escucharan. Esto significa que la música mejor valorada no era la sinfonía y que las consideraciones estéticas del momento señalaban que la música cantada era superior a la meramente instrumental. Con sus sinfonías, Beethoven altera varios cánones, entre ellos la concepción de la estética sobre la música, y la forma de escuchar música, es decir, cómo las personas se construyen como públicos de la música.

Una de las principales observaciones de Evans Bonds es la de hacer evidente que al cambiar la forma de escuchar la música por parte del público, también se altera radicalmente su producción, lo cual propicia un cambio estético, cultural y social, y esto mismo es lo que se puede contemplar en el siglo XX con la música popular (Fisherman, 2013), un factor clave en la historia de la música de rock y de lo que

en las últimas décadas ha estado ocurriendo. Clover (2014) menciona que la música pop puede ser dividida en tres periodos: analógica, eléctrica analógica y digital. El primer periodo fue el momento de la música que se transmitía por la radio y el músico más emblemático fue Bing Crosby; en el segundo periodo fue cuando la música de pop circulaba principalmente por la industria del disco, sobre todo por el Extended Play (EP) y el Long Play (LP) y el rey de esta era fue Elvis Presley, como fue Michael Jackson en el tercer periodo a través de dominar el mercado mediante los CDs. La etapa digital indicada por Clover, y así lo reconoce en su texto, se refiere a la primera fase del periodo digital, la de los ochenta y noventa del siglo XX: del CD, al mp3 al streaming que repercute en qué está escuchando el público de la música de rock.

El asunto indicado por Clover no es simple: apunta a lo que parece ser un proceso de evolución histórica de la música de rock, con todas sus derivaciones a lo largo de más de cincuenta años que, por un lado, pueden manifestar una evolución cultural en el tiempo y sus productos pueden ser estudiados como material fósil, y porque con el ingreso de lo digital desde la década de los noventa ha perdido protagonismo ante otras manifestaciones musicales (Witt, 2016), como lo manifiesta la investigación realizada por Mauch, McCallum, Levy y Leroi (2015) sobre la música que se escuchó en Estados Unidos de 1960 a 2010.

Siguiendo esta línea de reflexiones, el economista Derek Thompson (2017) hacía ver a principios de 2017 el papel que tiene la música de rock en la entrega de los Grammys, su presencia disminuida cuando todavía en 1990 era el género más importante y respetado, pero que ahora son los músicos quienes se mueven en las mezclas entre el pop con el hip hop, del country y del country-rap, como es el caso de Justin Bieber, Lady Gaga, Beyoncé, Drake, Kanye West, quienes acaparan los premios porque son los dominantes en las ventas de música a nivel mundial.

Thomson retoma la investigación indicada anteriormente, donde se esboza la tercera gran revolución dentro de la historia de la música de rock en lo que se refiere al tremendo impulso de propuestas musicales que modificaron la forma de escuchar la música¹, y señalan al año de 1991 cuando la Billboard cambió su forma de medir y presentar sus listas de los 100 éxitos de la semana. Durante décadas el procedimiento era una decisión política, es decir, el acuerdo de qué debe estar dominando en el mercado de la música, qué grupo, qué

músico, y hasta 1990 la música de rock dominaba. Pero en 1991 la decisión pasó de ser una decisión política a un registro estratégico porque al tiempo que se compraba el disco se podía saber qué se estaba vendiendo en el mismo momento de la venta. Es ahí cuando se hizo presente el hip hop, el rap, y el rock comenzó a desaparecer. Thompson señala que eso se ha incrementado con aplicaciones como las de Shazam, a principios del siglo XX, o las de Spotify y otras donde se puede generar un mapa de aquellas canciones que están manifestando lo que la gente quiere escuchar, lo que les aburre, y adelantarse a responder lo que a la gente le va a gustar escuchar más adelante. Y esto parece que lo cambia todo, o mucho, de lo que era la era del rock clásico (Thompson, 2014).

En los primeros meses de 2017 la Federación Internacional de la Industria de la Música manifestó que a nivel mundial hay 112 millones de usuarios suscritos a servicios como el de Google Music, Spotify, Apple Music y otros más, lo cual representa un aproximado del 60.4% del mercado y eso es parte de la evidencia de que, algo ha estado cambiando en la forma como se escucha música, pero igualmente lo que se escucha y la construcción de los públicos de la música de rock. Uno de los primeros efectos es el paso del mp3 al Smartphone porque se consolida un modelo de escucha de la persona en movimiento mediante una tecnología que le permite estar permanentemente conectado a la red. Como sucedió en su momento con los viniles y los audiocassettes, los aparatos de mp3 dejan de ser producidos y de estar disponibles en el mercado, al igual que se desplaza las estaciones de radio por Internet, para que cada usuario pueda crear su propia estación, y compartirla. Otro efecto es que ya no es el disco lo que se escucha sino el playlist que se va construyendo conforme se escucha por el procedimiento de la repetición. El sistema aprende y diseña nuevos playlist que a los usuarios les encanta.

Por ejemplo, a mediados de 2015 Spotify reportaba que dentro de la música de rock y a nivel mundial, el metal era la más escuchada, más que la música pop, y que esto se debía a que era un negocio global con muchas utilidades, y que los grupos que más se escuchaban eran los clásicos grupos del metal, como Metalica, Iron Maiden, Judas Priest, Slayer, y que la escucha en streaming les permitía a sus años pasar mucho tiempo escuchando las mismas canciones, las viejitas, las clásicas en un procedimiento en “repeat”. La noticia de la música que se escucha en México durante el año 2016 manifiesta que el pop junto con el “regional mexicano” fue lo más escuchado: la Banda Sinaloense MS, seguido de Maluma, Coldplay, Justin Bieber, Juan Gabriel y Drake, y los discos más escuchados fueron los de Maluma, Justin Bieber, Drake, Twenty One Pilots, Major Lazer.

Algo sucede en tiempos del streaming que coloca a la música de rock en una singularidad de la que no es posible visualizar qué sucede-

¹ La primera gran revolución aconteció en 1964 con el gran impulso de la música de rock que dinamizaron grupos como los Beatles y los Rolling Stones porque implicó un enriquecimiento de estilos como sería el caso del soul; la segunda fue en 1983, donde manifestaciones como la New Wave, la Disco y el Hard Rock se enriquecieron con una diversidad de estilos musicales.

rá a continuación y en el futuro inmediato. La sombra del reggeton es fuerte, lo mismo que los gustos de los millenials, los godines, los hipsters, que por momentos recuerda algo de lo acontecido con los rebeldes sin causa de los cincuenta, o los punks en los setenta, pero por momentos queda claro que es otra cosa, pero no queda claro qué es. Al proponer su visión sobre la cultura **transmedia**, Jenkins, Ford y Green (2015) retoman la propuesta de Raymond Williams para entender el obrar de la cultura a lo largo del tiempo cuando señalaba esa parte residual y arcaica de la cultura, contraria a la emergente y a la dominante, y que en tiempos de la cultura digital las obras del pasado se dinamizan y se integran a un flujo cultural importante y significativo. Es cuando el pasado no sólo retorna con un valor de uso considerable, sino que el valor sentimental construye comunidades de públicos y fans, y lo residual llega a ser una manifestación emergente o dominante de la economía, de una economía basada en lo retro, como lo hace ver Simon Reynolds en su propuesta de la *Retromanía*, donde el pasado vuelve a tener vigencia, valor, y un lugar en el mercado (Acland, 2006).

En su *Tesis de filosofía de la historia*, Walter Benjamin decía que la verdadera “imagen del pasado pasa súbitamente”, y así ha sucedido con la cultura que ha devenido por la música de rock y pareciera oportuno reconocer aquello que igualmente señalaba Benjamin al historiador que pretende revivir el pasado del rock, es decir, quitarse “de la cabeza todo lo que sabe del curso sucesivo de la historia”.

La presencia del pasado Ojalá estuvieras aquí

No volvemos del pasado para entrar al presente. Venimos de un presente que requiere de nosotros, frente a los demás y junto con ellos, un análisis que intenta discernir las decisiones implícitas y la fuerza adormecida en la historia que llevamos con nosotros sin saberlo.

Michel de Certeau, “El mito de los orígenes”.

Hablar y reflexionar sobre lo que sucede después de las culturas históricas del rock es un acto de ganar distancia y coherencia con algo que parece que no ha cambiado nada pero todo ha cambiado. Es el resultado de hacer un reclamo y un señalamiento de que el rock ha sido importante en la vida de muchas personas y en la cultura contemporánea, y que muchas cosas que se han dicho no solamente son insuficientes, sino que deben volverse a revisar de otra manera para entender “la fuerza adormecida en la historia que llevamos con nosotros sin saberlo”, como diría De Certeau. Al revisar algunos de los

libros de rock que se han publicado en los últimos años es posible ver la inquietud de recuperar ese pasado reciente de distintos momentos y movimientos de la música rock como un medio de extender el panorama hacia lo que está aconteciendo, lo que devendrá. Pero igualmente parece que el procedimiento de exploración y de explicación permite atisbar algunos rasgos para entender histórica y culturalmente al rock, y eso no es asunto menor.

En la introducción de su gran libro, *Nuestro grupo podría ser tu vida*, Michael Azerrad (2013) habla de un movimiento de rock underground vivo y vital pero que tardó una década para que pudiera ser reconocido, sobre todo cuando el disco de Nirvana, *Nevermind*, llegó al primer lugar de las listas de popularidad. Uno de los puntos a considerar es la observación de Azerrad cuando dice que algo se formó, estaba vivo, pero no presente, y al hacerse visible, reconocible, no cambió nada, pero lo cambió todo. Es un tanto como lo que expresa Stubbs sobre el krautrock: “Tal vez estemos frente al estruendoso nacimiento de algo nuevo” y que es un tanto como el mismo rock emergió a la escena internacional, parte de uno de sus principios constructivos en el tiempo, de su evolución y transformación. Igualmente Azerrad hace una observación importante: el paralelismo del movimiento indie underground norteamericano de los ochenta con movimientos musicales y culturales de los sesenta, como sería el caso del movimiento folk de principios de los sesenta, y con la atmósfera de la década de los ochenta que recordaba un tanto a la de los cincuenta de donde emergieron muchos movimientos juveniles identificados con el rock and roll, dos momentos propicios para que hubiera movimientos underground, y que recuerda aquella observación de Baudelaire de que cuando uno se encuentra con un dandy se topa con un momento de transformaciones sociales.

Desde sus inicios, hay algo en el rock que tiende a mirar al pasado y continuamente intenta hacerlo presente, despierta el interés, el deseo de ingresar, de ser parte de ese pasado, de incorporarlo en nuestras vidas. Asimismo la música de rock ha pretendido no permanecer en el pasado, pero igualmente ha pretendido evitar la línea del tiempo hacia el futuro, de abrir el presente, hacerlo amplio, extenderlo y moverse en procedimientos a la manera de un loop, y de tantos intentos, el rock ha creado no un pasado, sino varios pasados que en los tiempos de la cultura global, del acceso por multi plataformas que posibilita lo digital y el ciberespacio, están presentes, conviven y evolucionan, todo ello a un click de distancia.

Con el segundo Seminario fue claro que había algo que ha estado pasando con la música de rock en la segunda década del siglo XXI: hay algo que se nombra con la música de rock, pero el escenario es borroso. Es, pero no lo es. Es pero no es lo que era en décadas pasadas. Hay algo que se vislumbra que está sucediendo después del rock y que

contempla una condición terminal de lo que se ha conocido como la música de rock. Pero igualmente hay algo que se vislumbra que se mueve a partir de observar la manera como emergió y comenzó a moverse, a desarrollarse y de generar una propia temporalidad como una cultura histórica dentro de la cultura contemporánea.

Por ello, con el tercer Seminario se pretendió trabajar con un principio constructivo que respondiera a la pregunta de cómo la música de rock llegó a ser lo que fue, cómo se llegó a la situación en la que se encuentra en los tiempos recientes. La pregunta implicaba ver cómo a lo largo de la segunda mitad del siglo XX el rock pasó de ser una manifestación musical a un asunto de cultura, y **cómo con el traslado de la cultural** al siglo XXI el rock se presenta como un asunto de una cultura histórica, y eso nos lleva a considerar los extraños sentidos como se ha tejido la experiencia en el tiempo mediante las culturas del rock.

Con el tercer Seminario Estéticas del Rock permanecía la idea de que hablar, pensar y dialogar sobre la música de rock es muy relevante, pero en esta ocasión quedó claro a lo largo de las ponencias que muchos acontecimientos suceden con el rock ante una condición post-rock y que la propuesta de hablar sobre lo que está sucediendo después del rock no solamente es evidente, sino la pauta que permite entender los escenarios diversos del rock en la actualidad. Trabajar desde lo que se ha formado con el tiempo mediante las culturas del rock, igualmente favoreció el diálogo y la reflexión porque permitió generar varias miradas, tanto aquella que visualiza de manera crítica el pasado como lo que ahora acontece ante nuevos modelos de negocios en el rock y la música en general, como aquella que sabía colocarse en esa zona de incertidumbre y señalar lo que estaba por venir, y con la sensación de que hay algo más que no es posible ni nombrar ni visualizar.

Con el diálogo, a lo largo del seminario, la atención a la música del rock a través de lo que han sido las culturas históricas del rock fue un tanto como aquella experiencia que relata Michel de Certeau (2007:101) de que en el transcurso de su investigación de los cristianos del siglo XVII los vio emerger “como se ve surgir una isla en el mar” y con ello apareció “un territorio diferente, ahí donde menos me lo esperaba”, y a partir de ello se llegó a la certeza de que con el tercer Seminario era necesario cerrar un ciclo de trabajo, diseñar algo nuevo y hacia adelante.

Como ocurrió en los dos primeros Seminarios, el tercero fue posible gracias al apoyo, interés y generosidad de muchos amigos y nuevos conocidos que dispusieron de su tiempo y sensibilidad para el diálogo. Al final del primer Seminario los ponentes y algunos de los asistentes reconocían que durante los dos días de diálogo se habían sentido como formando parte de un diálogo, algo que volvió a suceder al

final del segundo Seminario. Lo que sucedió con el tercer Seminario, desde el principio y hasta el final, fue que ya había varios grupos con intereses, orientaciones y procedimientos diversos. Esto último es muy importante, porque la base de los participantes durante los tres seminarios fue un grupo de ponentes, y algo se estaba formando con ellos y a su alrededor. Que algo más allá del Seminario se esté formando es muy importante y ha sido posible por amigos que han compartido parte de su gusto e interés por la música de rock, como es el caso del proyecto GICOM Música que coordina Jesús Galindo, el Proyecto de Promoción y Difusión Cultural de la Música y la Cultura Pop, La Trampa del Bulevar, de Esteban Cisneros, pero hay más gente alrededor de lo que se ha venido creando.

El Seminario fue posible gracias al apoyo de la Universidad Iberoamericana León, y en particular del Director General Académico, Javier Prado, la Directora del Departamento de Investigación y Posgrados, Carmen Obregón, y la Oficina de Difusión Cultural, a Diana Cárdenas, Margarita Ortega, María Esther Bonilla, y Jose Rodríguez quien su apoyo y entusiasmo por el proyecto editorial fue clave a lo largo de los dos primeros Seminarios y hasta donde nos acompañó para organizar el tercero. Debo mencionar a Mario Cárdenas quien diseñó las portadas de los tres libros, diseños geniales y que ha sido una clave destacada para consolidar la presencia del Seminario Estéticas del Rock por su atractivo como dispositivo objetual, como un atractivo en sí mismo.

Igualmente fue posible por el apoyo y el interés del Instituto Cultural de León para que el Seminario sea parte de la Feria Nacional del Libro (FENAL), en particular a su Director, Carlos María Flores, a la Directora Académica, Katia Nilo, y a la Directora de Investigación, Nora Delgado. Su apoyo fue la base para la realización de los tres Seminarios y de la creación del proyecto Coloquio Estéticas del Rock que se realizó por primera ocasión a principios de mayo de 2017 y que abre otras posibilidades de colaboración en el futuro.

Bibliografía

Acland, Charles (editor) (2006). *Residual media*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Azerrad, Michael (2013). *Nuestro grupo podría ser tu vida. Escenas del indie underground norteamericano 1981-1991*. Barcelona: Contra.

Clover, Joshua (2014). “Michael Jackson en el restaurante Vinstiene Siecle”, en Fisher, M. (editor), *Jacksonismo. Michael Jackson como*

síntoma. Buenos Aires: Caja Negra.

Crithcley, Simon (2016). *Bowie*. México: Sexto Piso.

De Certeau, Michel (2007). *Historia y psicoanálisis*. México: Universidad Iberoamericana.

Evans Bonds, Mark (2014). *La música como pensamiento. El público y la música instrumental en la época de Beethoven*. Barcelona: Acantilado.

Fisher, Mark (editor) (2014). *Jacksonismo. Michael Jackson como síntoma*. Buenos Aires: Caja Negra.

Fischerman, Diego (2013). *Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular*. Buenos Aires: Paidós.

Gumbrecht, Hans Ulrich (2015). *Después de 1945. La latencia como origen del presente*. México: Universidad Iberoamericana.

Hartog, Francois (2007). *Regímenes de historicidad*. México: Universidad Iberoamericana.

Jenkins, Henry, Ford, Sam y Green, Joshua (2015). *Cultura transmedia. La creación de contenido y valor en una cultura en red*. Barcelona: Gedisa.

Mauch M, MacCallum RM, Levy M, Leroi AM. (2015). *The evolution of popular music: USA 1960-2010*. *R. Soc. open sci.* 2: 150081.

Pontones, Jaime (1988). *El blues de la nostalgia subterránea*. México: Posada.

Rosa, Harmut (2016). *Aceleración y alienación. Hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía*. Buenos Aires: Katz.

Reynolds, Simon (2010). *Después del rock. Psicodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas*. Buenos Aires: Caja Negra.

Stubbs, David (2015). *Future days. El Krautrock y la construcción de la Alemania Moderna*. Buenos Aires: Caja Negra.

Thompson, Derek (2017). "The Sad State of Rock at the Grammys", The Atlantic. Publicado el 13 de febrero de 2017 en: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2017/02/the-sad-state-of-rock-at-the-grammys>

Thompson, Derek (2014). "The Shazam effect", The Atlantic (2014). Publicado: diciembre de 2014. Consultado: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2017/02/the-shazam-effec>

Witt, Stephen (2016). *Cómo dejamos de pagar por la música*. Barcelona: Contra.

DESPUÉS DE LOS
ESTUDIOS CULTURALES DE
LA MÚSICA DE ROCK

DE LA COMUNICOLOGÍA A LA COMUNICONOMÍA DE LA MÚSICA

Un acercamiento a los Estudios Culturales de las Estéticas del Rock desde la Ingeniería en Comunicación Social

Edgar Josué García López

Resumen

El texto describe una introducción a los Estudios Culturales de la Música con énfasis en el fenómeno del rock, argumentos que resultan ser el marco teórico y conceptual de un estudio mayor sobre la Influencia de la Música en la Construcción de Colectividad. Se comienza introduciendo al lector a los Estudios Culturales antes de repasar brevemente la relación entre música y colectividad. Enseguida se contextualizan aspectos teóricos sobre Comunicología, la Ingeniería en Comunicación Social y sobre los elementos clave para comprender la Comuniconomía. Más adelante se reflexiona sobre la pertinencia de estudiar las culturas y las estéticas del Rock desde la Ingeniería en Comunicación Social dentro del marco de los Estudios Culturales.

El último apartado expone una aproximación a la síntesis que desde la Comuniconomía se está haciendo con los resultados obtenidos de las investigaciones en desarrollo sobre música, rock y colectividad; estudios en que se ha explorado, desde la Ingeniería en Comunicación Social, el fenómeno y concepto del rock, su sentido estético y cultural; la metamorfosis del rock en el imaginario colectivo generacional; la simplificación del rock en estereotipos; el rock de lo individual a lo colectivo, y de lo privado a lo público; del rock grabado al rock en vivo y del radio al internet.

Palabras clave: Comunicología, Comuniconomía, Estudios Culturales, Estéticas del Rock, Ingeniería en Comunicación Social.

El origen de este estudio tiene que ver con un proyecto general que versa sobre los procesos para la Construcción de Cultura de Participación, ¿cómo se construye?, ¿qué factores intervienen?, ¿cómo se recrea?; en este proceso de análisis ha sido necesario atender el camino que recorre un ser social de un estado de individualidad a otro de colectividad. En los 20 años de trabajo sobre cultura de participación y los últimos 5 años de observación y colaboración con colectivos sociales, he encontrado un factor recurrente en lo observado: siempre está presente la música, sea como audiencia, expresión, ejecución o cualquier otra manifestación, la música está ahí. Es por ello que a partir de 2013 comienza a desarrollarse un proyecto sobre música y participación cuyo centro de atención gira en torno a lo que la música le hace a la colectividad con las siguientes preguntas: ¿qué le hace la música a las personas? Y ¿qué papel desempeña la música en la construcción de la cultura de participación?

Acercamiento a los Estudios Culturales de la Música y de su énfasis en el rock

Desde sus orígenes, en la década de los sesenta, los Estudios Culturales han representado el interés por lo que ocurre en la vida cotidiana, volcaron su atención sobre fenómenos sociales que otras perspectivas, como el Funcionalismo, descuidaron. Alejados de la idea de la censura por parecer de carácter trivial, los Estudios Culturales se centraron principalmente en el papel de los medios de comunicación, la cultura popular y la construcción de audiencias, los trabajos de Hoggart (1958), Williams (1961) y Thompson (1963) sentaron el antecedente de lo que el mismo Hoggart emprendería en Birmingham en 1964.

Una mezcla de posturas provenientes de ideologías de izquierda, la apertura de nuevos espacios académicos y el choque entre aquellos que vivieron la segunda guerra mundial contra los que ya ni siquiera recordaban nada de ella, fue lo que estructuró la personalidad de esta tendencia, considerada más que una teoría como un amplio campo de estudio que responde a los espacios de análisis de la vida social que no pudieron satisfacer el Funcionalismo ni la Escuela de Frankfurt. Por decirlo de algún modo sencillo, los Estudios Culturales concentran su energía en la experiencia de la cultura, más allá de la mera aproximación a la cultura como algo predeterminado y estático. Para Restrepo se debe ser cuidadoso en distinguir los estudios de la cultura de los estudios culturales:

Los estudios culturales constituyen un proyecto intelectual y político que: 1) concibe la cultura-como-poder y el poder-como-cultural; 2) suponen un enfoque no reduccionista que se expresa en una actitud transdisciplinaria; 3) implican una

vocación política que busca intervenir sobre el mundo; y 4) su encuadre es el contextualismo radical (con respecto a su forma de teorización, a las metodologías utilizadas, a su conceptualización de la política y su propio proyecto). (Restrepo, s.f).

Son tres las grandes escuelas que se pueden distinguir en materia de Estudios Culturales: la británica que es representada por el Centro de Estudios Culturales Contemporáneos, originalmente dirigida por Richard Hoggart y posteriormente por Stuart Hall; los norteamericanos; y posteriormente la corriente Latinoamericana. Cada una de ellas se concentró en diversos factores y circunstancias en torno a la cultura, con mayor, menor o nula influencia de la Escuela de Frankfurt, del Marxismo y Neomarxismos; atendiendo fenómenos relacionados con la cultura política, industrias culturales, cultura de masas, cultura popular, estudios de recepción, medios de comunicación, y construcción de audiencias, entre otros; para mayor profundización en el estudio de los Estudios Culturales se pueden revisar los trabajos de Hall (1994), Reynoso (2000), Grossberg (2010) y Richard et al. (2010).

En Latinoamérica son varios los autores que representan la Escuela de los Estudios Culturales, sin embargo, como señala Restrepo (s.f), es necesario reconocer aquellas reflexiones que se hacen desde ahí y las que se hacen sobre América Latina (en donde lo mismo pueden incluirse estadounidenses y europeos que toman la región como objeto de estudio); si además se consideran otras variables como lo geográfico, lo político, histórico e ideológico sería un error más grave el incluir a todos los autores en una sola categoría.

Como ha sido evidenciado por Daniel Mato (2002) y por Nelly Richard (2001), esta concepción de los ‘estudios culturales latinoamericanos’ no sólo es nefasta por las políticas de la representación y la geopolítica del conocimiento que suponen, sino que también implican unas políticas de la ignorancia y un desconocimiento de las heterogéneas prácticas intelectuales en los distintos países de la región. (Restrepo, s.f).

Como referencias obligadas en Latinoamérica se reconocen los nombres del colombiano Jesús Martín Barbero y del argentino, radicado en México, Néstor García Canclini. En nuestro país también han abierto brecha los trabajos de Galindo (1994) sobre la cultura mexicana en los ochenta, de González (1994, 2001) sobre Frentes Culturales y de Gómez (2001, 1995) sobre radio, cine y cartografías culturales, por mencionar sólo algunos ejemplos.

La pregunta central en los Estudios Culturales, sean de una o de otra de las cepas que la conforman, refiere siempre a la experiencia de la cultura: ¿qué provoca la cultura en el desarrollo de las relaciones sociales? Ese cuestionamiento es posible atenderlo con un acercamiento

a los protagonistas del fenómeno en su día a día, de ahí la aplicación de metodologías como la etnografía y el análisis del discurso, la observación de lo popular y de lo cotidiano, y del paso de lo general a lo particular como delimitación de objetos de estudio. Así, es posible ver, en nivel macro, estudios sobre percepción y recepción, consumo cultural, formación de audiencias o prácticas culturales; y en el nivel micro, estudios de algún género musical en particular como el corrido, el pop, el blues, el jazz o el vallenato; también de algún cantante como Michael Jackson, Madonna, Justin Bieber, Pedro Infante o Silvio Rodríguez; o de un festival de música como Woodstock, Avándaro, Tomorrowland o Vive Latino.

Ahora bien, ¿por qué el interés en estudiar el rock?, es sencillo: si la pregunta general hace referencia a la experiencia de la cultura, en lo particular la pregunta debe hacer referencia a lo que le hace la música al individuo y a la colectividad, en este sentido ¿qué le ha hecho el rock a nuestras vidas y qué le hemos hecho nosotros al rock?

El rock es una expresión musical que ha podido trascender en el tiempo y el espacio, concentra un gran número de fans, se conforma de una mezcla de diversos géneros, es una manifestación universal sobre otras locales o regionales; sin embargo el pop, por ejemplo, también tiene estas características, además del número de seguidores, discos vendidos, y descargadas de internet, entre otros aspectos en común; así que, en resumen, la selección del rock resulta de dos aspectos totalmente arbitrarios: primero porque el pretexto con el que se formó esta red de estudios fue el gusto por el rock, la cual ya es una razón de peso; la segunda es que en el caso del estudio sobre lo que la música le hace las personas, bien se podría empezar por cualquier género, y si ya estábamos estudiando sobre los Beatles, Dylan y Bowie, empezar por el rock parecía lo más conveniente, después de todo, ¿por qué no?

Comunicología, Ingeniería en Comunicación Social y Comuniconomía

Para comprender no uno, sino todos los procesos que tienen que ver con la Construcción de la Cultura de Participación fue necesario examinar diversos conceptos y fenómenos sociales; en cada uno de ellos se revisaron diversas metodologías y herramientas que facilitaran este acercamiento. En el transcurso del estudio se llegó a la conclusión de que hacían falta métodos que permitieran revisar la amplia gama de posibilidades que se desprendían del estudio, que fueran capaces de conocer sus aspectos a escalas macro y micro, que hicieran posible analizar situaciones sobre líneas de tiempo y diversos espacios, explicando cada uno de estos procesos por separado y en conjunto; esa

metodología existe y llegó en el año 2012 de la mano del trabajo del Grupo Hacia una Ingeniería en Comunicación Social (GICOM)²; a partir de entonces el proyecto se convirtió en un programa de investigación e intervención general denominado: Ingeniería en Comunicación Social para la Construcción de Cultura de Participación, el cual permeó en todos y cada uno de los proyectos que se desarrollaban desde 1998 a 2012, así como de los que habían surgido desde entonces, entre los que se encuentra el proyecto de la música al que aquí se está refiriendo³.

De manera sintética, se puede decir que, la Ingeniería en Comunicación Social (ICS) surge de la necesidad de intervenir en la vida cotidiana de una manera real y práctica; utilizando los conocimientos de una ciencia de la comunicación, la Comunicología, que se ha formulado para dar explicaciones de la vida social, tanto como soluciones concretas a los problemas que se presentan cotidianamente en las relaciones interpersonales. El proceso teórico-práctico de la ICS puede entenderse en dos momentos: de la Comunicología a la Ingeniería en Comunicación Social y de la ICS a la Comuniconomía. La Comunicología es la ciencia de la comunicación que pone al centro de su análisis no sólo los procesos de gestión de la información sino que asume la postura de considerar que todo lo que tiene que ver con la vida social se basa en un proceso mayor y fundamental: la articulación. Se trata de la articulación social frente al conflicto, como tensión-distensión, resistencia-cesión; si las personas pueden desarrollar proyectos en colaboración es porque existe una mayor distensión-cesión frente a un conflicto donde hay mayor tensión-resistencia. La comunicación articula individuos en grupos y grupos en redes, comunicación es articulación.

En el conflicto las estrategias de resistencia son mayores, presentes, actantes; en la articulación, las estrategias de resistencia desaparecen y se vuelven de colaboración. Parece ser que el proceso de comunicación colaboración se relaciona en buena manera con la articulación y el conflicto con el proceso de dominación. Pero esto sucede sólo en cierto momento, cuando la dominación encuentra resistencia y cuando en la colaboración no hay resistencia alguna o es relativamente leve (Galindo, 2012).

² Para conocer más sobre el proceso de gestación y desarrollo de la Ingeniería en Comunicación Social y del GICOM pueden consultarse los trabajos de Galindo (2012 y 2015a).

³ Al iniciar el año 2016 se formó el Grupo de Estudios sobre Ingeniería en Comunicación Social de la Música que trabajó durante un año su primera fase de conformación y exploración primaria, hacia el último semestre de 2017 comenzó una segunda etapa donde se fortalece el diálogo interdisciplinario y la consolidación de proyectos.

La Comunicología es la teoría, el conjunto de conocimientos que consolidan una postura desde dónde observar cualquier fenómeno social, pero le es necesario un proceso práctico que la ponga en marcha: la Ingeniería en Comunicación Social. La ICS es un programa metodológico que observa la vida cotidiana como un sistema, un conjunto de relaciones sociales que se derivan de otras y que a su vez trascienden en otras más, dicho de otra forma es posible ver que existe un presente que resulta del pasado y que promoverá un futuro que puede ser predecible porque es prescrito por sus antecedentes. El modelo resulta interesante cuando propone no sólo ofrecer explicaciones científicas sobre los vínculos entre lo que ha sido, lo que se es y lo que será; sino que además permite formar personas con habilidades y conocimientos que los hacen capaces de operar estratégicamente sobre esas relaciones, de ahí el concepto de Ingeniería.

Dicho en acotadas dimensiones, para una sencilla explicación del programa metodológico: desde la ICS la vida social se compone de Sistemas de Información que resultan ser el transcurso de la cotidianidad, si se observa hacia atrás, la estela que ha dejado la civilización no es otra cosa que información ordenada y por ordenar, en efecto, Sistemas de Información. Aquellas condiciones que están presentes como las normas, reglas, preferencias o gustos, entre otros, no son más que Sistemas de Información operando, siendo así, los Sistemas de Información que se delimitan para su comprensión en un tiempo y en espacio determinado son considerados como Sistemas de Comunicación; entonces, los Sistemas de Comunicación son Sistemas de Información operando.

Una vez que se ha conseguido observar cuáles relaciones sociales han promovido y provocado determinadas circunstancias y condiciones a lo largo del tiempo, es posible ver la vida social como causas y consecuencias, acciones y reacciones, trayectorias y tendencias; en ese momento es factible imaginar lo que puede pasar si se alteran todas o algunas variables; a partir de entonces, esas posibilidades, llamados mundos alternos, mundos posibles, o estados paralelos; así como los medios para promoverlos, son dominio de la ICS; lo que continúe, es decir, las estrategias a desarrollar, sólo dependerá del objetivo que se persiga, que bien podría ser, en un gradiente de opciones: mantener las cosas sin cambios, cambiarlas parcialmente o transformarlas radicalmente.

Para conseguir soluciones prácticas a conflictos específicos, es posible que un Ingeniero en Comunicación Social pueda sintetizar procesos y resultados que, a manera de un vademécum, funcione como una guía de acción; precisamente, aquellas situaciones que se presentan en el tiempo y en el espacio en reiteradas ocasiones pueden intervenir después de un diagnóstico inicial con estrategias basadas en la experiencia de otros, esa es la Comuniconomía.

La Comuniconomía se expresa como breves enunciados que exponen síntomas y soluciones de manera sintética, se les llama Comunimétodos; por ejemplo: “para tener una dentadura sana es necesario cepillarla por lo menos tres veces al día”, en efecto, una serie de estudios teóricos y prácticos han contribuido para determinarlo así, no ha sido necesario que cada persona sea un especialista para saberlo, basta con la indicación de los expertos. Se busca que en un futuro próximo se pueda contar con una gama de Comunimétodos para diversos problemas de articulación que se presentan habitualmente en la vida social, por ello el objetivo de la Comunicología Posible es pasar de la Comunicología Social a la Ingeniería en Comunicación Social y de ahí a la Comuniconomía.

Ingeniería en Comunicación Social y Estudios Culturales en la exploración de las Culturas y Estéticas del Rock

Muchas son las tendencias, marcos epistemológicos y escuelas que alimentan y constituyeron la llamada ciencia de la comunicación, basta ver el trabajo de Galindo (2005) para Comunicología Posible y Galindo (2012) para Comunicología Social; entre ellos se encuentran los Estudios Culturales, de los cuales resulta interesante su énfasis en el estudio de la experiencia cotidiana, la cultura y sus formas de representación y recreación. La ICS pretende ir más allá de la mera acumulación de casos y explicaciones y por lo mismo se alimenta de esos conocimientos que generan diversas uni, inter, multi y trans disciplinas, no hay razón para reinventar el hilo negro o el agua tibia, se trata de aprovechar modelos y marcos epistémicos y epistemológicos para reducir tiempos y trabajar en estrategias de operación.

Los Estudios Culturales representan un campo hostil (como la mayoría de las disciplinas sociales) al momento de definir qué son, cuáles son sus objetos de estudios y cuáles sus metodologías para acceder a ellos; Restrepo (s.f) reconoce que el intento por definir un proyecto para dar especificidad a los estudios culturales no necesariamente debe significar que son todos iguales o que se les pueda llamar a todos por el mismo nombre, siempre es conveniente andar sobre un campo de divergencias y tensiones para promover el conocimiento.

No estaría definido por unos objetos (como la cultura popular), ni por unas poblaciones, ni por unas técnicas, teorías o héroes culturales determinados. No basta con citar a Stuart Hall, Raymond Williams o cualquier otro autor que operaría como garante de que se está haciendo estudios culturales; no es suficiente con explicitar las dimensiones culturales de las relaciones de poder ni con argüir un activismo en nombre de los

otros subalternizados. No pretende producir teoría universal, ni devenir en un conocimiento-florero. No se imagina confiurando angelicales destilaciones conceptuales distantes de mundanales amarres particulares de prácticas significativas y relaciones de poder situados. (Restrepo, s/f).

Por lo pronto es esa complejidad con que se demarcan los límites de los Estudios Culturales y la audacia con que la Ingeniería en Comunicación Social imagina mundos posibles los que viabilizan lecturas y diálogos en el campo académico, así como favorecen la intervención en las relaciones sociales cotidianas en el lugar mismo donde se desarrolla la cultura, como es el caso del rock.

Cuando se refirió por primera vez al estudio del rock desde la ICS, se le abordó como un objeto cultural, más adelante la exploración del concepto de Estética de Mandoki (2006) permitió abrir el campo conceptual y fenoménico al de Culturas del Rock y Estéticas del Rock; al no ser la pretensión de este texto definir la diferencia entre una y otra, discusión que quedará abierta para un próximo encuentro, por culturas y estéticas del rock se asumirá un punto medio que gire en torno a la experiencia del rock como producto y como industria, como producción y consumo, como arte y como acción cotidiana, alejándose de la apreciación de la cultura como sinónimo de arte y de lo estético en sinonimia con lo bello; lo estético, argumenta Mandoki (2006), hace referencia a lo cotidiano, no exclusivamente al arte, mucho menos a las bellas artes.

El interés de la Ingeniería en Comunicación Social por el rock radica justamente en los argumentos que presenta la autora:

Como el efecto mariposa, las alteraciones en un área de la vida social generan cambios en muchas otras esferas, entre ellas, por supuesto, el arte y viceversa; alteraciones en el arte pueden generar efectos en la vida cotidiana (Mandoki, 2006: 29).

El interés genuino se enfoca en conocer la influencia del fenómeno del rock en la vida cotidiana, en la experiencia de las audiencias, en relación con lo que ocurre en las industrias culturales y las tendencias, los cambios de los que hablan Muggiati (1974) y Reynolds (2010). Hay preguntas por responder desde la ICS: ¿de dónde vienen los gustos y preferencias?, ¿qué influencias ha tenido la familia?, ¿cómo se han modificado los hábitos de consumo musical de una generación a otra?, ¿cómo influye el rock en las formas de vestir, de hablar, de relacionarse de las personas?, ¿cuáles han sido los procesos de construcción de los estereotipos y genotipos del rock y sus fans?, ¿qué le ha hecho la rock a la colectividad?, ¿qué le puede hacer?, y mejor aún, ¿qué se puede hacer con esos conocimientos para intervenir en los procesos de colectividad?

Sobre el rock y su sentido colectivizador. Comunimétodos y otros rastros de pan

A lo largo de los últimos tres años se han realizado diversos estudios con fans del Rock y de otros géneros musicales⁴, así que sin pretender dar la apariencia de un cierre de ciclos, sino todo lo contrario, los primeros ejercicios de la Comuniconomía aparecen como antecedente sintetizador de un estudio mayor que pretende formar modelos de operación para intervenir en la vida social mediante la música.

En ese sentido los comunimétodos que a continuación se presentan son más bien algunos rastros, migajas de pan, que he dejado en el camino como detonadores a los que he de volver en futuras ocasiones para explorar a fondo, mismos que por ahora basta enunciar y ordenar para tomarlos como indicadores de formas de convivencia, organización social y consumo cultural de un grupo que, sirviendo de muestra, evoca posibilidades de concordancia en el comportamiento de poblaciones más grandes. Siendo así, se espera que lo que ocurre en una pequeña selección de información mantenga tendencias y trayectorias en escalas mayores.

1. La música nos hace mejores personas
2. La música resulta ser un recurso fundamental para generar convivencia
3. La música es un factor de aumento en la asistencia de la comunidad a reuniones
4. Internet es un catalizador de la industria musical en materia de difusión y promoción
5. Los gustos musicales tienen mayor influencia de amigos que de la propia familia
6. Para mantener un diálogo abierto en torno al análisis del rock elimina fanatismos y radicalismos
7. La discusión abierta en torno a preferencias de un rock de antes y un rock actual promueve un mayor conocimiento del género musical
8. El rock es un fenómeno cultural que perteneció a una época, es una delimitación temporal
9. El rock parte de lo individual a lo colectivo
10. El gusto por el rock crece de prácticas culturales privadas a públicas
11. Ser rockero implica cumplir muchos requisitos
12. El rock se disfruta más en vivo que grabado

⁴ Se pueden consultar los trabajos de García (2016), (2017) y (2017a).

Consideraciones finales

El rock es un fenómeno de dos dimensiones: por un lado las industrias culturales y lo que se marca en la agenda que ocurra con él, pero por el otro lado está el de las personas, la agenda cotidiana, lo que cada persona hace con el rock, hay un rock de las industrias culturales, del mainstream, pero también con el rock emergente, el de los espacios urbanos, ahí mismo ocurren el de los covers y la ambientación de fiestas y antros, como el de la música original, en este sentido los que tocan música original también se dividen en dos tipos, los que esperan una oportunidad a la fama y se vuelvan parte de las listas de reproducción y reconocimiento masivo, y los que esperan y desean mantenerse entre los círculos cercanos de sus localidades, trascender en el underground en el tiempo y en las conversaciones delimitadas.

Desde la Ingeniería en Comunicación y los Estudios Culturales esos son los fenómenos que interesan, los de la vida cotidiana, la trascendencia en el tiempo y en el espacio. Las influencias mutuas entre las expresiones culturales y las formas de organización social: tendencias y trayectorias para operar en la construcción de la vida social.

El primer paso resulta de acercar el fenómeno socio-cultural de la música (incluyendo casos de expresiones específicas como en esta ocasión el rock) a la perspectiva disciplinaria de los Estudios Culturales; un segundo momento consiste en la aproximación de ambos elementos al programa metodológico de la Ingeniería en Comunicación Social, para posteriormente construir modelos comuniconómicos que permitan intervenir en la vida social mediante la música.

Para construir estos modelos es necesario constituir Comunimétodos, lo que no es sencillo considerando que estos resultan del ejercicio de análisis de diversos casos. Este es el primer ejercicio, acercamientos que pueden considerarse las primeras guías para su construcción, provocaciones para futuras investigaciones.

Es un ejercicio que comenzó hace unos años y que está por inaugurar su segunda etapa, una más activa, desde la interdisciplinariedad, con trabajo en grupo y en redes, con nuevos y diversos programas y proyectos, con el empuje de la experiencia obtenida y en crecimiento; ese es el compromiso, es la noticia que anuncia este texto.

Bibliografía

Curran, J. Morley, D. y Walkerdine, V. (1998). *Estudios Culturales y comunicación. Análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y posmodernismo*. España: Paidós.

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: Homo Sapiens / Universidad Nacional del Rosario / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Galindo, J. (2012). “Grupo Ingeniería en Comunicación Social. Presentación de la historia de un programa de trabajo”. En *Alter, Enfoques Críticos*. Año III, Núm. 5 Enero – Junio.

Galindo, J. (2012a) “Comunicología e ingeniería en comunicación social del conflicto y la articulación. Apuntes para un programa de trabajo en comuniconomía de la comunicación estratégica”. En *Intersticios Sociales*, núm. 3, marzo-agosto, pp. 1-35. México: El Colegio de Jalisco.

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

Galindo, J. (2015a). “EL GICOM. Grupo de Ingeniería en Comunicación Social. Apunte general sintético de la historia de un programa de trabajo”. En *Razón y Palabra*, núm. 90, junio-agosto. México. Disponible en http://www.razonypalabra.org.mx/N/N90/Monotematico/00_Galindo_M90.pdf

García Canclini, N. (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.

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 de Cultura de León.

García, E. (2017). “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”. En Gómez, H. (2017). *Estéticas del Rock. Vol. II. Los siglos del Rock*. México: UIA León, UCEM, UIA Puebla, Instituto de Cultura de León.

García, E. (2017a). “Ingeniería en Comunicación Social de la música y sus públicos: Contenidos básicos para comprender su estudio”. En Galindo, J. (2017). *Ingeniería en Comunicación Social de la Música* [En prensa].

Gómez, H. (1995). "Radio, Campo Cultural y mediaciones. Apuestas y propuestas para pensar la Radio en León". En *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*. Año/Vol. I. Núm. 001. Colima: UCOL.

Gómez, H. (2001). *Cartografías Urbanas. Y el equipamiento Cultural en León*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA) / Instituto Municipal de Planeación (IMPLAN) / Universidad Iberoamericana León.

González, J. (1994). *Las cultura(s). Ensayos sobre realidades plurales*. Mexico: CNCA

González, J. (2001) "Frentes culturales: para una comprensión dialógica de las culturas contemporáneas". En *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*. Época II. Vol. VII. Núm. 14. Colima: UCOL.

Grossberg, L. (2010). *Estudios culturales. Teoría, política y práctica*. Valencia: Letra Capital.

Hall, S. (1994). "Estudios culturales: dos paradigmas". En *Revista Causas y Azares* N° 1. Buenos Aires.

Hoggart, R. (1958). *The Uses of Literacy*. Great Britain: Penguin Books Ltda.

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

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

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

Mandoki, K. (2013). *El indispensable exceso de la estética*. México: Siglo XXI Editores.

Martin Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Editorial Gustavo Gili.

Martínez, J. (2014). *La música es así*. México. Secretaría de Cultura de San Luis Potosí.

Martínez, L. (2013). *Música y Cultura Alternativa. Hacia un perfil de la cultura del rock mexicano de finales del siglo XX*. México: UIA Puebla / ITESO.

Muggiati, R. (1974). *Rock el grito y el mito*. México: Siglo XXI.

Restrepo, E. (S/F). *Estudios Culturales en América Latina. Dossiê sobre cultura popular urbana*. En *Revista De Estudos Culturais*. Vol. I. Disponible en <http://www.each.usp.br/revistaec/?q=revista/1/estudios-culturales-en-am%C3%A9rica-latina> Consultado el 13 de febrero de 2017.

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

Reynoso, C. (2000). *Apogeo y decadencia de los Estudios Culturales. Una visión antropológica*. Barcelona: Gedisa.

Richard, N. et al. (2010). *En torno a los estudios culturales localidades, trayectorias y disputas*. Chile: Editorial Arcis.

Thompson, E.P. (1963). *The making of the English Working Class*. New York: Vintage Books · A Division of Random House.

Williams, R. (2001) *Cultura y Sociedad 1780-1950. De Coleridge a Orwell*. Nueva Visión. Buenos Aires, Argentina [1958, Versión en inglés].

INGENIERÍA EN COMUNICACIÓN SOCIAL DE LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA

Construyendo un modelo de trabajo para la Ciudad de México

Luis Jesús Galindo Cáceres

Resumen

El texto está compuesto de tres partes. Primera. Apunte general sobre la vida social, la memoria y lo cotidiano, y la música. Aquí se presenta una visión general sobre la música desde la perspectiva de la Comunicología y la Ingeniería en Comunicación Social, haciendo énfasis en lo que la música nos ha hecho en la trayectoria humana, y la pregunta por lo que podríamos hacer con ella a partir de ese aprendizaje. Segunda. II. Construyendo un modelo exploratorio de trabajo sobre música y vida social desde la perspectiva de la Ingeniería en Comunicación Social. Aquí se presenta un esquema primario de exploración de las relaciones entre la música y la vida socio-cultural desde la perspectiva de la Ingeniería en Comunicación Social. Un esquema desarrollado a partir de tres preguntas, ¿Cómo afecta la música a la vida social-cultural? ¿Cómo articula a la vida socio-cultural la música? ¿Cuál es la importancia de la música para que nuestro mundo esté articulado de la manera en que lo está? Tercera. Apunte de programa de trabajo sobre la música y la vida social desde la Ingeniería en Comunicación Social. Apuntes para el caso de la Ciudad de México. Aquí se presenta en forma sintética un programa de trabajo sobre Ingeniería en Comunicación Social de la Música, a través de un caso, el de la vida sociocultural contemporánea de la Ciudad de México.

Palabras clave: Ingeniería en Comunicación Social, Música, Vida socio cultural, Programa de trabajo, Ciudad de México.

I. Apunte general sobre la vida social, la memoria y lo cotidiano, y la música

Somos lo que recordamos y lo que hemos olvidado que también nos ha formado, somos nuestro pasado y el pasado de otros, los que nos han antecedido, que ya no están en su forma original y continúan en su forma estructural, en nuestra mirada, sabores, sonidos, pasos, percepción, ideas, valores, costumbres, sueños, odios, amores. Nuestros sentidos son el pasado contemplando al presente, imaginando futuros. Somos lo que ya fue y persiste en cada uno de nuestros gestos al respirar. Todo ello es casi un misterio, un milagro asombroso, un destello de lo incomprensible. Y por otra parte es nuestro reto entender, saber, conocer, cómo es que sucede todo eso, y seguir adelante con esa iluminación alumbrando lo desconocido, reconociendo lo conocido, inventando lo que nunca había existido.

Al observar la vida social contemporánea contemplamos una magnitud enorme y finita de comportamientos, diversos, distintos, alternos. Cada una de esas acciones tiene una historia, un relato posible que devela su origen y su presencia. Todo lo que hacemos viene de alguna parte, tiene un origen y una trayectoria. Algunas de esas acciones son de muy corta duración, otras no, se reproducen entre el tejido a veces grueso, a veces delgado, de la matriz de nuestras interacciones. ¿Cómo es que unas acciones son casi efímeras y otras parecen pervivir con una insistencia que asombra? Esta es la pregunta básica de la observación analítica y reflexiva sobre nuestra vida y sus límites. Quizás hemos olvidado algo sustantivo y no lo sabemos, quizás algo improductivo y costoso ha permanecido y no nos damos cuenta. Nuestra vida arropada en los usos y costumbres es así. Podría ser distinta, ha sido distinta en diversos momentos. ¿Cómo ha sucedido eso?

El comportamiento humano puede ser una incógnita resoluble, hurgando con paciencia y atención en lo que antecede irán apareciendo elementos aquí y allá que muestran un curso de acontecimientos en los cuales algo se repite, subsiste, y algo desaparece o emerge. En principio no estamos obligados a entender por qué sucede así y no de otra manera, es sólo el principio del oficio que va desentrañando poco a poco lo que en principio aparece como oscuro e invisible. Algo permanece, algo desaparece, algo emerge. Es de suponer que por una parte hay comportamientos que tienen aliados en otros comportamientos, y otros no. Los primeros tienen mejor oportunidad de continuar, los segundos no, son más frágiles, están desprotegidos, dependen mucho de poco, el riesgo de su extinción es muy alto. ¿De qué está hecho y cómo opera lo que blindo una situación y hace frágil la otra?

Una forma de acercarse a lo que estamos nombrando como el corazón de la vida social, la trama y la urdimbre de su reproducción y

sus cambios, es identificando los ámbitos básicos de articulación del mundo humano. Uno de esos ámbitos es su cuerpo, en él se encuentran parte de las respuestas a lo que subsiste y a lo que perece en lo social. Otro sería el ámbito situacional, las escenas a las que es sometido ese cuerpo presionado a actuar de cierta forma, empezando por lo básico, el hambre, el calor, el frío, el sexo. Un tercer ámbito serían las interacciones, atadas en parte al primero y al segundo, con una cierta independencia constructiva. Un cuarto ámbito es la historia, el margen de los usos y costumbres y sus marcas de sustentabilidad. Con estos cuatro ámbitos primarios será posible identificar lo que prescribe en forma genética lo que puede y lo que no puede pasar.

Los científicos identifican a lo cognitivo como lo que articula la configuración general de estos cuatro ámbitos. Esa forma peculiar de estructurar las relaciones entre ellos, que tarda un buen tiempo en integrarse, y una vez sucedido, tiende a permanecer en el tiempo, aunque las circunstancias hayan cambiado. Los seres humanos se forman en su desarrollo individual y colectivo de manera tal que después esa formación sigue actuando sobre ellos a pesar de que las condiciones de su constitución hayan cambiado o desaparecido. Las costumbres se hacen leyes, dice la voz popular. Esos formatos, estructuras de articulación de la vida social y sus estrategias de acción, constituyen la dimensión constructiva de lo cognitivo. Desde este punto de vista habría muchas vidas sociales humanas posibles, algunas muy distintas a las actuales, y han sido algunas las que han subsistido y nos siguen configurando hasta hoy. Una visión fascinante de los límites de lo posible y lo actual.

Todo este proceso necesita instrumentos de apoyo, algo que permita que esas formas cognitivas permanezcan, cuando así sucede. Entre esos instrumentos de apoyo está la música y su entorno práctico en diversos niveles y dimensiones. Detengámonos un momento en esta presentación. Recapitemos e intentemos una visión panorámica de todo el asunto. Por una parte la vida social se repite, por otra cambia. Buscamos encontrar cuáles son los resortes de este doble movimiento. Parece ser que ciertos ámbitos de construcción de esa vida social son un punto de partida analítico para entender cómo sucede todo esto. El cuerpo, la base de todo lo social y su existencia, la acción del cuerpo en ciertos escenarios en ciertas condiciones y circunstancias, las interacciones de esos cuerpos humanos entre sí y con otros cuerpos, y la memoria y la historia de todo ello. Todo esto visto en forma estable y sistemática permite identificar algo que articula al todo, una forma maestra, lo cognitivo. Esa forma maestra también cambia, pero tiende a persistir antes que cambiar, y en ello lo humano también persiste, subsiste y progresa. Hay algo que ayuda a que eso suceda, ciertos ayudantes que a su vez son acompañantes permanentes del viaje humano. Uno de esos ayudantes es la música.

La vida social, la memoria y lo cotidiano se articulan entre otras operaciones constructivas y reproductivas con la música, tanto el canto como como la ejecución instrumental. El énfasis aquí es cognitivo, la música provee de un elemento integrador de las diversas partes que componen la percepción, la memoria y la imaginación de la acción social, tiene una vocación de unir, de integrar ciertas composiciones del comportamiento y sus contextos y darles un blindaje, evitando que se diluyan, se disuelvan, se desintegren. La memoria musical tiene una función sustantiva, fija y estabiliza. La prospectiva la requiere y la desmonta. La música es un vector centrípeto de la memoria, la acción musical es un acto de reproducción en principio, pero también de enacción, la distancia entre cantar o tocar lo mismo o improvisar, dentro de un patrón común a lo nuevo y a lo viejo. La música contribuye a la continuidad de la vida, pero también a su modificación. El cambio a partir de una estructura que tiende un puente entre el pasado y el futuro. Esto permite que la vida social se ajuste, permanezca, mute, sin volver a empezar cada vez, sin tener que morir del todo para renacer. La música es un operador económico del movimiento, un catalizador sutil y eficaz del cambio, un entorno que envuelve la continuidad y la ruptura bajo su ropaje en apariencia lúdico y de entretenimiento. La religión, la política, el mercado, la diplomacia, la guerra, la vida comunitaria, todas estas instituciones lo saben, han sido formateadas con la ayuda eficaz y eficiente de la música.

La ritualidad cotidiana del mundo social siempre tiene a la música de fondo, para luchar, para conmoverte, para amar, para divertirse, para rezar, para esperar, para estudiar, para comprar, para viajar, para comer, para prácticamente todas las acciones sustantivas de la vida individual y colectiva. Todas esas acciones sin la música tienen otro fondo y son más pesadas, rudas, ásperas, de mayor gasto energético. La música nos acompaña en todas las acciones y comportamientos de nuestro ciclo de vida y sus escenas. La emoción, corazón del comportamiento humano según los científicos cognitivos, necesita de los sentidos en forma elemental, y lo más cotidiano y convencional de los estímulos a nuestros sentidos es la música, acompañada de aromas, colores, sensaciones.

Es fascinante la música, es por completo efímera, aparece y desaparece a cada compás y acorde. Existe cuando existe, y desaparece cuando desaparece. Está hecha una materialidad increíble, la vibración de un sonido en el aire, la vibración producida por la voz o algún otro instrumento, moviéndose a través del aire hasta nuestros oídos. Su naturaleza sustantiva es casi mágica, tema fascinante. El punto es que su presencia nos acompaña reforzando, activando, disminuyendo, la intensidad de nuestras acciones. Además tiene un vector también básico en la memoria. Sabemos de su poder y la promovemos hacia el futuro, no debe faltar, la necesitamos. La música construye al mundo, como un halo que nos envuelve, una atmósfera dentro de la cual respiramos,

un contrapunto a la parte seca y dura de la existencia. Y lo más interesante, podemos modelarla, modularla, componerla y organizarla. Lo cual nos confiere un enorme poder sobre nuestro bienestar. La música es un poderoso instrumento de gestión de la vida social.

II. Construyendo un modelo exploratorio de trabajo sobre música y vida social desde la perspectiva de la Ingeniería en Comunicación Social

Una propuesta de esquema de trabajo general sobre la relación entre vida social y música desde el programa de Ingeniería en Comunicación Social, buscará identificar a las operaciones sociales históricas naturales que han construido al mundo presente. Primero reconstruyendo la composición y organización del sistema de comunicación social vigente y a sus antecedentes, enfocando el vector constructivo de la música sobre su matriz. Para en un segundo momento evaluar cómo puede ser intervenido en un sentido prospectivo ese sistema de comunicación a través de la música, como sistema de información ya presente, empezando por los vectores constructivos de la música popular tradicional y la música industrial.

¿Cómo afecta la música a la vida social-cultural? Esta es la pregunta básica que se hace la Ingeniería en Comunicación Social sobre la música. Desde esta guía la observación sobre las situaciones de la vida cotidiana es simple, en cuántas aparece la música, qué sucede con su presencia, de dónde viene esa configuración, hacia dónde se mueve. Un segundo punto de vista promueve una segunda pregunta. ¿Cómo articula a la vida socio-cultural la música? Esta perspectiva es más técnica, trata de llevar a fondo la visión del mundo como sistema de comunicación, ese todo articulado de cierta manera, en el cual ciertos vectores son más centrales, más importantes para que todo esté relacionado. De este enfoque deriva la pregunta más compleja. ¿Cuál es la importancia de la música para que nuestro mundo esté articulado de la manera en que lo está? El punto aquí es evaluar el peso de la música para que la vida social-cultural sea lo que es. Veamos por partes estos tres niveles de configuración de la asociación que estamos explorando.

Primer Nivel. El efecto de la música sobre las situaciones de la vida cotidiana. Aquí la visión es casi estrictamente etnográfica. ¿Cuáles son las situaciones en que la música está asociada a nuestra vida común?

- Las fiestas y reuniones. Sin música una celebración no sería igual. Tenemos la costumbre de incluir siempre a la música en nuestros festejos.

- Al realizar alguna actividad. Esta es una situación muy común y ordinaria. La música acompaña el trabajo, la comida, el estudio.

- Como marco general para nuestros encuentros y conversaciones. El tema de la música ambiental es parte de nuestra vida pública, en restaurantes, cafés, bares, antros. Incluso en la casa ponemos música para conversar.

- Rituales religiosos y comunitarios. En forma similar a las fiestas y reuniones, la música nos acompaña también en nuestros rituales religiosos y comunitarios.

- Como entorno en el espacio público. Se encuentra en plazas, parques, centros comerciales, salas de espera, hospitales, bancos, supermercados. Incluso en los autobuses, los taxis, el metro.

Como puede apreciarse la música es omnipresente en el espacio tiempo de la vida privada y la vida pública. Está presente en las grandes congregaciones como lo son un estadio o una plaza, y en la intimidad de nuestra subjetividad a través de audífonos. El tema de la música grabada y la música en vivo es un asunto que ocupara a este texto en los siguientes puntos. La música grabada ha convertido a nuestro mundo en un mundo musical. Podríamos en este momento dividir al tiempo social entre tiempo asociado a la música y tiempo en que no está presente la música. Desde una perspectiva cognitiva su presencia nos gratifica, nos conforta, nos hace sentir bien o mejor. Este punto es clave para explorar el componente más sustantivo de la música, su articulación a nuestra configuración emocional. El punto en este primer nivel es que la música nos acompaña en todo, y puede ser parte componente de todas las situaciones en las que nos vemos involucrados.

Segundo Nivel. La música como dispositivo articulador de la vida socio-cultural. Aquí el punto es cómo articula la música a la vida social, tanto en un sentido espacial como en un sentido temporal.

- Articulación situacional de vector central. Aquí la música tiene en un sentido convencional un lugar muy central. Por ejemplo en un concierto, en donde toda la situación está articulada en sus diversos aspectos por la centralidad del fenómeno musical. Es cuando escuchar la música es el corazón situacional, incluso acompañado por familiares, pareja o amigos. Otro ejemplo es el baile. En esa situación la música también tiene un protagonismo articular central en diversas ocasiones. Un último ejemplo es el cantar.

- Articulación situaciones de vector complementario. Son todas aquellas situaciones en que la música acompaña en forma agradable desde cierta presencia activa hasta casi desaparecer del umbral perceptivo. Todas las situaciones del vector central pueden ser también del vector complementario, como en el caso de escuchar con audífonos caminando, en donde la música puede ser central o sólo complementaria. Otras situaciones son por completo complementarias, como en el caso de la música ambiental en las salas de espera o en el supermercado. La atención marca un criterio constructivo de la situación, ella marca la centralidad, aunque hay convenciones sociales sobre situaciones centrales o complementarias.

- Articulación temporal mayor. Cuando la música configura una continuidad en una trayectoria temporal. Aquello del soundtrack de un momento o época, que nos sigue acompañando a largo de la vida. Hay ciertas canciones que nos conectan con situaciones, conectan situaciones. La lírica está muy asociada a este fenómeno. Las canciones son parte sustantiva de la educación sentimental. Por ejemplo el bolero, o las baladas pop y rockeras, o las canciones rancheras de las parrandas, todas ellas ligadas a la vida sentimental.

- Articulación temporal menor. Son parecidas a las anteriores sólo que en un sentido evocador. No son rolas centrales a nuestra educación y formación emocional, pero evocan igual un tiempo pasado. Aquí la música cumple una función nemotécnica importante, escuchamos una canción y toda una época, situación, momento anterior, viene a nuestra memoria.

Tercer Nivel. La articulación general de la vida socio cultural a través de la música. En este punto la articulación es general, fondo profundo de sentido y perspectiva de la vida. Se configura a partir del vector situacional central y el vector temporal mayor. La música folklórica en un sentido comunitario, religioso, cultural, tiene esta configuración. Así podríamos presentar en principio dos configuraciones contemporáneas de este tercer nivel.

- La música popular tradicional. La que está asociada a la identidad de varias generaciones, en un territorio comunitario. Música que construye el escenario de la fiesta tanto en un sentido religioso como comunitario en general. De alguna forma está en la base de todas las formas musicales contemporáneas, Nos conecta con el pasado no sólo personal, sino el de nuestros ancestros. En México tenemos ejemplos muy vivos de este tipo de configuración, como en el caso del son en diversas partes del país. Este tipo de música está asociada sobre todo a su ejecución en vivo, con audiencia participativa en cierta intensidad. Aquí la cultura está al centro.

- La música popular industrial. Este es el gran fenómeno de nuestro tiempo, necesitamos aún varias generaciones para evaluar su poder articulador, con la evidencia actual es hasta ahora suficiente para marcar su capacidad de construcción de identidad, articulando memoria con vida emocional en un sentido profundo. El caso del rock es evidente, también el caso del bolero y otras formas musicales promovidas por la radiodifusión. En caso de las redes sociales e internet es un caso aparte en emergencia todavía, las comunidades estéticas son un fenómeno global que ha roto con la configuración tradicional de territorio-comunidad de la configuración de la música popular tradicional. Aquí el mercado está al centro.

Como se puede apreciar la presencia y articulación de la vida social por parte de la música es evidente. El estudio de las situaciones y el análisis de las articulaciones es algo que programáticamente está en curso, es un compromiso del Grupo Ingeniería en Comunicación Social de la Música. A partir de estos estudios diagnósticos se va aclarando el panorama. La segunda fase programática del GICOM Música sería cumplir con las guías de acción de la Ingeniería en Comunicación Social, intervenir, acompañar y/o servir a los individuos, grupos, comunidades y asociaciones, en su trayectoria socio-cultural, aprovechando el conocimiento que tenemos sobre la música como articulador social.

III. Apunte de un programa de trabajo sobre la música y la vida social desde la Ingeniería en Comunicación Social. Apuntes para el caso de la Ciudad de México

En esta última nota se presentará un apunte de programa concreto sobre la asociación entre música y vida socio-cultural desde la perspectiva de la Ingeniería en Comunicación Social. Serán algunas viñetas a manera de hipótesis sobre los que sucede en la Ciudad de México en este momento de la segunda década del siglo veintiuno. ¿Es la CDMX una ciudad musical? En otros textos he presentado esta pregunta con respuestas contradictorias. Por una parte la respuesta es sí, la ciudad está envuelta en la atmósfera de la música en todos sus ámbitos y situaciones, más ahora que la situación de música escuchada con audífonos es universal. Pero por otra parte no, la música sólo acompaña y complementa a la vida cotidiana, no tiene una ubicación matricial básica, además de operar en un fraseo cultural situacional lleno de silencios y ruido ambiental. Entre estas dos imágenes se mueve la visión general diagnóstica sobre la situación musical de la ciudad. En un sentido práctico inmediato sigue teniendo un vector de relajación y gratificación, los ciudadanos escuchan y procuran la música en el sentido de mejor calidad de vida. Pero no sucede casi nada más, aun-

que ya es mucho. Ahí la Ingeniería en Comunicación Social percibe un horizonte de posibilidades constructivas. Con la presencia actual de la música en la vida socio-cultural de los habitantes de CDMX podría pasar más, mucho más, la música podría reconfigurar la matriz emocional de la ciudad, gestionar nuevas formas de convivencia e interacción. Eso es posible, la ingeniería lo sabe.

¿Cómo sería el mapa situacional de la música en CDMX? Una entrada a esta descripción posible puede empezar separando entre las situaciones asociadas a la música viva y las situaciones asociadas a la música grabada.

Situaciones Asociadas a la Música en Vivo. A continuación una lista sintética de las situaciones fundamentales en que los ciudadanos están en contacto con la música en vivo.-

- Fiestas familiares. Siempre que se puede la fiesta se acompaña con música en vivo. Las principales ocasiones en que esto sucede son las bodas, acontecimiento tradicional en que la fiesta se realiza alrededor de un banquete o menú, con banda en vivo para amenizar y para bailar. Otras fiestas con música en vivo pueden ser bautizos, velorios, cumpleaños, día de las madres.

- Fiestas patronales. Todavía existe en la ciudad el referente religioso que organiza en algo que queda de la vieja organización de los barrios. Estas fiestas son siempre acompañadas por música en vivo, para acompañar el rito del santo en ocasión, y los bailes posteriores.

- Conciertos populares delegacionales o de política pública cultural. Los fines de semana, sábados y domingos, en diversos parques, jardines, auditorios, también hay música viva, como parte de las acciones derivadas de la política pública en cultura. El caso extremo son los conciertos en el zócalo.

- Restoranes, bares y antros. La vida nocturna tiene una connotación musical asociada sobre todo al entretenimiento con comida y bebida. Existe una oferta de música en vivo para estas situaciones, como fondo mientras bebes y comes, o para bailar entre trago y trago.

- Los salones de baile, las carpas y los espectáculos de variedad. Esta es una oferta situacional que ha venido a menos con el tiempo. Quedan algunos salones de baile en la ciudad, en los cuales se va sólo a bailar, no hay tragos. Las carpas prácticamente son una oferta en extinción. La oferta de variedades tipo centro nocturno también está en decadencia.

- Los conciertos comerciales. Existen empresas dedicadas a presentar conciertos en grandes auditorios, la oferta musical es variada, con ar-

tistas famosos o de moda, también con artistas emergentes, muchos extranjeros.

- Garibaldi. Este es un caso especial. La oferta de música de mariachi en vivo se concentra ahí de manera tradicional, tanto para oír en los restaurantes bares de la plaza, como para oír ahí mismo en la plancha de la plaza, o para alquilar a las agrupaciones para serenatas y festejos varios.

- Música familiar y entre amigos. Este tipo de situaciones es para ser observada en particular como un capítulo en sí mismo. Existen tradiciones musicales dentro de los grupos familiares y estudiantiles, los propios ciudadanos cantan y tocan instrumentos siguiendo las vetas sobre todo de la música industrial. Siempre hay una guitarra, quizás un piano, para acompañar, veladas, encuentros, momentos varios. Todo lo demás es música situacional en donde el ciudadano es un consumidor, en este caso también es un productor. Todo un capítulo por explorar.

Situaciones Asociadas a la Música Grabada. Aquí la industria cultural de la música lleva la mano. Es importante en este caso identificar tanto a la gran industria transnacional, como a la industria nacional. Las situaciones a las cuales está asociada este tipo de música son prácticamente todas las posibles.-

- Trabajo. La música grabada acompaña a trabajadores de todo tipo durante toda la jornada laboral. Hay lugares en donde no hay música porque está prohibido que la haya, de otra manera el ciudadano trabajador acompañaría su labor escuchando el género de su preferencia. Este tema es muy importante, el de los géneros musicales.

- Casa. Aquí sucede lo mismo, las diversas actividades domésticas pueden ser acompañadas con música, todas ellas, desde el trabajo pasando por la comida, el descanso, el ocio, hasta llegar al momento de dormir.

- Escuela. Este es un lugar en donde la música está más restringida. Aun así los jóvenes la escuchan a escondidas, a través de los dispositivos tecnológicos que el mercado les ofrece.

- Fiestas y celebraciones. La música grabada es muy común en cualquier tipo de encuentro con connotación de fiesta. Más común que la música en vivo, mucho más común.

- Restaurantes, bares, antros. En todos estos lugares parte del concepto del lugar es la música que escuchas mientras consumes. Llegando incluso a ser etiqueta de identidad. La música grabada ha desplazado a la música en vivo en forma drástica y radical.

- Plazas públicas, supermercados, malls. Un buen porcentaje de los espacios públicos con connotación de mercado tienen música grabada como parte del ambiente emocional que desean provocar.

- Bancos y equipamiento urbano de oficinas de servicios públicos. En estos lugares también es común encontrar música ambiental.

- En el transporte público y privado. La música acompaña a los ciudadanos en su tránsito por la ciudad, aparece en todo tipo de transporte, empezando por el automóvil privado.

- En el tránsito en general de los peatones. Es común observar a los peatones conectados a un dispositivo tecnológico con audífonos, caminando por la calle, transitando por todo tipo de espacio urbano. Esta configuración situacional ha hecho de la música omnipresente. La situación tiene una connotación de comportamiento individual, presentándose incluso en grupos de personas que van juntas, cada una con su dispositivo escuchando su música en forma personal.

El gran tema aquí es la industria cultural frente a las tradiciones situacionales, y sus relaciones. El movimiento general es de colonización de todo el espacio y tiempo urbano posible por la música grabada producida por la industria cultural de la música. El contraste es por generaciones y por rituales de identidad. Escuchar música con lírica en español de otras épocas en contraste con una oferta más contemporánea es parte del movimiento. Escuchar más música en español que música en otro idioma, en principio el inglés, que es traído a la CDMX por una potente industria cultural que ya forma parte de nuestra matriz situacional. El contraste entre la música para bailar y la música para escuchar, con sus interacciones y maridajes. Sólo el tema de la articulación entre la industria cultural de la música y la vida socio-cultural es suficiente para un gran programa de trabajo sobre estos asuntos.

El tema de los géneros musicales es todo un asunto en sí mismo que permite percibir articulaciones de diversos tipos. Hay connotaciones de clase social, de generación, de género, en el consumo musical por géneros musicales. El pop industrial es universal, lo más común, lo más gustado, lo más reproducido, lo más comprado, lo más cantado. El espacio del pop se ha ido abriendo hasta cubrir un gran territorio de lo posible. Ahí encontramos lo mismo bolero ranchero, que música ranchera tradicional, que salsa, reggeton, música de banda, tambora, música nortea, tex-mex, balada rock, y otros subgéneros. La industria cultural de la música ha colonizado el gusto popular. Géneros musicales como la música clásica, el jazz, la world music, son de menor importancia en términos de mercado y gran público.

Las situaciones de la música en vivo en relación a los géneros es contrastantes. Llama la atención lo que cuesta una temporada de la Sinfónica Nacional para la cantidad de público que la escucha en vivo. Y por otra parte Luis Miguel puede llenar el Auditorio Nacional en tres días consecutivos. La cantidad de gente que escucha en forma cotidiana a Luis Miguel no tiene comparación con la que escucha música clásica. Y si miramos la cantidad de músicos que tocan música popular frente a la cantidad de músicos que tocan música clásica, también el contraste es abismal a favor de lo popular. Estas son sólo algunas imágenes de lo que sucede en relación a los géneros y los públicos.

La radiodifusión también contribuye al posicionamiento de la industria de la música, todo lo que se escucha de música a través de la radio o la televisión proviene de la industria musical. Lo mismo sucede con la música en internet, con el caso especial por estudiar de los videos de gente común tocando y cantando que circulan por la red. La convergencia de medios constituye la matriz de la vida musical contemporánea de la población de la ciudad. La música viva con su connotación de tradición y de música popular de raíces largas ha desaparecido casi por completo de la vida urbana. En contraste tenemos fenómenos nuevos, como los sonideros, que arman fiestas callejeras con música colombiana grabada, un fenómeno de vida socio-cultural urbana emergente distinta a lo que era la vida musical de los barrios de hace cincuenta años, pero con las mismas connotaciones de fiesta, diversión, e identidad.

En un esquema general de diagnóstico posible el mapa situacional de CDMX en un sentido musical es variado y diverso. En este espacio urbano aparecen todo tipo de formas musicales y de situaciones asociadas a su presencia. Destaquemos por el momento algunas situaciones articuladas básicas con un comentario.

Primera Articulación. Escuchar música. Esta es la forma de articulación básica de la música en la ciudad. Aquí la industria cultural tiene el dominio casi total del mapa situacional. Todos escuchan música en diversos escenarios y situaciones concretas, tal y como se apuntó antes, lo que escuchan es música producida industrialmente. La música en la ciudad es fundamentalmente música grabada y producida en forma industrial. Esto marca toda la escena musical. Para cualquier ciudadano hablar de música es hablar de música que proviene de un formato industrial. En este sentido por una parte, el tema primario es la economía de la producción, la distribución y el consumo de este tipo de música. Por otra parte está el fenómeno de la naturalización del fenómeno, es cultura cotidiana, asunto asumido y vivido como algo natural. En el escenario más agudo el consumidor vive pendiente de las novedades y se mueve en función de ellas, sobre todo a través de la radiodifusión, sobre todo en los sectores populares. El punto

aquí es que el ciudadano es básicamente un consumidor, el mercado ha puesto en su forma a la cultura musical urbana, y su forma de consumo está marcada por escuchar. El referente de escucha en un sentido genético es elemental, de ahí nace el gusto y la vida social de la música en su genealogía histórica. En este contexto el placer de escuchar es lo que ha permitido la emergencia y desarrollo del mercado musical. Aquí aparece como importante lo que esto connota cognitiva y fisiológicamente, la matriz elemental de ubicación del fenómeno musical en nuestra vida. La forma de la vida urbana contemporánea ha encontrado en la música a una aliada poderosa para atenuar el stress, la tensión emocional que general el movimiento y la agitación de tránsito y la actividad doméstica, laboral y escolar.

Segunda Articulación. Bailar. Esta forma de vida musical tiene una connotación de fiesta y situación especial. La vida social urbana cotidiana no contiene al baile como una actividad del día a día. Bailar es extraordinario, un acontecimiento para el fin de semana, con connotaciones de recreación, excitación y cortejo. O en forma directa de fiesta familiar, amical, escolar, laboral, religiosa, de alguna otra figura institucional. La vida urbana ha heredado del pasado cultural al baile como ritual para estar relajado y de buenas, en el continuo trabajo-descanso. El patrón heredado continúa vigente, bailar es el momento que interrumpe la seriedad aburrida y rutinaria del trabajo, para llevar al ciudadano a un momento de risa, de relajamiento físico y emocional. El ritual se configura desde la pareja, y tiene una configuración fuerte de integración familiar y grupal en general. Bailar está connotado como comportamiento festivo, y por tanto asociado a comida y bebida en exceso. Las fiestas urbanas están construidas bajo protocolos en donde bailar lleva el rito festivo al momento más suelto de la convención social, lo más cercano a perder la cabeza, dejarse llevar. También aparecen elementos estéticos y de promoción del ego, lo convencional es la fiesta, el soltar el cuerpo, el relajarse. Todo esto es muy interesante en el contexto del sentido cognitivo fisiológico del baile, la actividad más compleja del comportamiento humano en una configuración integral. Muchos no bailan, están sujetos a la forma rígida del protocolo productivo y sus represiones morales y religiosas. Y por otra parte mucho bailadores no bailan a menudo, el baile se convierte en una acción escasa y extraordinaria. La ciudad en sus protocolos morales católicos y del cuerpo productivo, no promueve al baile, en cierto sentido lo dosifica, la limita, lo reprime, incluso lo prohíbe. Se puede bailar con música grabada o música en vivo, la situación más escasa es la del baile con música en vivo.

Tercera Articulación. Cantar. Aquí se supone que el actor urbano se vuela también un actor constructivo directo de la acción musical. Cantar es parte de la tradición popular urbana. Así como hay un momento de bailar en las formas sociales festivas, también hay un momento para cantar. Cantar no tiene las connotaciones directas del

cuerpo objeto del deseo como en baile, cantar es más legítimo, más aprobado, más permitido. El cantar se asocia de nuevo en forma directa con la industria musical, el ciudadano canta lo que escucha de la música industrial, y algunas otras canciones tradicionales provenientes de la tradición oral, aunque muy escaso. Las situaciones para cantar están circunscritas en principio a la fiesta, a cierto momento de la fiesta, a cierto tipo de fiestas. No todos cantan, sólo los que se parecen más al registro de la grabación industrial, sólo los que cantan bien según la percepción construida por la música grabada. El fenómeno del Karaoke es muy interesante en este sentido, ha permitido llevar la fiesta a lugares distintos de la vida privada, el nicho más común para cantar, permitiendo que cualquiera pueda cantar. El Karaoke ha ido penetrando al gusto popular abriendo nuevos capítulos sobre la fiesta y el ritual de cantar, tanto en forma individual como en grupo. La connotación festiva de comida y bebida alcohólica marca las viejas y las nuevas situaciones, menos las que connotan reuniones religiosas, o reuniones ordenadas por la moral católica o alguna similar.

Cuarta Articulación. Tocar un instrumento. Esta es la más escasa de las articulaciones musicales. Tocar un instrumento tiene connotaciones de un perfil que suele acompañar a los músicos profesionales o aficionados, pero no al ciudadano común. En este contexto sobrevive la tradición de la presencia de algunos instrumentos musicales en el ambiente doméstico, sobresaliendo entre todos la guitarra. Muchas casas tienen una guitarra en alguna parte, desafinada y con cuerdas viejas. En esas casas se cantó, se canta, o se puede volver a cantar. El repertorio de música cantada es la base de la ejecución de algún instrumento. Por lo demás no existe tradición ni presencia de música tocada en grupo y sólo instrumental, salvo en los jóvenes que pretenden emular a sus héroes y forman una banda musical. Como sea el fenómeno es corto, no hay tradición general de hacer música en CDMX, salvo en ciertos nichos particulares. Este punto contrasta con el primero de este tema, la música en CDMX es un fenómeno de mercado, de productores industriales y consumidores ciudadanos, no de tradiciones y rituales de cultura musical en vivo y de creadores, cantantes y ejecutantes originales.

En todo este gran espacio tiempo representado en forma sintética entra la Ingeniería en Comunicación Social a intervenir, acompañar o servir el desarrollo social desde la memoria, la cultura, la práctica de la vida musical. El punto de partida son las cuatro articulaciones, será ahí en donde hay que actuar. La línea básica de acción de la Ingeniería es reforzar lo que ya está ahí, en la propia matriz social. Es decir, según el vector de acción el matiz será distinto, el centro de la estrategia será el mismo, la propia composición y organización situacional del desarrollo social de lo que se está atendiendo como Ingeniería en Comunicación Social. Un breve apunte de posibilidades.-

Primera Configuración Estratégica. Intervenir. La primera intención de cualquier Ingeniería social es intervenir la matriz social, el sistema de comunicación, de acuerdo al diagnóstico realizado sobre las configuraciones de articulación de los sistemas de información. En el caso del sistema de comunicación social de la música en CDMX el asunto es enfocarse en lo que es posible según el diagnóstico de las cuatro articulaciones básicas. De esta manera podría suceder algo así.-

- Escuchar. A través de la base de la cultura musical urbana se puede actuar tanto en ámbito de la música viva como en el de la música grabada. La música grabada tiene un nicho de intervención natural que es la radiodifusión y las redes sociales en internet. Será a través de esa mediación que sería conveniente actuar. Es un ámbito en que la figura de la campaña opera con eficiencia. Por otra parte sería la música viva el corazón de la propuesta, llevándola a ámbitos en los cuales no suele estar, como las escuelas y los vecindarios urbanos. La figura de la fiesta es la adecuada, matizando, modulando las situaciones de interacción con la música y en las situaciones musicales. La infancia es un objeto de intervención, los jóvenes es otro, ambos prioritarios. La configuración social de la familia, y sus elementos complementarios como la amistad y el cortejo de pareja, son causas de articulación situacional a la fiesta y a la música. Lo que se pretende es reforzar el buen ánimo, los patrones de socialización asociados a las situaciones musicales, las matrices comunitarias y asociativas.

- Bailar. El punto anterior está asociado a este. La figura tecnológica de la fiesta está construida por el baile, hay que aprovecharlo para reforzar las articulaciones entre la amistad, la familia y el vecindario, desde lo local doméstico. Y por otra parte hacer algo similar con el ambiente laboral, en fábricas, talleres y oficinas.

- Cantar y Ejecutar. Formar coros funciona, también los concursos y festivales de canto individual. Esto está asociado a la formación de bandas populares y barriales para el siguiente punto, ejecutar música. La formación de muchas bandas, coros y cantantes, en todos los niveles, en todos los ámbitos, empezando por la escuela, el barrio y el trabajo, es el centro de esta articulación estratégica. En el punto en que los ciudadanos se juntan para hacer música también están articulando vida social, grupal y comunitaria. La música en este sentido forma ciudadanía, la refuerza, la promueve.

Segunda Configuración Estratégica. Acompañar. Todos los procesos de acción mencionados en la primera configuración estratégica, la de intervenir, ya suceden en cierta intensidad en los diversos ámbitos señalados, la casa, el barrio, la escuela, el trabajo. Aquí de lo que se trata es de gestionar las condiciones para que sigan su movimiento natural, ayudando a que no se inhiban, se disuelvan, se desintegren. Los comportamientos sociales sólo tienen sustentabilidad si hay un

cuidado en su mantenimiento y administración. Aquí justo de lo que se trata es de eso, no hacer que pase más, como en el punto anterior, sólo actuar para que lo que hay no desaparezca, tenga prospectiva con sus propios recursos e iniciativa.

Tercera Configuración Estratégica. Servir. Esta perspectiva se ubica en el punto en que la sociedad civil está organizada de tal manera que tiene iniciativa y proyecto. La ingeniería en Comunicación Social en ese escenario lo que pude hacer es responder a la demanda de cooperación, colaboración y apoyo a esas iniciativas y proyectos. En la primera configuración estratégica la iniciativa la lleva la Ingeniería, de ahí que interviene buscando y evaluando el efecto de su acción. En la segunda configuración estratégica la iniciativa es tanto de la sociedad civil como de la Ingeniería, en un patrón de interacción que busca que el patrimonio y la estructura cultural se sostengan, se mantengan y tengan futuro. En esta tercera configuración estratégica la iniciativa es de la Sociedad Civil y la Ingeniería en Comunicación adquiere una forma de servicio, de apoyo a esa iniciativa.

La música es una tecnología social poderosa para dar cohesión a la vida socio cultural en el presente, articulando ese presente con el pasado, y articulando ese pasado y ese presente con el futuro. Es una poderosa tecnología social que ya opera con gran éxito y eficiencia en nuestro medio. La ingeniería en Comunicación Social puede aumentar ese poder constructivo, administrarlo y colaborar en su empoderamiento. Estos escenarios son técnicamente posibles, este texto es un apunte que indica que la música es poderosa y puede serlo más aun, construyendo mejores condiciones de desarrollo de ciudadanía, comunidad y convivencia constructiva en general.

Bibliografía

Abellán, José Luis (1994). *Ideas para el siglo XXI*. Madrid: Libertarias-Prodhuvi.

Alcaraz, María José et al. (2010). *Significado, emoción y valor. Ensayos sobre Filosofía de la música*. Madrid: Machado Libros.

Alexander, Jeffrey C. (2000). *Sociología cultural*. Barcelona: Anthropos-FLACSO.

Alvaro, José Luis y Alicia Garrido (2003). *Psicología social. Perspectivas psicológicas y sociológicas*. Madrid: McGraw-Hill.

Álvarez, Lucía (2014). *La música, el Dionisios vivo*. México: Colofón.

Álvarez Bayona, Teresa (2014). *Aspectos Ergonómicos de las Vibraciones*. Madrid: Instituto Nacional de Seguridad e Higiene en el Trabajo, Ministerio de Empleo y Seguridad Social, Gobierno de España.

Alvin, Juliette (1990). *Musicoterapia*. Barcelona: Paidós.

Anderson, Nels (1981). *Sociología de la comunidad urbana*. México: Fondo de Cultura Económica.

Anguera, María Teresa (1978). *Metodología de la observación en las ciencias humanas*. Madrid: Cátedra.

Anverre, Ari et al. (1982). *Industrias culturales: el futuro de la cultura en juego*. México: Fondo de Cultura Económica.

Attali, Jacques (1999). *Diccionario del siglo XXI*. Barcelona: Paidós.

Barber, Llorenç (2003). *El placer de la escucha*. Madrid: Árdora.

Barrios, Leoncio et al. (1999). *Industria cultural*. Caracas: Litterae.

Baudrillard, Jean (1974). *La sociedad de consumo*. Barcelona: Plaza y Janés.

Bauman, Zygmunt (2008). *Comunidad*. Madrid: Siglo XXI editores.

Bautista Plaza, Juan (1991). *El lenguaje de la música. Lecciones populares sobre la música*. Caracas: Alfadil ediciones, Dirección de Cultura de la Universidad Central de Venezuela.

Beaulieu, John (1994). *Música, Sonido y Curación. Guía práctica de musicoterapia*. Barcelona: Editorial Índigo.

Beljón, J. J. (1993). *Gramática del arte*. Madrid: Celeste.

Berger, René (1976). *Arte y comunicación*. Barcelona: Gustavo Gili.

Berrendonner, Alain (1987). *Elementos de Pragmática lingüística*. Buenos Aires: Gedisa.

Blackmore, Susan (2000). *La máquina de los memes*. Barcelona: Paidós.

Blondeau, Olivier et al. (2004). *Capitalismo Cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*. Madrid: Traficantes de sueños.

Boden, Margaret (1994). *La mente creativa*. Barcelona: Gedisa.

Boyce-Tillman (2003). *La música como medicina del alma*. Barcelona: Paidós.

Brea, José Luis (2008). *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia: Editorial CENDEAC.

Broch, H. (1970). *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*. Barcelona: Tusquets.

Byrne, David (2014). *Cómo funciona la Música*. México: Editorial Sexto Piso.

Cáceres, María Dolores (2003). *Introducción a la comunicación interpersonal*. Madrid: Síntesis.

Calabrese, Omar (1987). *El lenguaje del arte*. Barcelona: Paidós.

Christakis, Nicholas A. y James H. Fowler (2010). *Conectados. El sorprendente poder de las redes sociales y cómo nos afectan*. México: Taurus.

Dabas, Elina (1993). *Red de redes. Las prácticas de la intervención en redes sociales*. Buenos Aires: Paidós.

Debord Guy (1995). *La sociedad del espectáculo*. Santiago: Ediciones Naufragio.

Despins, Jean-Paul (1994). *La música y el cerebro*. Barcelona: Gedisa.

Drösser, Christoph (2012). *La seducción de la música. Los secretos de nuestro instinto musical*. Barcelona: Ariel.

Dueñas H., Pablo (1990). *Historia documental del Bolero mexicano. Bolero*. México: Asociación mexicana de estudios fonográficos, A. C.

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

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

Eco, Umberto (1975). *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*. Barcelona: Lumen.

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

Escandell Vidal, M. Victoria (1993). *Introducción a la Pragmática*. Barcelona: Anthropos-UNED.

Español, Silvia (compiladora) (2014). *Psicología de la música y del desarrollo. Una exploración interdisciplinaria sobre la musicalidad humana*. Buenos Aires: Paidós.

Fleming, William (1989). *Arte, Música e Ideas*. México: Editorial McGraw Hill.

Fregtman, Carlos D. y Egberto Gismonti (1990). *Música transpersonal. Una cartografía holística del arte, la ciencia y el misticismo*. Barcelona: Kairós.

Fried Shnitman, Dora (editora) (1994). *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad*. México: Paidós.

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*. México: Instituto de Ciencias de Gobierno y Desarrollo Estratégico-Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Galindo Cáceres, Jesús, Guillermo Espinoza y Arturo López (1986). *La Antropología Urbana y la computadora*. México: Comunicaciones técnicas, número 425, Serie naranja, IIMAS-UNAM.

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

Goffman, Erving (2006). *Frame Analysis. Los marcos de la experiencia*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.

Gómez Vargas, Héctor (coordinador) (2016). *Estéticas del Rock*. México: Promoción de la Cultura y de la Educación Superior del Bajío A.C., Universidad Iberoamericana León.

Gracia Fuster, (1997) *El apoyo social en la intervención comunitaria*. Barcelona: Paidós.

Hammersley, Martyn y Paul Atkinson (1994). *Etnografía. Métodos de investigación*. Barcelona: Paidós.

Hesmondhalgh, David (2015). *Por qué es importante la música*. Buenos Aires: Paidós.

Labelle, Brandon (2010). *Acoustic Territories. Sound Culture and Everyday Life*. New York: The Continuum International Publishing Group Inc.

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

Levitin, Daniel J. (2014). *El Cerebro Musical. Seis canciones que explican la evolución humana*. Barcelona: RBA libros.

López, Julio (1988). *La música en la postmodernidad. Ensayo de Hermenéutica Cultural*. Barcelona: Editorial Anthropos.

McDonald, D. (1969). *La industria de la cultura*. Madrid: Alberto Corazón.

Marc, Edmond y Dominique Picard (1992). *La interacción social*. Barcelona: Paidós.

Martí, Joan Maria (2014). *Ser Músico y disfrutar de la vida. Una guía práctica sobre el músico y la vida que le rodea*. Barcelona: Ediciones Robinbook.

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

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

Mccarthy Draper, Maureen (2002). *La naturaleza de la música. Un camino para el bienestar interior*. Editorial Paidós, Barcelona.

McDonald, D. (1969). *La industria de la cultura*. Madrid: Alberto Corazón.

Mead, George Herbert (1968). *Espíritu, persona y sociedad*. Buenos Aires: Paidós.

Mitscherlich, A. (1983). *Fundamentos del comportamiento colectivo*. Madrid: Alianza.

Moncada García, Francisco (1995). *Teoría de la Música*. México: Ediciones Framong.

Moreno Rivas, Yolanda (1979). *Historia de la música popular mexicana*. México: Alianza Editorial y CNCA.

Morin, Edgar (1996). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.

Morris, Charles (1962). *Signos, lenguaje y conducta*. Buenos Aires: Losada.

Musitu, Ochoa G., J. Herrero Olaizola, L. Cantera Espinosa, y M. Montenegro Martínez (2004). *Introducción a la Psicología Comunitaria*. Barcelona: Ediciones UCO.

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

Pérez, Rafael Alberto (2008). *Estrategias de comunicación*. Barcelona: Ariel Comunicación.

Pérez, Rafael Alberto y Sandra Massoni (2009). *Hacia una Teoría General de la Estrategia. El cambio de paradigma en el comportamiento humano, la sociedad y las instituciones*. Barcelona: Ariel Comunicación.

Reynoso, Carlos (2007). *Antropología de la Música. De los Géneros tribales a la globalización. Volumen I. Teorías de la Simplicidad*. Buenos Aires: Editorial SB.

Rivera, Leidi, José Manuel Vargas y Rocío Rodríguez (coordinadores) (2009). *Reflexiones desde abajo/sobre la promoción cultural en México II*. México: Editorial Endora.

Romero Fillat, Josep M. (2011). *M de Música. Del oído a la alquimia emocional*. Barcelona: Alba Editorial.

Sacks, Oliver (2010). *Musicofilia. Relatos de la Música y el Cerebro*. Barcelona: Anagrama.

Schwartz, Howard y Jerry Jacobs (1984). *Sociología cualitativa*. México: Trillas.

Scipione Ferrero, Carlo (1989). *Eros. En los cinco sentidos*. Barcelona: Grijalbo.

Shuker, Roy (2005) *Understanding popular music*. London: Routledge.

Sheldrake, Rupert (1990). *La presencia del pasado. Resonancia mórfica y hábitos de la naturaleza*. Barcelona: Kairós.

Shibutani, Tamotsu (1970). *Sociedad y Personalidad*. Buenos Aires: Paidós.

Shirky, Clay (2010). *Excedente cognitivo. Creatividad y generosidad en la era conectada*, Barcelona: Ediciones Deusto.

Siegmeister, Elie (1987). *Música y Sociedad*. México: Siglo Veintiuno Editores.

Stefani, Gino (1987). *Comprender la Música*. Barcelona: Paidós.

Stevenson, Nick (1998). *Culturas mediáticas. Teoría social y comunicación masiva*. Barcelona: Amorrortu.

Stortini Sabor, Luis (2010). *Inteligencia emosocial. Conoce tus emociones y las de los demás para vivir mejor*. Barcelona: Océano.

Sunkel, Guillermo (coordinador) (1999). *El consumo cultural en América Latina*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.

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

Vargas, Herom, y Tanius Karam (editores) (2015). *De norte a sur. Música popular y ciudades en América Latina. Apropiações, subjetividades y reconfiguraciones*. México: Gobierno del Estado de Yucatán, Secretaría de la Cultura y las Artes de Yucatán, Mérida.

Wagensberg, Jorge (2007). *El gozo intelectual. Teoría y práctica sobre la inteligibilidad y la belleza*. Barcelona: Tusquets.

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

Zallo, Ramón (1991). *El mercado de la cultura*. Navarra: Gakoa Liburuak.

Zimbaldo, Ariel (compilador) (2015). *Musicoterapia. Perspectivas Teóricas*. Buenos Aires: Paidós.

EL ROCK MEXICANO TAMBIÉN SE LEE

*José Alberto Rodríguez Salvador
y
Viviana Cavazos*

Dedicado al maese José Agustín por sus valiosos aportes al rock mexicano.

Resumen

Desde tres acercamientos que son la nota periodística, la crónica y la biografía así como la Historia académica se ha realizado una mirada a las publicaciones sobre rock mexicano y la forma en la que se le ha tratado, desde la nota neutral, la nota agresiva, los libros especializados, publicaciones que le dan voz a los jóvenes protagonistas de los primeros movimientos, hasta el trabajo académico en el que se le

otorga al rock un lugar dentro de la reflexión histórica o sociológica; para de esta manera contar con un breve catálogo sobre la reflexión del rock. Hemos también realizado un apartado sobre las publicaciones que comprenden al Festival de Avándaro por haber sido un caso *sui generis* dentro de la Historia del rock en México.

Palabras clave: Rock mexicano, medios de comunicación, historia, sociología, periodismo, Festival de Avándaro.

“La historia de cada pueblo es simbólica. Es decir, que la historia y sus acontecimientos y sus protagonistas hacen alusión a otra historia oculta, son la manifestación visible de una realidad oculta”.

Octavio Paz

Introducción

Dos personas se juntan para hablar sobre lo que se ha escrito sobre rock, un coleccionista, beatlemaníaco y fanático de la memorabilia y todo lo construido alrededor del rock. Una estudiante de Historia y músico con una fijación por el festival de Avándaro y los años 60. Nos es difícil explicar por qué, para qué, quizás porque para nosotros es obvio por la manera en que lo vivimos.

¿Qué tendría que decirnos sobre la importancia del rock una persona que nunca se encerró en su recámara, apagó la luz y puso de principio a fin su disco de Los Ramones de reciente adquisición en el mercado del Chopo? Nuestro objetivo es precisamente que, al acudir a los textos que seleccionamos, el lector pueda entender que no fue necesario que se viviera el rock en carne propia para entender la importancia histórica de éste, que el rock es mucho más que un estilo musical que te gusta o no te gusta, el rock marcó a una generación que vivió una revolución cultural sin precedentes, que unió a las juventudes del mundo en protesta para cantar al unísono “We shall overcome” (venceremos), en 1968.

Nuestro objetivo es compartir con aquel@ interesad@ en la historia cultural de nuestro país que sin el rock la construcción no está completa, no sin la escucha, más bien sin el rock como ente, como movimiento, como símbolo, como bandera. ¿Por qué los jóvenes avandaristas pusieron un símbolo de amor y paz en la bandera de México? ¿porque eran unos irreverentes que no respetan nada? ¡sí! pero también porque estaban hartos de tragarse los mitos contruidos por alguien más. En los años 60 se repensaron muchas cosas, se replantearon, se re-construyeron y el rock fue medio y fin, como lo diría Paz, para aquellas manifestaciones ocultas de un pueblo en opresión. Desde hace 50 años el rock mexicano ha ingresado a los hogares de nuestro país en los diversos formatos que contienen música (Cassette, discos de vinil, cds, archivos de computadora) sino también en los libreros de las casas. Muy interesante paradoja se encuentran los investigadores sociales de la cultura popular, en este caso en el ámbito del rock mexicano: por un lado del espectro no hay fuentes para el estudio y por el otro hay publicaciones que tratan el tema pero no con el rigor que la academia establece.

Sea pues nuestro campo de estudio el de las publicaciones sobre rock mexicano hechas desde los inicios hasta la actualidad. Establecemos desde el inicio que no es un compendio relacionando todas las obras publicadas, es más bien, desde una propuesta académica, segmentar dichas obras para su análisis. Consideramos que el rock y en este caso el rock mexicano es objeto necesario de estudio para las ciencias sociales, y así, buscamos expresar cómo ha sido apropiado por diversos autores para la creación de obras escritas.

El presente trabajo abarca un horizonte corto por razones de tiempo y espacio. Dejamos tres enfoques para acercarnos a las publicaciones sobre rock mexicano:

1. Notas periodísticas: Encargadas muchas veces de moldear la opinión pública según la tendencia del periódico/revista, y sobre todo del periodista, hacia la apertura por las nuevas expresiones juveniles o, al contrario, hacia su satanización. En los años 50 por ejemplo se planteó como el reflejo de un México moderno, tras el Festival de Avándaro como reflejo de las grietas de éste, y para muchos, del fracaso de la sociedad, tanto desde la opinión de la izquierda como de la derecha mexicanas; hay notas sumamente amarillistas y otras con más intención hacia la reflexión.

2. Crónicas y biografías: Por lo general se busca hacer una historia del rock desde la propia memoria y la memoria de otros (entrevista), otras establecen cronologías de los acontecimientos y procesos del rock, de los grupos musicales o géneros que surgían, rara vez se dejan de lado el aspecto social y el contexto, sin embargo no es el enfoque principal.

3. Historia del rock: Investigaciones académicas que buscan relacionar procesos sociales en distintas esferas como pueden ser la económica o política, con la aparición de movimientos musicales/sociales y sus connotaciones dentro de coyunturas históricas. Dentro de estas categorías identificamos tanto trabajos publicados como tesis de grado. Incluimos también trabajos de sociología y ciencias de la comunicación.

*Avándaro. Hemos decidido incluir un apartado especial sobre el Festival de Rock y Ruedas de Avándaro por ser el evento de rock mexicano que más opiniones de diversa índole generó además de su importancia dentro de la Historia del rock mexicano.

I. Noticias

En su nacimiento en la segunda mitad de los años 50, el rock mexicano fue abordado por los periódicos y revistas en su mayoría de manera neutral; en un principio fue representación de status y modernidad, y aunque existiera cierta desconfianza por su imagen rebelde y el miedo

que podía existir hacia la influencia extranjera como amenaza a los valores mexicanos, era también imagen cosmopolita, y para el México de los años 50, en vías de milagro económico y modernización, esto significaba un paso más cerca del por entonces deseado *American Way of Life*. Para este momento el periodismo era principalmente informativo, muchas veces eran notas redactadas por periodistas especializados en otros temas que informaban brevemente de acontecimientos. Un ejemplo es la nota publicada en el periódico *Excélsior* (*Excélsior*, 17 de mayo de 1958) de aquel concurso en el que le sería arrebatado el triunfo a Los Locos del Ritmo, por cierto organizado por Televisión, transmitido por el Canal 2 y patrocinado por una marca conocida de cigarros.

Sin embargo la desconfianza y el miedo tuvieron también su voz, es interesante considerar que esta crítica fue en ese momento y continuo siendo por parte de derecha y de izquierda, por un lado por el golpe a las *buenas costumbres* por parte de argumentos cinematográficos, personajes y estrellas como James Dean y Elvis Presley, y por otro lado por el imperialismo cultural que significó para algunos recibir influencia de la cultura estadounidense. La burla y crítica que hicieron medios como *Excélsior* y *El Universal* hacia la figura de Elvis Presley son muestra de este rechazo y búsqueda de desprestigio: “¡Muera Elvis Presley! y queme usted sus discos! su copete! sus fotos, su guitarra!” (*Excélsior* 9 de marzo de 1957) “Los discos de Presley han sido retirados de ‘Radio Éxitos’” (*El Universal*, 22 de febrero de 1957) misma nota en la que se cuestiona la masculinidad y sexualidad de Presley.

Ya en los años 60, tras la llegada de los hippies, se les tachó de afeminados a los hombres y de dudosa reputación a las mujeres, evidentemente significaban una amenaza a las costumbres posrevolucionarias de la familia conformada por el partido oficial, que los jóvenes tuviera por primera vez ideales como compañerismo, libertad individual y crítica al sistema, además de ese coqueteo con dislocar los roles de género. “¿Quién es la mujer y quién es el hombre?” se pregunta el periódico *Excélsior* en 1966 con la imagen ilustrada de dos jóvenes hippies.

Tras los acontecimientos del 2 de octubre de 1968, el violento silenciamiento hacia los jóvenes inconformes con un sistema evidentemente agrietado fue un shock para muchos, sin embargo para el año 1971, después del Jueves de Corpus, los jóvenes volvían a ser satanizados y, podríamos atrevernos a decir, incluso provocados para justificar la agresión y rechazo a estas nuevas formas de pensamiento, tras la injusta crítica que tuvo el Festival de Rock y Ruedas en Avándaro y que será tema más adelante.

Por otro lado estaban las revistas *La Piedra Rodante*, *Siempre!*, *Figuras del Rock*, *México Canta* (rara avis en el historia del rock mexicano ya

que llegaron a publicar cien mil ejemplares a la semana), *POP*, *Uno más Uno*, *Encuentro* y demás publicaciones que intentaban balancear la opinión pública pero que no tenían el alcance de otras a gran escala que hacían lo contrario y que finalmente moldearon la memoria histórica que se tiene del Festival de Avándaro y en general del rock chicano aún hoy en día.

Las publicaciones de los años 70 fueron escasas dado el silencio al que se le obligó a permanecer al rock. Tras *La Piedra Rodante* hubo otras con pocos números publicados como *Yerba*, *Idolos del Rock* y *Clan*, hasta *Melodía Diez años Después* en 1979 dirigida por Víctor Roura en la que escribirían autores de la talla de Juan Villoro, Carlos Chimal, Alberto Blanco, entre otros. Llegaría más adelante, ya en los ochenta *Sonido*, *Conecte*, *Toca Rock*, *Banda Rockera*, *Acústica*, *Las Horas Extra*, así como *Dos Filos*, *Topodrilo*, *La Mosca en la Pared* y así irían llegando y regresando los escritos sobre rock. En cuanto al equipo de Víctor Roura destacan los dos libros publicados en los años 90 *Crines*, *lecturas del rock* con textos de rock que van de la poesía, al periodismo, crónica, hasta el dibujo, así como el texto *Apuntes de la calle* publicado en 1985 recopilando algunas de sus publicaciones sobre rock en *Uno más Uno*.

2. Crónicas y biografías

Hemos querido diferenciar la crónica, la biografía, autobiografía y catálogo de la Historia por motivos metodológicos y de objetivo. Hay publicaciones de músicos, periodistas y asistentes de conciertos o eventos que han contado su historia así como especialistas del rock que han ofrecido extensos y valiosos catálogos, crónicas y análisis sobre este género, sin embargo en cuanto a la disciplina histórica o sociológica en el sentido académico hemos encontrado menos trabajos (Nos hemos abstenido por falta de espacio de las novelas que retrataron la vida en el rock como lo fueron *Pasto Verde* de Parménides García Saldaña, *La Tumba* de José Agustín, *Las Jiras* de Federico Arana, etc.)

En 1968 se publica *La Nueva Música Clásica* de José Agustín, en el que podemos leer a un autor verdaderamente apasionado por el rock: explica las influencias de canciones, discos y grupos entre sus contemporáneos, reflexiona y analiza los más influyente del rock hasta ese momento, encuentra influencias de música clásica, historiadores, teóricos y personajes políticos en letras de canciones, títulos de discos y arreglos musicales. Una obra sin duda valiosa para abarcar este género con una visión más amplia que la de la sola escucha; deja ver y ofrece al lector un conocimiento verdaderamente minucioso y en lo absoluto aburrido, además de ser el primer libro que habla sobre la historia del rock mexicano dentro del movimiento contracultural.

Agustín escribiría sobre rock muchas veces más, aquí una cita de este texto como ejemplo de su pasión por el tema:

Los nuevos conjuntos tratan de comunicarse y se preocupan por aprender y mejorar; han logrado, a través de un proceso muy rápido, asimilar todas las formas musicales (clásico: cantos gregorianos, Bach, Vivaldi, Mozart, Beethoven, Richard y los Juanes Strauss, Offenbach y Sibelius, Ravel, Villa-Lobos, Revueltas, Boulez, Varése, Stravinsky, Honegger, Milhaud, Hindemith, Bartok, Cage, Shostakovich, Britten y Stockhausen; jazz: Jelly Roll Morton, el primer Ellington, Charlie Parker, Miles Davis, Monk y MJQ; folk gringo: Leadbelly, Woody Guthrie; blues: Muddy Waters, Hank Williams; música más o menos folklórica: ragas indias, sonos veracruzanos y paraguayos, ritmos cubanos y africanos, sambas, tangos, canciones francesas, austríacas, australianas, chinas, japonesas; etcétera, muchos etcéteras) y el resultado ha sido la música abierta: Zappa y Jefferson Airplane exploran las experiencias del ácido y la marihuana, George Harrison busca en la música india; Los Rolling Stones pasan del acordeón francés al harpa con clavecín para trascender los sonos veracruzanos (José Agustín, 1972: 9).

Se ha elegido esta cita casi al azar, dado que el libro entero está lleno de datos y análisis rigurosos de canciones, discos, grupos, cantantes, evoluciones musicales. Forzosamente hay que leerlo todo para comprender el conocimiento y la pasión de Agustín por el género.

Otro texto trascendente del rock en México fue *El Rey Criollo* (1970) de Parménides García Saldaña, importante exponente de la literatura de La Onda. Redacta una crónica de los acontecimientos durante la proyección de la película *King Creole* en mayo de 1959 en la que muchos jóvenes se saldrían de control y serían reprimidos por las autoridades. “En el lobby del cine se agarraron a madrazos Los Gatunos contra los de la Narvarte y no es por adornarme ni nada de eso, la calidad de la melcocha se impuso, los de la Narvarte -bueno yo no participé pero soy de la Narvarte- les dieron en toda su puta madre a los putos Gatunos.” (Saldaña, P. G. (1987). *El rey criollo*. México: Diogenes. p.159) García Saldaña aquí publica once narraciones al peculiar estilo de La Onda sobre el amor y desamor de los jóvenes rocanroleros de aquel momento. Su importancia radica en la revolución que significó el cambio de valores literarios que trajo La Onda, la escritura de los jóvenes, una escritura que podría decirse “desde abajo” desde un grupo social marginal y sin embargo tan visible ya para este momento. ¿Un libro publicado sobre la historia de una “madriza” de unos chavos que fueron a ver una película de Elvis Presley? parecía que el mundo se estaba volviendo loco. Sin embargo no es más que otra prueba de

que los jóvenes existían y habían llegado para quedarse literalmente impresos en la Historia.

Federico Arana, personaje obligado de la cultura *underground* mexicana publica *Guaraches de Ante Azul* en 1985 en un esfuerzo por demostrar que “El hecho de que el roc (sic) norteamericano e inglés sean superiores al mexicano o al español nada tiene que ver con las capacidades congénitas de los músicos de unos u otros países sino con la sociedad que le precede y constituye su entorno” (Arana, F. (1992). *Guaraches de ante azul: Historia del roc Mexicano 1*. México, D.F.: Editorial Posada. p. 1) y como prueba de ello, los prolíficos músicos mexicanos de la frontera. Hace, desde su memoria y experiencia y su conocimiento histórico y periodístico un interesante análisis del rock en sus contextos.

La contracultura en México de José Agustín es un ensayo/crónica, como él lo describe, que “ofrece una visión general de lo que ha sido la contracultura en los últimos cincuenta años” (Agustín, José. *La Contracultura En México: La Historia Y El Significado De Los Rebeldes Sin Causa, Los Jipitecas, Los Punks Y Las Bandas*. México, D.F.: Debolsillo, 2007. Print. p.15) presentado en 1996 en el Foro Alicia y que de ninguna manera, explica, pretende ser un trabajo académico, teórico ni terminado sino un intento -a nuestro parecer bastante completo- por dar un panorama general, causas y efectos de la contracultura de nuestro país; tema que no está de más decir, está completamente ligado con los géneros y estilos musicales, entre ellos el rock, que fueron surgiendo a lo largo de estos años y que, como es su costumbre, describe con santo y seña.

En 2007 con el apoyo de la editorial de Casa Veerkamp, Federico Rublí con *Estremécete y Rueda* aporta una crónica del rock mexicano, si bien se puede decir que hace mucho énfasis en su opinión personal es un excelente catálogo de los grupos, disqueras, músicos y tocadas desde sus inicios en los 50. Aporte importante fue su investigación sobre la famosa encuerada de Avándaro en la que desmiente a *La Piedra Rodante* y a las reproducciones que se hicieron de la entrevista que él descubre como falsa que se le hiciera a este personaje. Narra su experiencia en el festival de Avándaro como espectador a manera de relato personal así como tocadas organizadas por él y sus amigos y demás anécdotas como joven rockero.

Avándaro

Dentro del caso Avándaro encontramos libros con tintes periodísticos, testimoniales y de reflexión sociológica; dado que fue un caso especial por la abundancia de opinión que generó, hemos dedicado este apartado para revisarlo.

El Festival de Rock y Ruedas en Avándaro, en septiembre de 1971 impactó muy fuerte a nuestra sociedad. Es importante mencionar que el festival se encuentra dentro de una coyuntura de cambio importante en la sociedad tanto mexicana como occidental tras los acontecimientos mundiales e internos del 68 y los del 71.

Y vaya que hay publicaciones diversas:

Avándaro de Luis Carrión y Graciela Iturbide. Es de los primeros libros en ser publicados e incluye sobre todo fotos de los jóvenes en el festival tomadas por Graciela Iturbide. El texto lo escribe Luis Carrión, prolífico intelectual ganador de varios premios de literatura y periodismo. Se publica este libro a menos de dos meses de ocurrido el evento en el cual imprime sus vivencias de éste junto con su novia. Lanza algunas preguntas: a ver si “Todos los que están tumbados allá abajo (...) están conscientes a la clase a la que pertenecen?”, “¿por qué se ven solamente hombres por todos lados?”, “¿dónde está la agresión?”, “¿dónde está la alegría?” preguntas de las que no espera realmente una respuesta y que dejan ver una mirada propia de su tiempo, desde la pregunta que se entiende marxista sobre la consciencia de clase, el feminismo que estaba ya más que latente en los cuestionamientos de esta generación y el desencanto de esta misma.

En este texto podemos ver por dónde iba la crítica de la izquierda, lo que puede ver también en una carta publicada aparentemente sin el consentimiento de Carlos Monsiváis en la que menciona que “Avándaro es uno de los grandes momentos del colonialismo en el tercer mundo” (*Excelsior* 26 de septiembre, 1971) sin embargo en noviembre se publica en la revista *Siempre!* Un carta aclaratoria de Carlos Monsiváis a Abel Quezada que titula “El bajo clima del moralismo” en la que describe “el bochorno que sentí por haber caído en el bajo clima del moralismo profesional”, más adelante le dedicará un apartado en su libro *Amor Perdido* en el que su visión es completamente otra aunque no deja de ser amplia y crítica.

Nosotros de Humberto Rubalcaba, representante del grupo Tinta Blanca, con prólogo de Jacobo Zabludovsky es un texto de algunos jóvenes asistentes del festival que publican en 1972, un intento de contrapeso a la mala publicidad. Exponiendo de manera pacífica y a veces poética una respuesta a aquellos que por distintos motivos no lograban comprender de qué se trataba esto de ser jóvenes en los años 70 “somos los niños del cambio”. El prólogo de Zabludovsky menciona entre otras cosas que “La nueva generación de mexicanos ha madurado en tres años más que la anterior en treinta”

El gran desafío: Volver a pensar de Luis Garibay Gutiérrez publicado por la Universidad de Guadalajara en 1972 representa el texto detractor más informado y completo que se editó tras el festival. Es un texto

que recopila notas, entrevistas y textos de otros autores para tratar de dar explicación a un fenómeno que claramente no entiende y que al final busca desacreditar, no sin un asomado miedo que puede leerse entre líneas a lo largo del texto. Así se expresa:

“Este descenso del nivel de consciencia ha sido empleado para conseguir una especie de raptó místico que al restringir los alcances de la inteligencia, favorece su rendición. El activar centros cerebrales inferiores, dejándolos fuera de la capa crítica, produce la embriaguez dionisiaca.” (Garibay, 1972).

En cuanto a notas periodísticas tenemos variedad, pero lo que destaca es la defensa que generó a las *buenas costumbres* desde la derecha e incluso desde grupos religiosos:

“Festival de drogas y promiscuidad, con un ambiente exhibicionista que constituye el más abierto reto moral, a las buenas costumbres y aún a la estabilidad del convivio mexicano (...) Más criminal sería repetir el denigrante espectáculo que abochorna a la opinión pública y seguramente inquieta a las más altas autoridades de la República dada su absoluta probidad, su reconocido amor a nuestras más caras tradiciones y su inmutable respeto a todo lo que entraña la moral” (El Universal 14 de septiembre, 1971).

“Para enfrentarse al ‘jipismo’ Juventud inconforme contra degenerados (OPGV) una enérgica protesta por el desenfreno jipie de Avándaro y una requisitoria contra autoridades y organismos que se dedican a velar por la moral pública, fue hecha ayer en la Plaza de la Constitución de esta ciudad por un grupo de jóvenes reunidos bajo el nombre de “Juventud Inconforme Positiva”

(...) El caso de Avándaro es el más grave escándalo de la historia de México. Avándaro fue bestialmente profanado, pisoteado (la bandera nacional, la enseña patria que sirvió de mortaja al joven héroe Juan Escutia, fue profanada ondeando en medio de jipies y con el símbolo jipie usurpando el lugar del escudo nacional” (El Sol, 17 de septiembre de 1971).

Una de nuestras favoritas: “Sin embargo, se conoce con la seguridad que se infringieron todas las normas de derecho penal, tanto del Estado como federales: hubo homicidios, infanticidios, abortos, sodomía, lesbianismo, uso de estimulantes prohibidos, venta clandestina de alcohol, prostitución, actos contra la moral pública, osea todo el catálogo completo de delitos” (*La Prensa*, 18 de septiembre de 1971).

Alarma! haría lo propio con el título de “Avándaro, ¡el infierno!” extendiendo en descripción que hubo: “Encueramiento, mariguaniza, degenera sexual, mugre, pelos, sangre, muerte” (25 de septiembre de 1971, portada).

Y así podríamos seguir, nos detiene la falta de espacio más que de contenido. Lo importante es decir que Avándaro fue un parteaguas para el rock en México, fue el momento más álgido no sólo del rock sino de la crítica hacia éste, y una palomita menos para los jóvenes que luchaban por un lugar en la sociedad. Y fue así como la memoria colectiva que hay sobre el festival de Avándaro ha pasado a ser más negativa que positiva, incluso ha sido olvidado por muchos que por otro lado perfectamente recuerdan Woodstock.

Así describe Carlos Monsiváis ya en 1992 sus reflexiones sobre lo que significó el post Avándaro en su prólogo para *Rock Mexicano, Sonidos de la Calle* de José Luis Paredes Pachó:

En Avándaro se desvanece gran parte del control clasista y nacionalista sobre las nociones de juventud. Y la represión, los artículos y las homilias que desearían ser exorcismos, la prohibición de conciertos y el llamado Adulto a la Razón, hacen pensar en lo efímero de las opciones ante lo establecido. En efecto y en poco tiempo, la carencia de recursos, las consecuencias de la droga, la inexistencia de alternativas, la desesperanza ante la falta de salidas, los estilos desgarrados de vida de los “nacós” (la antigua Raza de Bronce), liquidan el sueño de la Nación de Avándaro (Paredes, 1992: 3).

3. Historia del rock

En esta categoría hemos elegido textos que han hecho un trabajo más apegado al oficio del historiador y/o del sociólogo en cuanto a planteamiento de un problema. Un estudio del rock confrontando procesos sociales y analizando su relación con estos, utilizando un método y un propósito teóricos y académicos.

Eric Zolov, en *Refried Elvis, the Rise of the Mexican Counterculture*, brinda un trabajo con toda rigurosidad teórica para desarrollar su hipótesis; expone que es a partir de 1968 cuando el régimen priista y en concreto el mito de la Familia Revolucionaria entra en su mayor crisis en paralelo con la familia mexicana de clase media, y de cómo los héroes pasaron de ser Pancho Villa y Emiliano Zapata a Elvis Presley y Marlon Brando entre otras cosas en un momento en que los jóvenes nacen como categoría social y colectiva. Explica y relaciona el rock con cambios económicos, políticos y sociales dados a partir del some-

timiento de los jóvenes, que de esta forma llegaron a generar una crisis del Estado patriarcal y autoritario.

En *Sirenas al Ataque* la socióloga Tere Estrada busca hacer justicia dentro de la memoria colectiva del rock al papel de la mujer, entresacándolo de las complejas y muchas veces masculinas redes de éste. Hace una comparación de las mujeres en el rock con las sirenas y sus acepciones de bellas, seductoras, hechiceras, guerreras, Amazonas. El hilo conductor, como lo menciona la autora, son los espacios sociales en lo que se fueron integrando las mujeres del rock, los analiza desde el lenguaje sonoro, verbal, de apariencia y de baile, y por otro lado, a través de entrevistas y narraciones deja ver la problemática de la educación de la mujer relacionada con su papel dentro de los espacios sociales del rock.

José Luis Paredes Pachó, baterista de la Maldita Vecindad, afirma en *Sonidos de la Calle* que “el rock mexicano es un sonido popular en nuestro país” (Paredes, 1992: 11) que nace de la vida cotidiana y del día a día de cada barrio, en esta obra es interesante ver al rock como expresión de resistencia. Como historiador de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, Paredes Pachó analiza los movimientos del rock dentro de sus contextos de barrio y de ciudades así como las publicaciones y lo que acontece alrededor del movimiento musical y su pertinencia dentro del lugar en el emerge, por dar un ejemplo, cuando habla de Toluca, dice: “En la mera ciudad no hay muchos lugares dónde tocar, sólo el Foro Cultural el Sótano (...). Lo curioso de Toluca es que el movimiento más fuerte se da en los pueblos de los alrededores.” (1992: 34) el mercado en EEUU, la radio, las redes de distribución, el visado a músicos, inclusive el movimiento rockero en África serán algunos de los aspectos que abarcará Paredes Pachó en este texto.

El 29 de agosto de 2013 se inauguró la exposición *El Rock en México: 1955–2010* en el Museo del Objeto (MODO) en la Ciudad de México, siendo ésta la primera vez que el rock mexicano es presentado en el contexto de un museo, con un trabajo de curaduría formal, donde se presenta un recorrido de ese lapso, exponiendo memorabilia, pósters, discos de vinil, cds, propagandas, boletos de conciertos, fotografías, testimonios en audio y video. De esta extraordinaria expo surgió el libro *Ritmo que rompe paradigmas. El Rock en México* auspiciado por HR Ratings, siendo el primer libro de arte sobre el rock mexicano, además bilingüe: español / inglés. Contiene ensayos de Julia Palacios, Enrique Blanc, Octavio Hernández Díaz, Raúl David Vázquez, Oscar Sarquiz Figueroa y Uriel Waziel. (A Editores, 2014). Además de su venta, HR Ratings lo regaló a clientes y amigos.

“Este libro abreva directamente de esa muestra y recupera su sentido lúdico y su visión temporal. Estas páginas se apegan al

planteamiento de la curadora y se desarrollan con una visión editorial; lo que nos permitió aproximarnos de otra forma al proyecto. El único límite que tuvieron los autores fueron los periodos específicos de tiempo que debían explorar. De ahí en adelante, cada uno de ellos lo trabajó a su manera y desde sus conocimientos. El resultado de este viaje editorial nos enorgullece: el libro que usted tiene en sus manos es único en la historia del rock mexicano” (Palacios y otros, 2014: 4).

También hay trabajos académicos para obtener algún grado de estudios, por ejemplo existen las siguientes tesis:

El rock urbano como movimiento de identidad cultural y su difusión en la radio es la tesis para obtener el grado de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación de Carmen González Hernández (UNAM, 2004). Estudia a los grupos del movimiento llamado “rock urbano”, sus tocadas, sus gestiones culturales y la difusión de sus álbumes en la radio.

El Rock, Cultura y Comunicación de Claudio Ernesto Laguna Hinojosa, estudiante de la Universidad de Sonora, para obtener el Título de Licenciado en Ciencias de la Comunicación. La tesis para obtener el grado de Doctor en Historia de Julia Palacios Franco, *Mitos, Sonidos y Sentidos, una historia del Rock en México (1955–1966)* un documento que aporta desde la génesis del rock, su llegada a la Ciudad de México y lo ocurrido en las manifestaciones culturales imperantes en el cine, literatura, música, etc. Sin duda un trabajo que abarca un lapso de la historia de nuestra ciudad y que retrata en forma amplia a los sujetos de su estudio ya que como lo dice, ella misma es parte de este: “La idea de juventud se ha perpetuado. Con el rock and roll las generaciones que lo vivimos aprendimos a conservar el espíritu joven que se hizo eterno y transformó de manera determinante a las generaciones que han llegado posteriormente. Yo soy parte de esa herencia que aquí intento explicar” (Palacios Franco, J., (2004). *Mitos, sonidos y sentidos. Una historia de rock en México (1955 – 1965)*: México, p. 11).

Actualmente la Universidad Iberoamericana León ha realizado un esfuerzo por construir un hogar para la reflexión teórica sobre el rock mexicano a través de seminarios, publicaciones y recopilación de archivo. El Seminario Estéticas del Rock (SER) que inició en 2016 se encargó de la publicación de las ponencias realizadas en el marco del mismo bajo la dirección del Dr. Héctor Gómez Vargas.

“El objetivo del SER es crear un espacio de diálogo para comprender a la música como una experiencia estética y, a partir de lo cual, se pudieran explorar las distintas formas como la música del rock ha propiciado y creado experiencias sensibles y reflexivas a personas y colectivos de diversas generaciones,

parte de la cultura, de la vida social y el accionar de la comunicación de la segunda mitad del siglo XX hasta la fecha” (Gómez, 2016: 13).

En la actualidad hay muchos trabajos académicos en proceso de ser presentados o publicados que utilizan al rock como ventana para el análisis de coyunturas históricas y sociales, aquí mencionamos unos cuantos que conocemos pero sabemos que hay muchos más.

Conclusiones

El rock se ha convertido en un tema de reflexión no sólo hacia adentro sino entrecruzado con acontecimientos o procesos de otras índoles y esto es porque ahora se sabe que el rock fue y ha sido un movimiento social con sus matices, sus contradicciones, sus excesos, sus aciertos y errores así como sus complicaciones a la par de todo aquello que ha construido el ser humano como parte de su mito social y que por esto es necesario estudiarlo como tal.

Desde sus inicios fue un tema que causó controversia y generó todo tipo de publicaciones así como de opiniones, nos queda claro que al rock le falta mucho por hacerle justicia dentro de la reflexión social, histórica y cultural de nuestro país ya que de todos los mitos que ha creado el hombre, el de la música como protesta es uno de los más valiosos que encontramos en un momento en el que el de la nación, la religión o las jerarquías sociales ya nos quedaban un poco chicos.

Sabemos que si hoy podemos escribir, además de tocar, hacer festivales de rock, publicar revistas, etc. es gracias a aquellos pioneros que fueron criticados en su época, que nos han dejado su historia como un legado. Quizá sea el momento de esperar mayor rigor en las investigaciones que se hacen alrededor del rock mexicano, no conformarse únicamente con las entrevistas de los protagonistas sino hacer análisis amplios de la sociedad y la cultura relacionados con este movimiento social y musical, porque el rock mexicano también se lee.

No podemos dejar de mencionar que en los últimos años se han realizado publicaciones y exposiciones con la temática del rock en México, algunas de las que nos parece importante mencionar son las siguientes:

- Exposición: 25 Discos que cambiaron al rock mexicano. Exposición itinerante que desde 2013 recorre varios recintos culturales donde se muestran 25 discos fundamentales en la historia del rock en nuestro país.

- Exposición: Graciela Iturbide, *Avándaro*. Exposición realizada en el Museo Universitario de El Chopo en CDMX en 2016, donde se expusieron las fotografías del libro “*Avándaro*” de la Maestra Graciela Iturbide.
- Exposición: Rock en México 1950–2010. Exposición efectuada en el Museo del Objeto en CDMX, en 2013, donde se expusieron (como objetos artísticos) libros y revistas de rock mexicano.
- Rock y Libros. Con Juan Villoro, Federico Fong, Alfonso André, Diego Herrera. Lectura del libro “*Tiempo Transcurrido*” con musicalización de temas creados expresamente. Desde 2014, este espectáculo cultural se ha presentado en librerías, siendo su aforo más grande el Vive Latino.
- Los libros del rock mexicano. Conferencia ofrecida por Ricardo Bravo dentro de las actividades de la Feria Internacional de Libro, Zócalo, 2016.

Paredes Pacho, J. L. (1992). *Rock mexicano: Sonidos de la calle*. México: Pesebre.

Palacios Franco, J., Blanc, E., et al. (2014). *Ritmo que rompe paradigmas. El rock en México*. México: A Ediciones.

Palacios Franco, J., (2004). *Mitos, sonidos y sentidos. Una historia de rock en México (1955–1965)*. México: Universidad Iberoamericana Ciudad de México, Departamento de Historia, Doctorado en Historia.

Rubalcaba, H. (1972). *Nosotros*. México: Compañía Impresora y Litográfica Juventud.

García Saldaña, P. (1987). *El rey criollo*. México: Diógenes.

Zolov, E. (1999). *Refried Elvis the rise of the Mexican counterculture*. Berkeley, Calif: University of California Press.

Bibliografía

Agustín, J. (2007). *La contracultura en México: La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*. México, D.F.: Debolsillo.

Agustín, J. (1972). *La nueva música clásica*. México: Instituto Nacional de la Juventud Mexicana.

Arana, F. (1992). *Guaraches de ante azul: Historia del rock mexicano I*. México, D.F.: Editorial Posada.

Carrión, L. (1971). *Avándaro*. México: Diógenes.

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

Garibay Gutiérrez, L. (1972). *El gran desafío: Volver a pensar*. México: Universidad Autónoma de Guadalajara.

Gómez Vargas, H., (2016). *Estéticas del Rock I*. México: Universidad Iberoamericana León.

Kaiser, F. R. (2007). *Estremécete y rueda: Loco por el Rock & Roll*. Mexico, D.F.: Ediciones Chapa.

REFLEXIÓN EN TORNO AL NACIMIENTO DE LA ESCENA DEL ROCK ENTRE CUEROS Y CALZADO

Christian Enrique Arrona Borja

Resumen

¿Cómo comenzó la historia del rock en nuestra ciudad?, ¿quiénes fueron los primeros personajes de la escena del rock leonés?, ¿en dónde se escuchó por primera vez?, ¿cómo llegó a la ciudad o quiénes lo trajeron?, ¿qué público lo adoptó?

En el siguiente escrito se pretende mostrar lo que se cree fue el primer movimiento de la escena del rock en nuestra ciudad, la recopilación de información fue de manera oral con los personajes partícipes, y de manera escrita de algunos textos dedicados a la escena del rock nacional e internacional, sólo citados como referencia o contexto histórico, ya que de la historia de nuestra ciudad en la escena del rock no existe mucha información, o se ha escrito poco.

Así como en la escena nacional, en León el rock & roll surge de manera espontánea impulsado por un contexto histórico de una ciudad de provincia donde el acontecer de los días pasaba enfocado a la creciente industria del calzado, algunas actividades y eventos deportivos, los tradicionales bailes con música de grandes bandas y orquestas en el club Rotario, club de Leones, etc.

Sería muy complicado hablar en particular de la historia de cada uno de los primeros exponentes, pero trataremos de englobar lo que fue la situación que se vivió en esa época gloriosa del inicio del rock en nuestra ciudad de León.

Palabras clave: Hippers, Flamers, Blue Stars, Bill Haley, Mary Chessman.

¿Por nuestros paisanos, por la T.V., por la radio o por el cine?

¿Por dónde o quiénes trajeron el rock a León?

No pasaron muchos años después del nacimiento del rock en el vecino país del norte, para que éste apareciera en nuestro país y a su vez en nuestra ciudad⁵. No tenemos un dato con exactitud de cómo llega el rock a la ciudad de León, algunos de los testigos de este movimiento, señalan que tal vez por la radio o por la televisión en proceso de ser recién incluida en los hogares mexicanos de clase socioeconómica privilegiada, o podrían ser algunos de nuestros paisanos llegados o visitantes del vecino país del norte quienes trajeron este ritmo a los oídos de los leoneses de aquella época.

Caso que podría venir repitiéndose, generación tras generación con la influencia de nuestros compatriotas que cruzan la frontera en busca del sueño americano y regresan a sus lugares de origen con una nueva visión y conductas adquiridas de las tenían antes de partir.

Los que permanecían aquí, posiblemente venían escuchando por herencia o tradición la música de tríos o de las grandes orquestas en algún baile o cena de gala en la ciudad, ya que en las cercanías se tenía gran variedad de estas, siendo el caso de la Orquesta de Memo Pantoja, Ramón López y sus Caballeros del Ritmo, la orquesta de Valle de Santiago, La Comparsa Estudiantil de San Luis Potosí, que curiosamente en algún futuro próximo compartirían escenario con algunos grupos de rock de la ciudad. De lo que sí estamos seguros es que este nuevo ritmo, procedente de Estados Unidos, llegó para quedarse entre la juventud leonesa.

La nostalgia puede mover emociones profundas que podrían revivir aquellos momentos, donde latía el corazón aceleradamente al ver a los jóvenes bailar y compartir un nuevo ritmo que hacía estremecer cada parte del cuerpo, escuchar al cantante de rock favorito en la radio en alguna rockola, sintiendo el enamoramiento por algún miembro de la banda, en el caso de las adolescentes, y por parte de los jóvenes

varones, sentir la identificación o admiración por aquel estilo de vida para algunos inalcanzable e impensable.

Del pantalón entubado y chamarra de cuero al jersey y pantalón talla 48

Hoy la panorámica luce muy diferente en la plaza principal, aquellos lugares o puntos de reunión que fueron pilares del rock leonés no queda nada. Aquellos rebeldes sin causa de copetes estilo Elvis, pantalón de mezclilla y chamarra de cuero, en la actualidad se ven atuendos muy diferentes las vestimentas son mezclas de culturas norteamericanas deportivas y de música muy opuesta en estilo y calidad e instrumentación musical. Quizá, y ahora debamos verlos como antes veían a la juventud de finales de los 50, pero aplicado a nuestra contemporaneidad: ahora algunos se visten con jersey de basquetbol, gorras de equipos de la NBA o liga norteamericana de beisbol, pantalón abajo de la cadera donde se deja ver que no utilizan la talla adecuada, el copete se cambió por un estilo de media cabeza rapada o rasurada, ceja depilada y algún adorno colgante o collar de imitación de oro o plata; es la reciente narco cultura que también participa de manera significativa entre gran parte de la sociedad mexicana, con un estilo peculiar de vestimenta y de contenido musical heredero del corrido tradicional mexicano o revolucionario, ahora traducido a nuestros días.

Confidentes de secundarias y preparatorias

De nuestro centro de León, o llamada en aquellos años 50 la Plaza Principal, algunas construcciones aún sobreviven al paso del tiempo o la remodelación de una ciudad globalizada enfocada al nuevo turismo de negocios, aquel importante edificio de Fábricas de Francia o de la Droguería Francesa, el famoso semillero de la Prevo ahora Escuela Secundaria Técnica no. 1 o qué decir de la Escuela Preparatoria León, (EPL) ahora Escuela de Nivel Medio Superior de León perteneciente a nuestra máxima casa de estudios Universidad de Guanajuato, donde aún se puede ver la germinación de varias generaciones de jóvenes con el sueño de ser partícipes de la escena del rock mundial en pleno 2017, y que este lugar fuera la cuna donde nació el primer grupo de rock de la ciudad de León, hace casi 60 años, y es justo ahí donde se localiza el antecedente de lo que pudiera ser la cuna del primer grupo de rock de la ciudad de León, estamos hablando de *Los Hippers*, gracias a que varios testimonios de primera mano lo corroboran como el origen donde emergió en aquel 1959, en el barrio de San Juan de Dios, por las calles de Juan Valle entre 5 de Febrero y Díaz Mirón:

⁵ Comenta Julia Palacios en el texto recopilatorio de Javier Héctor Velasco llamado *Rock en Salsa Verde*. Al igual que sucedió con el rock & roll en Estados Unidos, en México tampoco era visto con muy buenos ojos. Por una parte, representaba un espacio importante dentro del paquete de la modernidad, pero traía consigo los “peligros” de esas sociedades modernas. Si en Estados Unidos había “rebeldes sin causa”, en México podía haberlos también. Se habían transmitido la idea de que el rock & roll, aunque “moderno”, era también violencia, mal gusto e inmoralidad, una *influencia nada positiva para los jóvenes mexicanos*... En realidad, hacia 1958 estaba naciendo formalmente el rock & roll en México. Desde mi punto de vista, la “formalidad” implica la aparición de grupos juveniles locales, con un rock & roll interpretado por y para los jóvenes (Velasco, 2013).

José Carmelo Pastor, alias Pinky, baterista del grupo Los Hippers nos cuenta:

...¡Por esos rumbos se apareció un cuate que se llamaba Antonio Blanco, un chavo que tocaba la guitarra, poquito más mayor que nosotros, pero tocaba la guitarra wuaau!!! Y lo veíamos y decíamos qué padre toca, nos emocionábamos, entonces empezamos a juntarnos tu tío Manuel Ayala, tu tío Silverio Sánchez y yo.

*Después se integra Jorge Aguilera y el Güero Montiel y también Edgar Martínez que ya falleció, Edgar tenía su dinerito, su papá le mandaba dinero del Norte, y así fue como compró la primer guitarra eléctrica marca Armstrong color azul, fue nuestra primera guitarra eléctrica, hasta que vinieron los Blue Caps, aquel grupo famoso que interpretaba “Vuelve primavera” y “Patrulla americana”, ellos nos vendieron su batería, sólo tenía contra-
tiempos, no tenía tanto tambor, no tenía casi nada, el papá de Silverio la compró pero con eso ya teníamos cómo hacer ruido.*

Después Manuel y yo nos fuimos a México a comprar una guitarra a casa Veerkamp, donde también compramos las pastillas para el bajo del Güero Montiel que hizo y diseñó él mismo en la fábrica de tacón de don Pablo Sánchez y lo más curioso fue que le agrego una concha de una parte de un carro de aquella época, como un poste de la defensa cromada de un carro, le quedó muy bien (Sánchez Lupercio & Pastor, 2013).

En el capítulo de “yo no soy un rebelde sin causa”... o de como el rock & roll llegó a México, nos aparece algo muy similar a lo que vivió el Güero Montiel bajista de los Hippers al construir él su propio instrumento.

Con o sin recursos, con préstamos, ahorros y créditos, estos jóvenes mexicanos comenzaron a comprar e incluso a construir domésticamente sus propios instrumentos. Se formaron los grupos, aprendieron con mayor o menor talento a tocar instrumentos y los que cantaban, cantaron. Lo importante era tocar rock & roll (Velasco, 2013).

...Fue la sensación, estamos hablando de 1959, fuimos el primer grupo de rock de la ciudad al ladito de nosotros empezaron los Blue Stars, donde tocaba Lauro en el piano, a la vuelta precisamente (calle Díaz Mirón), el Segoviano en la guitarra que era muy buen guitarrista, el cebollón en el bajo y Tomás en la voz. También estaban los Flamers de Juan Pablo, Martino Canchola, Roberto Ibarra... (Sánchez Lupercio & Pastor, 2013).



Ilustración 1. Grupo Los Hippers, primeros años. De izquierda a derecha: Jorge Aguilera, José Carmelo Pastor, José Luis Gallo y primos del Gallo; no se obtuvo más información de los nombres exactos, por no ser integrantes originales de la agrupación. Foto propiedad de José Carmelo Pastor, quien proporcionó una copia en digital al autor de esta publicación.

La Escuela Preparatoria de León después llamada Prepa Oficial y ahora la Escuela de Nivel Medio Superior de León Centro Histórico, que en aquel tiempo se ubicaba en la calle Álvaro Obregón 308, sería la cuna que criara al grupo de los Hippers ya que, como lo mencionan ellos, eran todos preparatorianos. Pero a su vez en la llamada Prevo o Prevocacional ubicada en el reciente bulevar Adolfo López Mateos

y 20 de Enero, aquí sería sede de lo que se cree fueron sus primeros exponentes del rock en León como los Blue Stars y los Marcianos⁶.

"El día que murió la música 3 de febrero de 1959 puso fin a la primera generación del rock'n'roll al perder la vida y Buddy Holly, Ritchie Valens y Big Bopper en un accidente aéreo en Iowa durante una gira de tres semanas por el medio este" (Mark, 2012).

En el caso de la ciudad de León, pasa lo contrario a la cita anterior los datos investigados arrojan que este año nace la banda llamada los Hippers junto a los Blue Stars. La historia comienza con mucha similitud a la de la ciudad de México, Julia Palacios nos cuenta que:

Los tres o dos últimos años de la década de los 50s algunos jóvenes mexicanos, fascinados con el rock & roll, ya habían comenzado a integrar sus grupos, imitando básicamente a los artistas originales y a sus ídolos favoritos, entonces estos jóvenes adolescentes que habían entrado en contacto en su colonia, o bien en la escuela secundaria o preparatoria, y contaban aproximadamente entre los 13 y 18 años de edad. Su relación se daba a partir de esos espacios cotidianos compartidos por el gusto por la música (Velasco, 2013).

En el devenir del tiempo y los cambios de formatos, por ejemplo, en la forma de reproducir la música van sepultando poco a poco la historia de las bandas que fueron precursoras en su momento de la introducción del rock local, o peor aún las bandas que no tuvieron la oportunidad de entrar a un estudio de grabación, y quedaron sólo en la memoria de quienes fueron a las tocadas, y desgraciadamente serían olvidadas sin remedio por no existir documento alguno. Se dice que también existió una banda llamada Los Marcianos de un baterista llamado Simón de los cuales no se ha podido encontrar a alguno de los integrantes.

⁶ Luis Ernesto Camarillo, uno de los historiadores de la ciudad comenta que: en esos años, se vive la transformación más abrupta que había vivido el llamado corredor industrial en toda su historia, la vieja carretera panamericana que atravesaba la ciudad, dio paso a un boulevard llamado Adolfo López Mateos, así mismo se entubó el río que perpendicularmente cruzaba la carretera y dio paso a la avenida Miguel Alemán, el viejo parque Manuel González dio paso al parque Miguel Hidalgo y lejos quedaron los Pozos del Fraile y la vieja entrada a la ciudad de Lagos de Moreno. El propio plan de gobierno que impulsó la industrialización de León, en los años sesenta, proveyó la gran concentración urbana y con ello el deslinde de terrenos de las orillas, para la construcción de colonias, que dotaran de vivienda a los recién llegados. En ese tiempo el gobernador fue el licenciado Juan José Torres Landa, quien por ejemplo nombró rector por segunda ocasión rector de la Universidad a Armando Olivares Carrillo, quien ya en su primera gestión dotó de edificio a la Preparatoria, así como la apertura de la Escuela de Medicina y el impulso para la consolidación de un hospital de carácter regional.

Algunos de los pioneros de este ritmo nos narran el acercamiento a este estilo de manera accidental o por alguna influencia de algunos amigos o las famosas "palomillas" que se reagrupaban en las calles después de la escuela y cumplir con las obligaciones familiares. Como es el caso del Dr. Jorge Aguilera que nos narra en el libro de sus memorias:

"Todo fue ingresar a la preparatoria oficial donde se mezclan todas las clases cuando pronto un corrillo de chavos comentaban acaloradamente de un tal Elvis, me acerqué para preguntar quién era, se desató el escarnio general.

¿Cómo ves, este pendejo no sabe quién es? el otro chavo me llamó y así, pero no te alarmes yo te voy a decir quién es Elvis, pero hasta después de clases, así fue, me condujo a su casa que estaba a la vuelta de la preparatoria, acto seguido sacó un disquito negro de 45 revoluciones y procedió a tocarlo en un desvencijado aparato reproductor, sólo fue escuchar las primeras notas de aquella música que a mí me pareció divina para correr a mi casa demandándole a mi mamá la suma de 20 pesos de una manera harto angustiosa, descuéntemelos de mi domingo de la semana de lo que quiera, yo creo que me vio tan desesperado, que enseguida me los dio ahí voy a la tienda de discos, ¿Tiene el rock de la cárcel de Elvis? no chavo, esa ya pasó pero acaba de llegar un EP de su última grabación (King Cole), véndamelo, lo que sea pero que sea de Elvis. Desde esa tierna edad ya jamás abandoné la idea y la vibra del rock" (Aguilera, 2007).

Fue en un café donde yo la dejé, donde la abandoné, donde la vi llorar y no quise escuchar... Los primeros lugares de encuentro o convivencia de la escena del rock en León

Como ya se ha mencionado, dos de las escuelas más importantes de la ciudad fueron cuna que dio albergue a esa primera generación, pero aparte de eso ¿qué teníamos en la ciudad?

Fueron las llamadas neverías o cafés cantantes que contenían una roc-kola, este nombre muy adecuado para el género y la época, también llamadas sinfonolas o jukebox en inglés.

Como ya era de esperarse, la zona centro debía tener más de algún punto donde la juventud podía escuchar y degustar una rica limonada o algún preparado lácteo, cabe mencionar que no se vendían bebidas

alcohólicas ni se podía bailar, algo que en nuestros días sigue siendo motivo de admiración contra esta ley, ya que para algunas personas que quieren pararse de sus lugares a seguir el ritmo de una canción, resulta curiosa esta prohibición, en nuestros días ya no sería rentable para los establecimientos el no vender bebidas alcohólicas, al contrario van muy ligadas las dos actividades de disfrutar de una bebida y escuchar algún concierto o presentación de una banda local o nacional en vivo, incluso son las que dejan la mayor ganancia a los empresarios que las expenden, o también son las empresas cerveceras las que se encargan de patrocinar algunos de los conciertos masivos que se efectúan en su mayoría. Cabe mencionar que esta actividad no es nada nuevo, ya que con anterioridad existía la caravana Corona que traía a varios artistas de la escena nacional del rock e incluso local como “*Los Magnus*”, grupo donde se dice cantaba Horacio Gasca considerado entre los músicos locales como uno de los mejores cantantes de la época, que después formó parte del grupo Calendario Azteca, que se podría decir es la siguiente generación de bandas pioneras del rock en León.

Regresando a los principios de las locaciones en donde la juventud se reunía para escuchar rock en León, podemos mencionar que una de estas se llamaba “*La Copa de leche*”, ubicada a un costado de la actual Fuente de los Leones, lugar conocido como “los portales”, donde ahora son algunos comercios del ramo restaurantero. También se mencionó un café a go go que se situaba en la calle Madero entre

las instalaciones actuales del periódico *Sol de León* y la tienda *Famsa* que algún día fue *Salinas y Rocha* tienda del mismo ramo que la antes mencionada.

De los más recordados y emblemáticos cafés citados por los personajes de la época fue también “*La pantera Rosa*” ubicado en 20 de Enero y Melchor Ocampo, ahora ocupado por una farmacia; también existió uno en la zona del Parque Hidalgo, del lado de la colonia del tradicional Barrio Arriba, en esta misma colonia pero ubicado en el jardín donde se encuentra la parroquia del Señor de la Salud existía la mejor rockola de la ciudad comenta el señor Cipriano Domínguez, un gran conocedor de la escena del rock leonés de aquellos ayer, fue la *Nevería Don Pepe* ubicada justo frente a la salida principal de la parroquia, era la preferida de algunos jóvenes que les apasionaba escuchar los éxitos recientes de la escena nacional del rock nacional.

Nuestra Chica Alborotada.

Dos sucesos cruciales históricos: El concierto de Bill Haley y la muerte de Mary Chessman la chica alborotada y alocada leonesa

En la zona peatonal, plaza principal o como le gustemos llamar, se situaba la madriguera de la juventud llamada como “*Los Rebeldes sin Causa*”, así bautizados en aquella época por vestir con pantalón de mezclilla, playera blanca, chamarra de cuero o mezclilla y usando los típicos copetes y patillas al estilo Elvis Presley, el lugar se llamaba “*Caleta*” era una nevería ubicada en el Pasaje Catedral, ahí se reunía una linda jovencita llamada María de Jesús Mena mejor conocida como la “*Mary Chessman*”, ella fue parte crucial de la historia del rock leonés ya que desafortunadamente fue salvajemente asesinada un 6 de diciembre de 1961 y encontrada hasta el 26 de diciembre del mismo año, en una casa deshabitada de la colonia Jardines del Moral.

En aquel momento acababa de acontecer un hecho magnifico, se presentó en la ciudad de León en un cine llamado Coliseo, ubicado en la calle Comonfort esquina con la calle Reforma, en el mes de noviembre de ese mismo año se presentó *Bill Haley y sus cometas*, suceso que pasó desapercibido por la falta de popularidad del rock en aquella época, como también se pudiera llegar a pensar, que el tema que estaba en voga sería el lamentable suceso de la Chessman, afortunadamente se cuenta con el testimonio de viva voz de uno de las pocas personas que asistieron al concierto, el señor Cipriano Domínguez que nos relata la historia de la siguiente manera:



Ilustración 2. Foto tomada de la Hemeroteca del Archivo Histórico de León, Periódico *El Sol de León*.



Ilustraciones 3 y 4. Estas imágenes son sacadas de la Hemeroteca del Archivo Histórico de León, proporcionadas por el Dr. Héctor Gómez Vargas para esta publicación.



Ilustración 5. Esta imagen visual de cartel fue tomada sin fines de lucro sinbo de investigación, de la página de Wikipedia, https://es.wikipedia.org/wiki/J%C3%B3venes_y_rebeldes

"No hubo mucha difusión, no hubo carteles, sólo en la puerta del cine un pequeño tabloide que decía la hora y la fecha de la presentación, patrocinada por la refresquería Pepsi, la entrada costó 5 pesos y no se llenó el cine, a lo mucho la mitad, la gente que asistió al evento se puso a bailar entre las butacas de concreto tipo herradura o coliseo como hacía referencia el nombre del cine. Bill Haley estaba promocionando su canción Florida Twist porque también en ese tiempo vino a grabar una película se llamó "Jóvenes y rebeldes", y aprovechó para hacer una gira por el país" (Domínguez, 2017).

Estrenada ese mismo año, dirigida por Julián Soler y protagonizada por Adalberto Martínez Resortes: Resortes, Lorena Velázquez: Betty, Fernando Luján: Benny, David Silva: Charrascas, Carlos Riquelme: Padre de Betty y Ramón Valdés: Ratas (Soler, 1961).

Vuelve, vuelve primavera, con tardeadas y ker-meses

En los años cincuenta y sesenta, los espacios para la diversión de la juventud son escasos y deben aprovechar sus propios lugares naturales de sociabilización para organizar sus propias actividades, así es como esto lugares proporcionaron la difusión y el nacimiento de un nuevo estilo de vida para esos pequeños círculos sociales, que estaban ansiosos por divertirse y encontrar por qué no decirlo así, un lugar nuevo

de cortejo de los adolescentes de hábitos sanos y libres de vicios, ya que no se vendía alcohol, ni mucho menos se consumía ningún tipo de droga, estos eran en las escuelas, salones de eventos sociales, normalmente a las 4 o 5 de la tarde para finalizar a las 8 o 9 de la noche, todo era sano y con un comportamiento inocente y educado.

Las kermeses que dieron paso a las bandas pioneras ocurrieron en la Prepa Oficial con *Los Hippers* y en la Prevo con los *Blue Stars* y *Los Marcianos*, se dice que existía cierta rivalidad entre estos dos grupos de estudiantes adolescentes, pero nunca se llegó a una confrontación violenta, era más bien a manera de juego y de identidad por la institución a la que pertenecían, como lo podíamos apreciar en algunas películas mexicanas de la época, donde competían la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y el Instituto Politécnico Nacional (IPN).



Ilustración 6. Fotografía propiedad de Salvador Ontiveros, quien otorgó copia digital al autor de esta ponencia. Los Flamer's, de izquierda a derecha: Lalo García, Felipe Rojas, Tony Ramírez, Juan Pablo Álvarez y Salvador Ontiveros.

Antonio Salcedo alias "Wilbur" pilar importantísimo del rock leonés, quien fundó y se integró a varias bandas de diferentes generaciones como baterista y voz de Los Juglares, Garabato, Opus Six Band, Argentum y ahora Deimos, nos comenta que en una kermes, en los años sesenta, en el Instituto Leonés se escuchó por primera vez a Led Zepellin ejecutado majestralmente por Jorge Aguilera, que en ese tiempo era integrante del *Grupo Mccoys* con su hermano Eduardo Aguilera en la batería. En el libro de las memorias que ya se mencionó anteriormente *el Médico Rockanrolero* el Dr. Aguilera señala el dato curioso de que existía una banda estadounidense con el mismo nom-

bre que interpretaba la canción de "Hang on sloopy"⁷, que después "Los Jhonny Jets"⁸ interpretarían en español, llevaban el mismo nombre e incluso el baterista y el guitarrista también eran hermanos. Después el Dr. Aguilera fundó una de las bandas que grabó su propio material original, en la etapa de la psicodelia, posterior a la primera generación de bandas en León, nos referimos a los "Free Minds".



Ilustración 7. Los McCoys, año 1967, en el Club de Leones. De izquierda a derecha: José Guadalupe Chávez (apodado el Hijo), Edgar Martínez en el bajo, Jorge Aguilera en la voz y guitarra, Eduardo Aguilera en la batería. Fotografía propiedad del Dr. Jorge Aguilera, quien proporcionó una copia digital al autor de esta ponencia.

En nuestra ciudad, los lugares más comunes donde se realizaron algunas de las tardeadas fue el Club de Leones ubicado en la calle Tepeyac o en el Club Rotario en la colonia Arbide, después estos lugares se fueron diversificando en el género musical al llegar los baladistas de finales de la década y llegaban incluso a alternar con grupos de la escena nacional.

7 The McCoys fue una banda de *rock* estadounidense proveniente de *Indiana*, formada en 1962. Son reconocidos por su exitoso sencillo "Hang on Sloopy", y por ser la primera banda del guitarrista y cantante *Rick Derringer*. Otros sencillos reconocidos de la banda incluyen "Fever" (Billboard #7) y "Come On Let's Go" (Billboard #21), cover de *Ritchie Valens*.

8 Jhonny Jets, grupo mexicano de rock and roll, caracterizado por grabar también temas en estilo a go-go, baladas y algunas versiones de boleros grabados por tríos. Surgen en 1964 a raíz de un convivio, en su mayoría originarios de Reynosa, Tamaulipas. Se les recuerda en especial por sus grandes éxitos "Es Lupe" versión al español de "Hang on Sloopy" éxito original de McCoys, número uno de acuerdo a la revista *Billboard* en el año 1965, "La minifalda de Reynalda" y "Enamorada de un amigo mío" éxito de Roberto Carlos. Graban en 1965 su primer disco para CBS, incluyendo temas como "No que no", "Limoncito" y "No seré tonto".



Ilustración 8. Foto original propiedad del señor José Carmelo Pastor; quien otorgó copia digital al autor de esta ponencia.

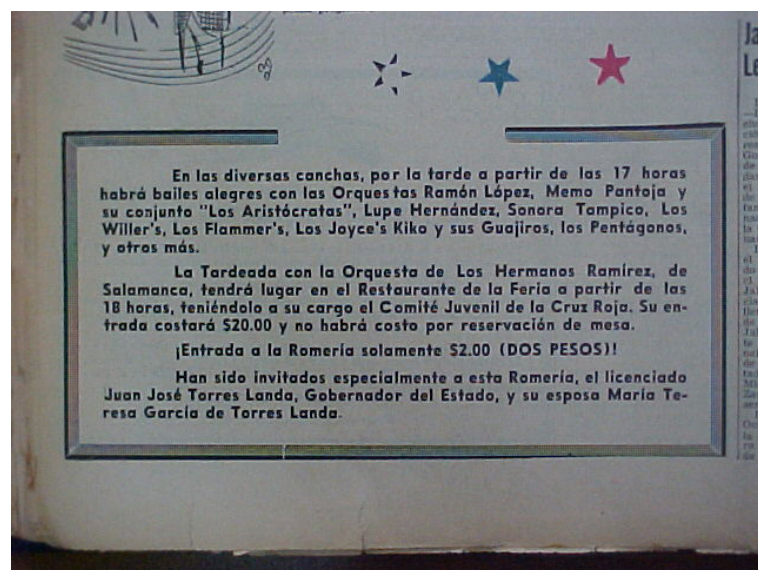


Ilustración 9. Foto propiedad de Salvador Ontiveros, quien otorgó copia digital al autor de esta ponencia.

En nuestra ciudad había algunos grupos que también fueron parte fundamental de la primera etapa, no ejecutaban solamente rock sino que también interpretaron algo correspondiente al género de la balada, estos fueron: "Los Cinco" de Arturo Ríos, Godínez, Polo, Pepe y Chuy Cervantes; también "Los Versátiles" con el Chato y Pepe León, Mario de Alba. Los entrevistados mencionan a una banda llamada "Los Hitchus" correspondiente a la segunda generación, ellos interpretaban o se especializaban en canciones de grand funk railroad, en esta

camada también apareció la agrupación del señor Alejandro Rangel Brizuela alias el "Canano" estamos hablando del Arcoiris Band, o también "Modulor" del Arquitecto Felipe Frausto, pero ellos formaran parte de otra historia.

Se dice que el costo por ingresar era de unos 15 a 50 pesos de aquella época, que equivalentes a nuestros días serían de unos 150 o 200 pesos; los asistentes que acudían eran de entre 18 y 30 años, de diferentes estratos sociales. Las restricciones sólo eran a menores de edad, asistía un promedio de 300 personas, cifra considerable, que tomada en cuenta la población de León Guanajuato, era de aproximadamente 250 mil habitantes.

La forma de difusión más común para estos eventos era el clásico cartel pegado en las esquinas, o algún anuncio en el periódico de mayor circulación de la época, llamado *El Sol de León*.

¿Qué hacían nuestros grupos de rock locales para poder tocar? Entre los músicos y sobre todo al inicio, una constante fue la problemática de los instrumentos o los aditamentos que se requieren para sonar adecuadamente, llámese bocinas, micrófonos amplificadores, y partiendo del principal problema de donde poder adquirirlos; como ya se mencionó la casa Veerkamp de la ciudad de México fue parte elemental en el mercado de instrumentos que incluso la escena nacional también consumió ahí, menciona Julia Palacios.

En la entrevista a Los Hippers nos cuentan algunas anécdotas relacionadas con sus experiencias con el equipo de audio:

"La distorsión era en la misma guitarra, ahí le dabas el efecto en la palanquita.

*JCP: en una ocasión nos contrataron y anduvimos tocando en todo el estado de Aguascalientes, en el intermedio de los cines, ahí entre una película y otra tocábamos, dentro del cine. Y fuimos a las ferias, Irapuato Aguascalientes, y llevamos a un cuate, que le decíamos *Ciro Peraloca*⁹, y el Señor Rack, nos rentaba una bocinotas de esas paradas,*

SSL: pero de esas que andan anunciando en la calle.

⁹ Un genio Tarconi, Gyro Gearloose en inglés, también llamado Giro Sintornillos o *Ciro Peraloca*, es un personaje ficticio creado por *Walt Disney Company*. En el comienzo, apareció en *historietas* como amigo del *Pato Donald*, *Rico McPato* (o Tío Gilito) y otros personajes. https://es.wikipedia.org/wiki/Gyro_Gearloose

JCP: pues que nos oímos en toda la feria, Ciro Peraloca conectó bocinas de ambiente, nombre, nuestros shows eran el más escuchado. (Sánchez Lupercio & Pastor, 2013)

Hoy en día se puede decir que la tecnología se ha ocupado de proveernos de su maravillosas comodidades, hablando en el terreno de la música, pensar en poder grabar en casa una pieza musical recién creada y poderla subir al ciber espacio en minutos donde miles de personas la pueden escuchar al mismo tiempo, en los inicios de los 60, esto ni siquiera podría haber sido imaginable, ya que como cuentan algunos de los que tuvieron la oportunidad de entrar a un estudio de grabación o una cabina de radio nos cuentan que...

JCP: ya existían las cabinas de grabación pero muy sencillas, teníamos 2 micrófonos por ejemplo para grabar este disco yo tenía que hacer 12 micrófonos del disco, muy difícil porque cuando estamos en un show, porque nosotros no éramos grupo de ¿cómo se llama? versátil tocábamos como show. Entonces cuando tú estás tocando, te das cuenta de que éntrale aquí éntrale acá, la comunicación visual que es muy importante, en una grabación grabamos todo al mismo tiempo, primero la música él solo y la voz, pero en la música yo no veía a nadie, yo estaba en la batería y no veía a Manuel, al Güero, al Xalapa, con puros audífonos ¡qué difícil!

SSL: pues acostumbrados a estar siempre en grupo juntitos ahí, yo también solo hasta por allá.

JCP: y luego yo siempre me decía que tocaba muy fuerte la batería. Él siempre me decía (SSL) ¡pégale!

SSL: fíjate (foto) estos eran los amplificadores más sofisticados en ese entonces, eran una marca de las primeras que empezaron a salir antes del Fender, bueno esos eran los más sofisticados de esa época, el día que tuvimos un Fender uuu no sentíamos que teníamos un equipazo.¹⁰ (Sánchez Lupercio & Pastor, 2013)

¿Dónde poder comprar una cuerda para la guitarra en 1960?

Se tiene un recuerdo por parte de algunos entrevistados de que la tienda que vendía los instrumentos básicos e insumos de la época, estaba ubicada en uno de los portales de la zona centro, se llamaba “La Casa Jiménez”, donde una de las dueñas era la famosa pintora Eloísa Jiménez, la cual una de las galerías donde se llevan a cabo exposiciones de arte en la ciudad lleva su nombre, ella es parte de la historia de los artistas plásticos de la ciudad.

El señor Salvador Ontiveros, que fuera integrante de Los Flamers, señala que también en la calle Azucena cercana a la calle Miguel Alemán, existía un laudero que elaboraba sus propias guitarras eléctricas para comercializar.

En los años 70 se cuenta que la historia cambió, la banda Opus Six Band se decía que tenía el equipo de audio más completo y de buena calidad, a lo cual, esto influyó para escucharse de manera respetable y sofisticada como se catalogaba a la banda.

¿Quién no sufrió por un disco rayado, una aguja de la consola rota? No solamente escuchar un disco rayado, tener que escuchar la estación de radio preferida con un casete virgen preparada para grabar una canción que se quería obtener, y por no contar con los recursos o la posibilidad de comprar el disco en ese momento, se tenía que esperar con el dedo apuntando al botón de REC, eso ya fue mucho después de los 60. Pero regresando a aquellos años, en nuestra ciudad existían pocas tiendas de discos, nos comentan los entrevistados que en una tienda era Mercado de Discos de Enrique Ponce, que se encontraba en la calle Miguel Alemán, así como Libros y Discos en Pino Suárez frente al cine Hernán, ahí llegaban los éxitos del momento de rock, estaba desfasado un año aproximadamente cuando salían los discos internacionales, o el espacio de Sinfonía en el pasaje catedral, nos comenta uno de los coleccionistas de discos más grande de la ciudad.

El papel que jugó la radio fue fundamental en ese momento. La emisora de radio por excelencia sería la XERW que incluso tuvo un concurso de rock por el año 1963, donde participaron los iniciadores de la primera camada del rock leonés, estamos hablando de *Los Flamers*, *Los Blue Stars*, *Los Macois* y *Los Hippers*; estos últimos mencionados ganaron por su gran popularidad y aceptación del público, las votaciones a favor del grupo preferido se hacían por medio de la entrega de fichas o corcholatas recolectadas de un refresco.

“Cada quien llevaba su porra, y una fan de los flamers ya le andaba clavando un cuchillo a Manuel. y un amigo que iba con nosotros el Desenea, iba con el Tongo la vio y la alcanzo a

¹⁰ JCP es la abreviación a José Carmelo Pastor y SSL Silverio Sánchez Lupercio, bateristas y vocalista del grupo Los Hippers.

agarrar, pero ya iba sobre Manuel porque les ganamos ese día".
(Sánchez Lupercio & Pastor, 2013)



Ilustración 10. Concurso XERW, de izquierda a derecha: Silverio Sánchez, José Carmelo Pastor y presentador en la estación de radio, en el año 1963. Foto original propiedad del señor José Carmelo Pastor, quien otorgó copia digital al autor de esta ponencia.

Otro suceso realmente importante fue la participación de Los Flamers en la XELEO, que gracias a su gran convocatoria lograron sonar en horario estelar tocando en vivo en la estación:

"Nosotros hicimos un primer programa de radio en la RW; el concepto de esa estación era como el Rancherito y cosas así, y el rock no embonaba ahí. Unos 8 meses después nos enteramos de que los Magnuns tocaban en la XELEO y tenían un programa los domingos de 6 a 7 de la noche, entonces un día pasé por ahí y los vi, estaban frente al escenario que no era muy grande con unas 10 personas al frente. Y le comentamos a Don Jesús para abrir un programa de radio y ya fui a pedirles una oportunidad y tocábamos en 15 días. Al ver que conectábamos los instrumentos y todo eso, la gente comenzaba a juntarse y ya cuando íbamos a empezar a tocar, ya había un poco de gentecilla, y ya cuando nos pusimos a tocar con vocal y más gente se quedó ahí, y cuando terminamos ya había sido todo un éxito entonces los de la estación nos dijeron tocaríamos otra vez 8 días después.

Para eso Don Jesús invitó a comer a Juan Pablo y amigos y allegados y nos dijo que invitemos a nuestros amigos pero con la condición de que se quedaran a que nosotros tocáramos. En eso del segundo programa de 15 minutos, terminó con un

aglomerado de 60 personas y debido a eso, nos multiplicó ya el tiempo, al siguiente programa fue media hora y media hora y a la 5ta era 15 para los Magnums y 45 para nosotros. Y fue entonces cuando empezó algo verdaderamente atípica. El programa se cambió a horario de 11 a 12 del día en lugar de la noche, estamos hablando de un León de 180,000 -200,000 habitantes. Entonces se cambió de horario y no faltó lugar; desde una hora antes ya estaba abarrotado, y luego se llenaba la calle de enfrente y era un desmadre porque no había lugar (Ontiveros, 2013).

Se dice que estaciones como la LG y la XRPL tenían su propio escenario para presentar artistas de la escena local y nacional y se ubicaban en el famoso Pasaje Catedral.



Ilustración 11. Foto propiedad de Salvador Ontiveros, quien otorgó copia digital al autor de esta ponencia. De izquierda a derecha: Gerardo Moreno, batería; Eduardo García, bajo; Salvador Ontiveros, voz; Juan Pablo Álvarez, requinto; Carlos Flores, segunda guitarra.

Diablo con vestido azul

En una ciudad industrial con actitud conservadora y hábitos religiosos, ¿cómo podría vestirse la primera generación del rock ante lo nuevo y desconocido? nos cuenta Salvador Ontiveros de Los Flamers:

"La primera audición que tuvimos con ellos, me prestaron un traje rojo raso brillante y me sentía súper ridículo y luego en otras tocaditas era un pantalón tornasol con fibra de algodón y

poliéster, camisa blanca con corbatita y un suéter verde y más adelante ya cuando estábamos con la onda de beatlemania mandó a hacer unos trajes utilizando tela de plástico que se utilizaba para forrar asientos, y era un plástico bastante rígido y tieso y las mangas eran plateadas y el pantalón también y el saco dorado y daba muchísimo calor. Luego enseguida otro un pantalón negro y un saco como de solapa y se veía muy bonito” (Ontiveros, 2013).

Los Hippers

“No andábamos con pelo largo, no andábamos sucios siempre bien peinaditos, bien vestiditos primero con camisa blanca después la hermana de Manuel nos hizo unos chalecos plateados, con una corbatita aquí (señalando el cuello) y nos veíamos muy bien, ósea dábamos muy buena imagen, metíamos mucha coreografía copiándole a los Locos del ritmo, no muchos pasos porque pues no nos los aprendíamos pero unos pasos” (Sánchez Lupercio & Pastor, 2013).



Ilustración 12. Los Hippers, de izquierda a derecha: Edgar Martínez, Ernesto Güero Montiel, José Carmelo Pastor, sentado en la batería Silverio Sánchez, Manolo Murillo y Manuel Ayala. Foto original propiedad del señor José Carmelo Pastor, quien otorgó copia digital al autor de esta ponencia.

Quién no recuerda una tienda en el famoso Pasaje Catedral llamada “La Popular”, donde se podían adquirir los pantalones Levi’s en unos 22 pesos, ya que eran ropa que utilizaban los obreros, después existieron tiendas que también los vendían como la famosa “Fabricas de Francia”, o “Almacenes García”.

Conclusión

La recopilación de datos fue de viva voz, donde todos los entrevistados aportaron sus memorias para incluirlas en un proyecto de titulación de tesis, de la maestría en Cultura y Arte por la Universidad de Guanajuato. La investigación tiene como finalidad recopilar los datos y plasmarlos en un documento para su consulta, o tratar de llenar un vacío que se cree que existe por la ausencia de una obra que dé cuenta de esta parte de la historia en León Guanajuato.

A su vez, invita a la reflexión y al análisis de la panorámica y el entorno que se vivió en la primera etapa del rock en León, ¿hasta dónde hemos llegado en la escena local?, ¿qué evolución ha existido en la forma de interpretar, ejecutar o componer la música de rock?, ¿qué beneficios tenemos gracias a la tecnología y al gran avance en los instrumentos y equipo de audio? La forma y la evolución en la forma de reproducir grabar y adquirir la música e incluso, ¿se tiene conocimiento de la gran cantidad de bandas locales que existen en la actualidad? Los sucesos históricos locales, nacionales e internacionales en que pueden llegar a influir. ¿Cuántas etapas o generaciones se identifican en la escena del rock local?, ¿qué faltó para tener un exponente o un representante en la escena nacional o internacional?, ¿qué lugar ocupa hoy en León el rock en relación con otros géneros musicales, siendo que somos una población aproximada de 1,436,480 número de habitantes) en el 2010 INEGI¹¹. Y por último, ¿qué nos ha hecho el rock en la ciudad de León Guanajuato?

¹¹ <http://www.beta.inegi.org.mx/default.html>

Bibliografía

Aguilera, J. (2007). *El médico rockanrolero*. León Guanajuato: Imprenta Rayo.

Domínguez, C. (15 de mayo de 2017). *La introducción del movimiento cultural del rock en León Guanajuato*. (C. E. Borja, Entrevistador).

Ontiveros, E. (agosto de 2013). *La introducción del movimiento cultural del Rock en León Guanajuato*. (C.A. Borja, Entrevistador)

Sánchez Lupercio, S., & Pastor, C. (mayo de 2013). *La introducción del movimiento cultural del rock en León*. (C. E. Borja, Entrevistador)

Soler, J. (Dirección). (1961). *Jóvenes y rebeldes* [Película].

Velasco, J. H. (2013). Rock en salsa verde. En *La larga y enjundiosa historia del rock mexicano*. Ciudad de México: Conaculta.

DESPUÉS DE LA MÚSICA DE ROCK I

¿AÚN ME LLAMO ROCK AND ROLL?

Alejandro Cisneros Velázquez

*If I could stick my pen in my heart
And spill it all over the stage
Would it satisfy ya, would it slide on by ya
Would you think the boy is strange?
Ain't he strange?*

"It's Only Rock 'n Roll"
Rolling Stones 1974.

Resumen

El rock and roll ha evolucionado a tal grado que hoy es imposible reconocer sus raíces, a no ser por la presencia de la historia musical y el legado que nos dejan los grandes autores. Pero la figura del cambio en los gustos transitorios y volátiles de los escuchas va de la mano con el fenómeno de la globalización; las tradiciones se han dejado atrás, se tiene libertad creativa para fusionar ritmos y romper reglas, la historia y el relato ya no otorgan sentido a la música. Los medios de comunicación han logrado establecer la pauta en cuanto a nuestros gustos musicales con un simple parámetro: el costo-beneficio. Mientras generen un bienestar económico, este pequeño mercado de compradores se mantendrá vivo pero es tal su fragilidad que, a la menor provocación que genere un déficit, la comunidad creada

artificialmente desaparece, y la sentencia dictada al rock and roll lo ha condenado al sufrimiento, al castigo, a vivir de los recuerdos. Hoy la historia tenemos que contarla hacia atrás para entender el constante cambio que ha sufrido el rock, pero que aún deja su legado. Hoy no sé cómo llamarlo o clasificarlo -ponle la etiqueta que venda más-, muchos dirán que tiene nombre y apellido, pero la música que un día se escapó de los campos de algodón, que encontró al jazz más primitivo en Nueva Orleans, que fusionó ritmos y mezcló otros, para mí sigue siendo rock and roll y para algunos más también. Pero dentro de toda esta vorágine que nos mantiene conectados aún sigue la llama viva esperando que el testigo llegue a la próxima generación y nos dé un nuevo hálito.

I

El gran rock and roll, ese que tanto nos inspira, que tantos debates genera, que ha perdurado más allá de aquella sentencia de Sinatra que no duraría ni cinco años, de miles de rechazos al intentar grabarlo y tocarlo en la radio. El blues tuvo un hijo y lo llamaron rock and roll nos dice Muddy Waters, pero el bautizo de este bebé lo realizó Alan Freed. Él le daría su mítico nombre y clasificación. Elvis lo hizo grande; Carl Perkins fue mejor, pero la vida que siempre se empeña en jugar rudo puso su marca, y su cabeza se estrelló en aquel accidente de auto que lo separó de la música por un tiempo; a él le quedaban mejor los zapatos de ante azul, sólo que Elvis los pudo lucir más.

Elvis es el principio y el fin del pop (Cohn, 2004), y siempre me he preguntado ¿si el destino no se interpone entre Carl Perkins y el éxito?, ¿cómo hubiera sido? dejó el trono vacante y Elvis lo tomó, el rey ha muerto, viva el rey y Elvis es el rey, siempre lo será, de eso no hay duda. Pero gran parte de su encanto fue su sonrisa, su vestuario y su cadera, Scotty Moore el secreto de su ritmo. La mezcla racial un tanto mal vista en el país del norte se extendió hasta la música y se creó nuestra actual base de música pop, unos tomaron de otros y los otros mezclaron lo anterior, no me importa de dónde vino es solo rock and roll.

Cuando comenzó el rock and roll lo importante fue la música, hacer ruido, tener ritmo. Las letras eran suaves, carentes de mensaje, incluso los Beatles le cantaban al amor, a las chicas, hasta que se toparon con Dylan y los cuestionó acerca del mensaje y el contenido, ergo las letras y los discos maduraron. Presentaron más seriedad y profundidad.

Hay eventos que inciden o cambian la historia, en la música hay infinitud. Pero algo que llegó para quedarse y fue un parteaguas en la sociedad de medidos del siglo XX, fueron los jeans y el rock and roll, abrieron el espacio que necesitaban los jóvenes para expresarse en la moda y la música, la mezcla perfecta. La evolución tecnológica influyó en el arte y la forma de tocar y grabar esta nueva música. Y a medida que el rock accedía a otros públicos o estratos sociales fue adquiriendo una escucha más seria.

La escena musical cambia a diario y el rock pasó de ser un objeto de consumo y diversión a convertirse en un bien artístico. Se crea rock como arte. Fue un proceso de cambio social. La música popular dio paso a nuevas corrientes, acotamos el nombre y paso de rock and roll a sólo rock, reciclamos y creamos, construimos y elegimos: al rock and roll, al rock, al rockabilly, al hard rock, al rock alternativo, al heavy metal, al rhythm and blues, al punk, al metal, al brit pop, al dark, al glam, al gótico, al garage... la música ha derivado en todo esto, en tener que elegir.

La sociedad actual víctima o cómplice de los medios de comunicación padece de un nomadismo musical dictado por el establishment, ¿será que hemos perdido el significado y la forma del rock and roll? Escuchar la música hoy en día tiene un contexto, diferente al de nuestros padres y abuelos que derribaron barreras para hacerse notar. Ahora el nuevo modelo social nos dicta ser original, tan original como lo pueda pagar nuestra cartera y acabemos escogiendo el mismo modelo de camisa o creamos que el nuevo éxito de la red es original y nuestro mayor descubrimiento. Nuestro gusto es un símbolo de status. Tu capacidad de pago define tu entrada al mundo, escogemos lo más popular, lo que más *likes* tiene.

La apreciación musical viene determinada por la cultura y funciones sociales. Vivimos en un mundo sin certezas, sin futuro, sin experiencia acumulada. Y la vorágine comercial se aprovechó de esto, engulló la música y se perdió la calidad en todos sentidos. Convertimos el sonido en mercancía, *It's only teenage wasteland*.

Rescatar o intentar contar la evolución del rock and roll no es tan fácil como esperaríamos, el registro y la historia en su mayoría es contada de manera oral, y es muy usada en los estudios sobre música popular, es la forma más sencilla de recuperar una escena donde no hay tantos documentos. No se debe perder mientras haya personas que la puedan terminar o completarla.

En estas épocas, hemos visto caer a los héroes del rock, su momento ha llegado, su voz se apaga, el último acorde suena, y no debemos permitir que se pierda la historia que se diluya o que el testigo no llegue a manos de nadie. Debemos mantener a las nuevas generaciones enteradas y educadas en la historia del rock.

II

Hoy

Hemos perdido un poco el contacto social, al no poder acompañar una tarde escuchando música, sentados en torno a la radio o el tornameo, que es sin duda la mejor experiencia colectiva. Dilapidamos la costumbre de disfrutar la música. La tecnología brinda calidad y la red te da la respuesta. Hoy tenemos música para elegir, hay pop, hay rock, hay jazz, hay un sin número de ofertas musicales, antes sólo teníamos la música de nuestros padres (Sinatra tenía la voz) con sus respectivas reglas y lenguaje, la música hoy viene en varias formas y colores (y Elvis el ritmo), así como en diversos sonidos, pero viene individualizada, de escucha grupal a escucha individual. Nuevamente

la tecnología permite el acceso inmediato, justo en la palma de tu mano, pero te aísla un poco.

El futuro del rock sin presente se ve desolador, algunos grupos nuevos, viejos o de nostalgia lo mantienen vivo, mientras algunos jóvenes de hoy en día redescubren los clásicos del rock and roll, pero se ha cambiado el orden social. El rock, que siempre ha sido la bandera de los marginados, es un extraño en un mundo de bandas plásticas, de bandas gruperas y de música de baladistas. La sensación de rebeldía y la libertad que nos otorgaba la música rock, ahora la podemos encontrar en nuevos sonidos, no necesariamente marginales, densos o melencólicos (basta con escuchar un narcocorrido y ver que algunas personas lo toman como una declaración de principios), el medio para rebelarse ha cambiado. Se modificó el significado de escuchar, la estructura social que permite que exista la música no significa mucho para la interpretación social de los jóvenes hoy en día, el oyente participa después de muchas experiencias sonoras y forma un criterio o gusto que permite convertirlo en conocedor, crítico o un simple fan.

El buen nombre del rock se ha distanciado de su esencia, ¿por qué hoy en día a mucha música la llamamos rock?, ¿y a cualquier artista con vestimenta de cuero y guitarra lo clasificamos ahí?, educación, falta de cultura, estereotipo, no lo sé. Se ha convertido en un objeto de consumo. Por mucho tiempo buscamos la libertad de escuchar, a todos, a quien fuera que sonara, hoy lo hemos logrado; está a un click de distancia. Pero toda esa libertad conlleva responsabilidades, aun en el arte, en todas sus formas existen reglas. El constante cambio de la moda y formas culturales, hace que nuestros vínculos como sociedad y como escuchas sean de carácter privado e individualista, la red es la entrada a un anonimato sin rostro e identidad. Estamos en la búsqueda de una identidad social y una identificación cultural.

III

Las nuevas formas del rock and roll

El sonido grabado cambió nuestro mundo y creó la forma moderna de escuchar, que ya no necesitaba de partituras para reproducir una canción, bastaba con prender la radio, y modificamos la forma de conocer y oír música, y hoy a nosotros nos toca una nueva evolución, el sonido digital en la red, que ha venido a alterar la forma de escuchar el mundo. Al no contar con un formato físico que nos establezca cierto orden, perdimos el contacto con el arte, la estética y la comprensión del objeto-arte que es el disco, descargamos música de manera individual, el concepto de obra quedó atrás.

El antiguo ritual como fan y consumidor para comprar y escuchar el nuevo material de tu artista favorito, ha cambiado. Paso de ahorrar y buscarlo en la tienda, a descargarlo de la red en cuestión de minutos, incluso sin gastar un solo peso. La disponibilidad de almacenamiento permite tener la música en el acto, amplía las posibilidades de escuchar lo que sea y en el momento que sea. La lista de canciones se ha vuelto infinita, pareciera ser que la meta es almacenar más música de la que un día podamos escuchar. Las relaciones y los éxitos musicales se miden en términos de costo beneficio para las grandes marcas, la identidad se recicla y creamos nuevos ídolos musicales, nuestras comunidades son artificiales y dependientes de top ten.

¿Como llamar o clasificar algo hoy en día que ha mutado hasta un punto que es irreconocible? pero que tiene ese espíritu combativo y rebelde, que tiene muchas variables: garage rock, grunge, hard rock, heavy metal, indie rock, punk rock, rockabilly, hard rock, rock progresivo, rock psicodélico, rock alternativo, blues rock, country rock, folk rock, funk rock, glam rock, jazz rock, reggae rock, ska, punk, soul rock, garage rock, gothic, doom, death, metal, pero ¿por qué que seguimos llamándolo rock?

Su clasificación sigue ampliándose, derivará en más géneros y subgéneros, nombres nuevos, más y mejores sonidos, plagios y remixes, pero la libertad que genera a un chaval al tocar su guitarra o al aporrear su batería seguirá siendo la misma, es democrático y no tiene una demografía marcada. No dejo de sentirme afortunado por el camino musical que me enseñaron y la paciencia que han tenido todos para conversar sobre rock. Cuando encuentras a alguien por ahí, que tiene tus mismos gustos musicales no lo dejas ir tan fácil. La música expresa gran parte de nuestra formación cultural, es inherente a nuestra especie, construye nuestra identidad.

La sociedad determina en función de su tiempo la música que se escuchará y creará su propio lenguaje. Hemos acercado al rock a una función de consumo más que al mundo cultural y eso nos genera una falsa visión, se usa como mercancía de cambio, dejando a un lado la dimensión cultural. El rock no apareció de repente se fue construyendo de manera gradual e histórica, cada época ha tenido su propio lenguaje musical que transforma y adapta de acuerdo a su tiempo.

La música de la era posmoderna no tiene receptores sino únicamente usuarios y su utilización consiste precisamente en subrogarse en el yo de la canción o la melodía que, no es el yo del músico, sino una suerte de casilla vacía al servicio del usuario que quiera recurrir a la melodía o canción para expresar sus sentimientos. Siguiendo esta dinámica, la música actual deja en blanco el significado para que cada cual pueda llenarlo con sus propias ideas (Pardo, 2008).

El rock no vende discos, pero sí vende entradas a conciertos, sobrevive, se adapta, se renombra y comparte espacio con otros objetos culturales igual de trascendentes como la moda y los videojuegos. Seguirá existiendo la música rock, mientras sigan soñando los jóvenes, buscando la libertad en las letras y en su sonido, mientras tanto lo podremos nombrar de diversas maneras, pero yo lo llamaré rock and roll.

Bibliografía

Cohn, Nik (2004). *Awopbopaloobop Alopbamboom Una Historia de La Musica Pop*. Punto de Lectura.

Pardo, J.L. (2008). *Esto no es música. Introducción al malestar en la cultura de masas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

“HEIC NOENUM PAX” (Y REPROBADOS EN LATÍN): Teología del black metal como humanismo postreligional en clave anateísta

Sergio Miranda Bonilla

*“Nadie nunca ha escrito, pintado, esculpido, modelado, construido
o inventado sino para salir del infierno”.*

Antonin Artaud: poeta, actor y director teatral francés.

Resumen

Esta ponencia propone una revisión poética del black metal a la luz de la teología de la cultura, en tanto “partitura” de una búsqueda personal de sentido hacia una espiritualidad anateísta, expresada como un humanismo trascendente de carácter postreligional. Con soundtrack de Samael, Mayhem, Dissection, Alcest, Rotting Christ *et al.*

Advertencia

Con frecuencia asociado al black metal, el adjetivo “satánico” se emplea en esta ponencia desde su acepción temática y estética. El presente texto, por tanto, no busca reivindicar ningún tipo de autodenominado “satanismo” como humanista. En opinión del autor, no existe unidad filosófica ni discursiva coherente entre los numerosos colectivos o propuestas que se autodenominan “satánicos”; un estudio sobre el tema, así como la abundante bibliografía al respecto, quedan fuera del alcance de este trabajo.

Música del diablo: “Watchers”, Mayhem, Esoteric Warfare (2015)

El sonido de Mayhem inunda mi sala. En pantalla, el videoclip grabado durante la gira en la que vi a la banda en Guadalajara a inicios de 2016. Meses después repetiría, en primera fila del Circo Volador en Ciudad de México, ante la ejecución íntegra en vivo de un disco clave en el black metal ortodoxo (sí, *ortodoxo*): el infame *De Mysteriis Dom Sathanas* (1994), concierto del cual salí, gracias a la experiencia y tenaz intuición de Karla “Irie” Guerrero, con autógrafo, púa para guitarra y foto con el patriarca noruego Jørn “Necrobutcher” Stubberud, bajista de la banda y único miembro original. Los mejores conciertos que he escuchado, por cierto, en términos de calidad de audio. Suena paradójico tratándose de música estridente con voces guturales, gritos salvajes y toneladas de distorsión sobre *blast beats*.

En mi sala, con expresión escéptica, Montse me pregunta, medio en broma y medio en serio: “¿Y sí le entiendes a esa música del diablo?”.

Mi mente se dispara. ¿La música que me genera un placer no desde la indulgencia, sino desde el desafío?, ¿la que en realidad no me “agrada” y que no suelo poner como fondo para lavar los trastes o manejar al trabajo?, ¿la que me aleja de la cómoda anticipación rítmica o de los patrones estructurales del pop más convencional?

“Pero si Mayhem lleva ya como 20 años sin referirse al Diablo en su música”, pienso. Y tiene sentido: el maligno trascendente ubicuo en sus discos no es sino el mismo ser humano, acompañado de sus propias cárceles ideológicas: la religión organizada y el teísmo, entre ellas y contra las cuales el black metal se declara en guerra abierta.

Rinde tu alma al rock n’ roll de los dioses: “Black Metal”, Venom (1982)

Un estilo musical estrechamente asociado con el caos, la violencia, la misantropía, el individualismo y la oscuridad: black metal, metal negro. El crítico musical Nicholas Franco, en su texto *One God, Many or None: A deeper look at religion in black metal*, se refiere a él como un movimiento espiritual a toda regla que ha existido por más de treinta años en los siguientes términos: “a pesar de sus principios aparentemente ‘anti-todo’, como un oscurecimiento de la adolescencia antisocial más radical, el black metal es notorio por sus comparativamente sofocantes conjuntos de reglas”. Con ello, es irónico que haya adoptado y abrazado la religión como pocas propuestas musicales, al menos dentro del rock y su genealogía.

Caracterizar el black metal en términos estéticos y de lenguaje musical es complicado si se pretende cubrir toda su gama estilística, máxime cuando encontramos bajo la misma denominación a bandas como Marduk, Abruptum, Borknagar o Les Discrets. Amén de un estudio pormenorizado de su evolución estética, en el black metal hay algunas constantes:

- Los mencionados *blast beats*: patrones de batería, usualmente de 4/4, en los que tanto la tarola como el bombo y los contratiempos tocan semicorcheas, y con frecuencia el platillo ride intercambia su función con el bombo al sonar en negras. No todo el black, sin embargo, sigue la misma vorágine rítmica. La escuela influida por el Bathory de *Twilight of the gods* lleva un tempo mucho más clásico y lento, casi sabbathiano.
- Estructuras que destacan cambios rítmicos.
- Experimentación armónica, atonalidad, dodecafonismo, abuso de arpeggios menores...
- o patrones armónicos épicos de tipo vi-IV-V-vi, escalas menores, modos locrio o frigio.
- Distorsión estridente en guitarras y bajo, afinaciones bajas.
- Por un lado, grabaciones intencionalmente *lo-fi* con poco énfasis de frecuencias graves.
- Por otro, variantes sinfónicas con cuidado de standard mundial en valores de producción.
- Efecto “wall of sound” spectoriano por los rápidos tempos y la densidad tímbrica.
- Voces que transitan entre graves guturales y agudos rechinantes, todos reminiscentes del monstruo interior, del maligno trascendente incorporado en la humanidad. Es una versión extrema y disonante de “The Evil that Men Do”, que Iron Maiden, sin ser black metal, mostró en su impecable *Seventh Son of a Seventh Son* de 1988: “the evil that men do lives on and on”.
- Gramática del shock: Alice Cooper o Gene Simmons en esteroides. Estoperoles, balas, clavos y armas punzocortantes, cuero negro, *corpse paint* o “panditas”, túnicas de monje. Sangre, cabezas de cerdo empaladas ante el escenario, fuego, etc.
- Un tono místico, ocultista, esotérico, junto a cierta estética de la decadencia, de la descomposición.
- Anti-ecclesialismo casi ubicuo, junto con un constante ataque a la mitología judeocristiana, si bien el satanismo, signifique lo que signifique, no es un requisito indispensable del género.
- En algunas variantes abundan referencias ya a la cultura bélica militar, al fascismo o a la mitología nórdica, la sabiduría rúnica, la poesía germánica, los Eddas. En ese sentido,

como, es constante una cierta sensación de aislamiento y misantropía, algo así como “el soundtrack del inadaptado”.

Nicholas Franco destaca el hecho de que hayan sido Suecia o Noruega, que gozan de los más altos estándares de vida, los países que dieron origen “a una secta de ideólogos cuyo currículum de incendios de iglesias medievales, asesinatos, misantropía y suicidio” proveyó al movimiento de una mitología fundante. Se trata de personajes como Dead, Euronymous, Varg Vikernes, Bård Faust, Nattstram o Jon Nödtveidt, cuyas dramáticas historias personales y sociopatías han sido canonizadas por los fans como dispositivos para poner sobre la mesa la podredumbre del tejido humano desde naciones cristianas de primer mundo en las que aparentemente todo es felicidad, y encontrando en el archienemigo del Dios judeocristiano a su emblema en medio del paraíso. Satanás, el Adversario, se convirtió así en su primer rostro y bandera, diversificándose ampliamente desde entonces.

Teología de la cultura y música como “partitura” espiritual: “Yekteniya I & III”, Batushka, Litourgiya (2015)

Para el teólogo español José María Mardones (citado por González, 2008), los lenguajes psíquico, estético y religioso se encargan de comunicar de lo “ausente”, la interioridad, la metáfora, el símbolo, la trascendencia. 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. La relación entre arte y teología esté constituido por el lenguaje simbólico, el cual da cuenta de una verdad metafórica de acuerdo con su ámbito último y radical, pero no exenta de verdad, pues lo trascendente simbolizado siempre está más allá de lo que podemos verbalizar.

El enfoque teológico para abordar el fenómeno artístico del black metal en clave espiritual se erige como una metáfora instrumental pertinente que aporta un lenguaje rico en sentido y permite revelar 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 un enfoque que asume una postura *creyente*: poniendo el corazón y el alma en la música, *creyendo* en la música como ámbito que ofrece, si no respuestas a preguntas últimas, al menos un ambiente sonoro para plantearlas.

En el mismo sentido, el teólogo y filósofo Paul Tillich (1964) propone la teología de la cultura como un abordaje de las expresiones revelatorias 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).

De este modo, 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. La relevancia de tal afirmación está en la legitimación de la cultura con todas sus manifestaciones y producción como lugar teológico, como espacio revelatorio que comunica lo trascendente (Tillich, 1964).

En la misma línea, para abordar el papel de la teología en el análisis cultural el teólogo norteamericano Tom Beaudoin (2014) 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 el arte desde la teología es ponerle partitura, 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 queda “cifrado” cuando se escucha poéticamente a través de un oído re-ligioso, es decir, sensible a re-ligar lo inmanente y lo trascendente.

Es a través del engranaje con la música como tenemos la idea de una teología que “cifra” la cultura, convirtiendo a esta “partitura” en un detalle que sugiere una visión teológica, en términos de lo que el retórico hispano romano Marco Favio Quintiliano describió como “la unión de la música incluso con el conocimiento de lo divino” (Beaudoin, 2013).

Estética y espiritualidad: “Devadevam”, Rotting Christ, Rituals (2016)

Con frecuencia, ante la escucha de un estilo musical tan absorbente y tempestuoso como el black metal me he encontrado con una experiencia de abstracción, y a través de ello de conexión, de vínculo con algo infinitamente trascendente: la vivencia conmovedora de saberme parte del todo, o al menos de rebasar mis propios límites existenciales, ser más allá de mí.

Más allá de si “le entiendo a esa música del diablo”, el black metal me significa y me identifica: en cierto modo me describe, me “sonoriza” y en él encuentro un impacto que hace emerger dentro de mí oscuri-

dades que quizá no admitiría públicamente. Tal vez en sentido estricto la música no “me guste”, no es música “bonita” o incluso “agradable”, como la pintura de Goya, pero en su escucha también hay placer. Morboso, quizá. Pero placer, devenido de una profunda experiencia estética que toca lo espiritual en cuanto búsqueda de sentido trascendente de existencia.

El humanista vasco Juan Plazaola Artola, en su *Introducción a la estética: Historia, Teoría, Textos* (2008), comparte una serie de referencias clásicas que pueden ayudar a explicar teóricamente el puente entre estética y espiritualidad. Este puente se puede expresar en términos de lo que Platón refería como “un lenguaje que embruja nuestras almas, figurándonos más grandes, más nobles y más hermosos”. Por su parte, Dante describe cómo ante la experiencia estética pasa el tiempo sin sentir, lo que resulta análogo a las llamadas “horas de éxtasis” de Henri-Frédérique Amiel o el “olvido de sí mismo” de Van Gogh. Paul Valéry va más lejos, al proponer en la experiencia estética una separación del resto de los hombres, un raptó de contemplación, similar a lo que el director de orquesta Leopoldo Stokowski llama “saberse lejos de este mundo” pero en el mundo, al vibrar al ritmo cósmico en armonía universal.

Caosofía: “Starless Aeon”, Dissection, Reinkaos (2006)

¿Cómo se sitúa el black metal en la historia y la praxis de alguien que dedica la mayor parte de su tiempo laboral a dar clases de temas religiosos en una escuela católica?, ¿de qué modo se constituye en soundtrack de un proceso de toma de conciencia espiritual y liberación interior?

No es el interés de este trabajo seguir el juego a fundamentalismos musicales o un canonismo “trve” (*sic*). El neologismo, de uso frecuente en la subcultura metalera, tiene el sentido de “verdadero” o “genuino”, con la “u” germanizada en plan romántico: fan irredento, como oposición a *poser*: fanteche, “villamelón”, “no digno”. Con todo, una metáfora para comunicar la experiencia como escucha de black metal es que ésta equivale a disfrutar y desmenuzar pinturas realizadas sobre esculturas, en el que el soporte tiene tanta importancia y complejidad como la pintura misma, y no sobre el típico y aburrido lienzo ubicuo en el resto del pop más mediático. Se trata de una aproximación a la multidimensionalidad. Y no es que la estructura musical pop tradicional “estrofa-coro-estrofa-coro-puente-coro” no aparezca en incontables piezas de metal extremo, precisamente algunas de las más populares. Sin embargo, gravitamos hacia esa otra oferta que se diferencia de música más *mainstream* en la que sólo tenemos un mensaje

o, en términos aristotélicos, un *logos*, la letra, sobre un fondo sonoro deleznable que apenas le sirve de soporte, con un *pathos* debilitado y artificial.

En términos del crítico Nicholas Franco (2014), el metal se relaciona con la rebelión: ya sea personal, sistémica o existencial. Franco sostiene que la mayoría de los fans de metal en un momento u otro hemos experimentado una profunda decepción ante el *establishment*, entiéndase como se entienda, y nos hemos experimentado como engañados en algún momento de nuestras vidas por ámbitos institucionales, sea la familia, la escuela, el trabajo, el gobierno o la religión. De este modo, continúa el autor, el metal nos proporciona una catarsis sónica para “ir agitando el cabello a través de caminos inciertos”. El metal es, entonces, el crisol en el que buscamos un mayor significado, “una fe para infieles”.

Y también para iniciados. Es relevante que el black metal casi no cuenta con oyentes casuales. Para usar un lenguaje poético, es como si entre luz y oscuridad no hubiese medios tonos. ¿Cuántos hay que gusten de sólo una o dos canciones de Darkthrone o Emperor?, ¿encontramos algún disco de Enslaved en la colecciones de la gente que dice escuchar “de todo”, junto a álbumes de Juan Gabriel o Michael Jackson?

Para concluir con la caracterización que hace Nicholas Franco (2014), el black metal ha apelado a la libertad individual extrema para rechazar las imposiciones de ciertas estructuras de cohesión social, cruzando frecuentemente el pensamiento de Nietzsche y enfocándose en la oscuridad del yo, la dualidad del hombre, con cierto temor apocalíptico: es la “disidencia racional centrada en los fracasos de la humanidad, y la liberación provocada por la autodeterminación”. En los actos humanos, señala Franco, hay tanto mal para inspirarse como en cualquier demonio mítico.

La banda sueca Dissection se refirió a esta dialéctica entre luz y oscuridad como un enfrentamiento “caosófico”, en su disco *Reinkaos* de 2006. Si bien no cae completamente bajo la sombra estilística del black metal, el “blackened death metal” del Dissection de Jon Nödtveidt juega en la frontera entre la precisión técnica y melódica del death sueco y la ambigüedad oscura y nebulosa del black, coqueteando con deidades hindúes y zoroastrianas de antaño. Es un álbum que aborda la pugna caos vs. cosmos, desorden vs. orden.

Desde esta perspectiva, el cosmos (gr. $\kappa\omicron\sigma\mu\omicron\varsigma$), el orden del universo, se entiende como parálisis, como una estructura penitenciaria y coercitiva, una cárcel de determinismo y causalidad que niega la libertad radical del ser humano. Orden es muerte. La paz niega el proceso dialéctico que yace en el seno de la realidad y la dinamiza. Por el

contrario, el concepto de caos (gr. $\chi\alpha\omicron\varsigma$) supera su sentido peyorativo como desorden o confusión. Es en su sentido de indeterminación donde campa la libertad absoluta como germen de posibilidad y de rebelión, hacia un renacimiento *postmortem*.

En una estética paralela, los pasajes invernales evocados por bandas como Immortal articulan lecturas de misantropía y aislamiento en un sentido romántico. La contemplación de la naturaleza como alternativa a los cánones y restricciones de la vida social en el fondo no es más que un anhelo de libertad que se expresa en un grito gutural de volumen ensordecedor.

Esta tendencia puede inferirse en la transición desde el satanismo teísta, concreto y místico de las primeras bandas del género, hasta el abordaje de obscuridades más personales, abstractas o filosóficas en esfuerzos más recientes. El post-black metal o *blackgaze* suele encargarse de estos enfoques, híbrido entre las bases estéticas black y las etéreas atmósferas del *shoegaze* y representado por proyectos como Alcest, Les Discrets, Sólstafir, Deafheaven o Liturgy.

Lectura postreligional en clave anateísta: “Ecllosion”, Alcest, Kodama (2016)

La experiencia estética en el black metal llega a ser muy similar a la de los grupos religiosos carismáticos, con un componente emocional fortísimo, con una salvedad: los conciertos de black metal suelen desconcertar por la pasividad física de la audiencia, que realmente escucha atenta la tormenta sonora. Así, el *pathos* aristotélico eleva al *logos*. Desde una plataforma creyente no es diferente a un verdadero acto de oración, entendido como algo que ocurre *sobre* el asistente: no es lo que uno hace, sino lo que “se” hace con uno (Busman, 2012). Es la “gracia” que desciende. Y no hablamos aquí de la veneración a los músicos y bandas, sino de una eficaz experiencia estética/espiritual de descubrimiento y autodescubrimiento. Es el sonido que musicaliza y resignifica la propia existencia.

Con la teología de la cultura que lee *revelación* fuera de los ámbitos religiosos, es posible explorar la música como un venero donde saciar una sed de trascendencia rebasada por el paradigma regional verticalista, patriarcal, institucionalizante, heredero del neolítico. El adjetivo *religional*, neologismo desarrollado por la Asociación Euménica de Teólogos del Tercer Mundo (EATWOT, 2012), 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 regional, si bien asume, como enfoque creyente, que el ser hu-

mano siempre será religioso, orientado a re-ligarse, mediante el *otro*, con lo Trascendentalmente Otro.

El arco de evolución estilística del black metal bien podría dar cuenta de la transición a un paradigma postreligional. Desde que Venom canta “At war with Satan” en 1982, a la vuelta mística a la naturaleza de “Freezing Moon” con Mayhem en 1994, ya hay camino andado. La contemplación espiritual cósmica en “Planetarium” de Covenant (1998) o el coqueteo con los principios divinos femeninos de oriente por parte de Dissection en “Maha Kali” (2006), entre muchos otros ejemplos, preparan el camino para trabajos recientes como el *Kodama* de Alcest (2016), que aborda la tensión humanidad/naturaleza mediante pasajes armónicos contruidos desde melodías luminosas sobre tonos menores, agresividad percusiva y distorsión, ejerciendo la fascinación del juego de luz y sombra de un vitral gótico que se abre con naturalidad al post rock, *shoegazer* o *ambient* (Busman, 2012), lo que hace 25 años hubiera sido impensable desde la ortodoxia del black metal. Cabe destacar que algunas críticas que han recibido bandas de post black metal se centran precisamente en cómo abren el mundo del metal hacia públicos que tradicionalmente no lo escucharían, rebasando abiertamente fundamentalismos musicales.

Con esta mirada podríamos hallar en el black metal un humanismo y una dialéctica luz/obscuridad que paradójicamente podría actualizar la propuesta cristiana. La utopía de liberación del Reino como la superación del sistema de la religión neolítica, un humanismo supra-religioso no teísta en el que el *theos* queda encarnado, es decir, el ser humano trasciende por su dignificación, en el sentido en que señala el autor post regional Simón Pedro Arnold en *¿Un cristianismo postreligional?*

La negativa de metal a reprimir las sombrías y violentas verdades de la naturaleza humana libera a sus escuchas del miedo ante la oscuridad humana, en la conciencia de que la fascinación con lo satánico o lo demoníaco se explica como dispositivo de shock, espectáculo y catarsis.

Aunque impregnado de eufemismos cristianos y lleno de referencias a demonios antiguos, el black metal es en última instancia de una naturaleza atea que prefigura un anateísmo vibrante donde el superhombre de Nietzsche queda actualizado: “Dios ha muerto, regresemos a Dios”. No es sino la superación de una dialéctica donde la tesis es el teísmo y la antítesis es el ateísmo: su síntesis, en términos de lo que Richard Kearney (2010) llama *anateísmo* (a través del *theos*), conduce al “regreso a Dios después de la muerte de Dios”, en el que se conserva y al mismo tiempo se supera el ateísmo por la muerte del *theos* inaccesible. Bien podría ser un rostro mítico esotérico de la liberación planteada por teólogos como Ignacio Ellacuría o de la

redención histórica de Walter Benjamin (De los Ríos, 2015). En el caso del black metal, podríamos hablar de una espiritualidad *anaplutónica*, que atraviesa el inframundo y lo trasciende.

Conclusiones, o Bajo tus emociones más oscuras y sobre tus deseos más brillantes: “Black Hole”, Samael, Above (2009)

Heic noenum pax, canta Mayhem en la última pieza, homónima, del *De Mysteriis Dom Sathanas*. Aquí no hay paz, quisieron decir. En pésimo latín y con una estética ocultista cursi y forzada, a final de cuentas equiparan la paz al cementerio. Y el mundo no está muerto. Mientras haya vida no habrá paz.

En tanto manifestación artística y producto cultural, el black metal puede leerse a la luz del lenguaje teológico como un ámbito de revelación en que el ser humano encuentra una propuesta de postura ante el mundo, de sentido de existencia, y por tanto se convierte en “partitura” de una búsqueda personal de sentido. La naturaleza de tal postura coincide con las propuestas anateísta de Richard Kearney y del paradigma postreligional que migra de la religiosidad neolítica hacia un humanismo trascendente.

En otros términos: las utopías de una oferta de sentido como la cristiana podrían estar realizándose paradójicamente en la crisis del sistema religioso al que dio lugar, y en la cual el black metal asume el lenguaje y una imaginería religiosas antagónicas en busca de la liberación trascendente del ser humano. No es de extrañar que nueve años antes de que la cantante Rihanna pusiera nombre a su álbum de 2016, ya había una pieza de Mayhem con el título *Anti*. El álbum es, precisamente *Ordo Ad Chao* (2007): “orden hacia el caos”, u “orden junto al caos”.

Más allá de la imaginería cursi y por momentos indigerible de un estilo musical que apela con confianza al shock y sabe construir muros estilísticos que difícilmente pasan los no iniciados, los creyentes encontramos en el black metal y otras formas de metal extremo una narrativa y una partitura que nos permite generar una experiencia estética rica de nuestra visión del mundo, abundante en incongruencias pero siempre abrazando la tormenta interior, en una constante búsqueda de sentido expresada como una espiritualidad ante el mundo. Es el himno de batalla de un berserker que, aún vencido, internamente no claudica:

“The Storm I Ride”, I (Abbath), *Between two worlds* (2006)

A ride a wind of no return.
My soul is cold. My mind burned.
I ride my fate with all my hate.
This is my search. This is my state.
A ride a storm of no reverse.
My spirit's dark. This is my curse.
I journey fast. This time won't last.
My fate is sealed. There's no reveal.
The storm I ride, again and again.
Soul and ice.
The storm I ride, till the end.
The storm I ride.

I ride a war. That's on my own.
My will is strong. I bow to none.
I am my fate. I breathe my hate.
Into your soul. You're in the cold.

Bibliografía

Abbath, Demonaz (2006). “The storm I Ride” [grabada por I]. En *Between two worlds* [CD]. Noruega: Nuclear Blast.

Arnold, Simón Pedro o.s.b. ¿Un cristianismo postreligional? Disponible en: <http://servicioskoinonia.org/relat/439.htm> [consultado en febrero de 2017].

Beaudoin, Tom (2009-2014). *Rock and Theology Blog*. Disponible en: <http://www.rockandtheology.com/> [consultado en febrero de 2017].

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

Busman, Joshua (2012). *The spiritual children of Sigur Rós*. Disponible en <http://theotherjournal.com/2012/05/22/the-spiritual-children-of-sigur-ros> [consultado en febrero de 2017].

De Los Ríos Uriarte, María Elizabeth (2015). *Sobre el concepto de redención en Walter Benjamin y el de liberación en Ignacio Ellacuría: hacia una teoría crítica en América Latina*.

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 2017].

Franco, Nicholas (2014). *One God, Many or None: A deeper look at religion in black metal*. Disponible en: <http://www.metalinjection.net/editorials/one-god-many-or-none-a-deeper-look-at-religion-in-black-metal> [consultado en febrero de 2017].

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

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 2017].

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 2017].

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

Ishmael, Amelia (ed.) (2016). *Helvete. A Journal of Black Metal Theory. Issue 3: Bleeding Black Noise*, Autumn 2016. Brooklyn: Punctum.

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

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 2017].

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 2017].

Manning, Russell Re (2013). "The Religious Meaning of Culture. Paul Tillich and Beyond". En *International Journal of Systematic Theology* 15.4 (2013) pp. 437-452. Disponible en http://www.academia.edu/7962741/_The_Religious_Meaning_of_Culture._Paul_Tillich_and_Beyond_in_International_Journal_of_Systematic_Theology_15.4_2013_pp._437-452 [consultado en febrero de 2017].

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

Marquínez Argote, Germán (2007). "Sobre el origen de la religión: Paul Tillich y Xavier Zubiri". En *Cuadernillos Salmantinos de Filosofía* No. 34. Universidad Pontificia de Salamanca. Disponible en <http://summa.upsa.es/high.raw?id=0000029051> [consultado en febrero de 2017].

Masciandaro, Nicola (ed.) (2010). *Hideous Gnosis: Black Metal Theory Symposium 1*. Brooklyn: Glossator.

Masciandaro, Nicola; Negarestani, Reza (ed.) (2012). *Glossator, Vol. 6: Black Metal 2012*. Brooklyn: Glossator.

Plazaola, Juan (2008). *Introducción a la estética. Historia, teoría, textos*. Bilbao: Universidad de Deusto.

Porter, Bruce C. (1971). *An analysis of the concepts of the religious and the secular in the thought of Paul Tillich*. McMaster University. Disponible en <https://macsphere.mcmaster.ca/bitstream/11375/10785/1/fulltext.pdf> [consultado en febrero de 2017].

Sánchez Díaz de Rivera, María Eugenia (coord.) (2000). *Interioridad y crisis del futuro humano*. México: Universidad Iberoamericana.

Scott, Niall; Shakespeare, Steven (eds.) (2015). *Helvete. A Journal of Black Metal Theory. Issue 2: With head downwards: inversions in black metal*. Winter 2013. Brooklyn: Punctum.

Stearns, Chelle (2015). *A theological aesthetic of dissonance: trauma, lament, and the seven last words of Jesus from the cross*. Disponible en <http://theotherjournal.com/2015/10/22/a-theological-aesthetic-of-dissonance-trauma-lament-and-the-seven-last-words-of-jesus-from-the-cross> [consultado en febrero de 2017].

Wilson, Carl (2016). *Música de mierda: Un ensayo romántico sobre el buen gusto, el clasismo y los prejuicios en el pop*. Barcelona: Blackie Books.

Tillich, Paul (1964). *Theology of culture*. Oxford: Oxford University Press. Disponible en <https://books.google.com.mx/books?id=BsijbOR6AGoC> [consultado en febrero de 2017].

PRODUCCIÓN MUSICAL MULTINACIONAL

La grabación de discos de *metal* en la era digital

Olivia Domínguez Prieto

Resumen

Las producciones discográficas son en la actualidad *objetos* de creación, consumo e intercambio transnacional. Después de hacer un recorrido histórico a través de las mutaciones que han sufrido los soportes musicales en los últimos treinta años, se centrará la mirada en el contexto en el que se transformaron las grabaciones análogas con presencia física en formatos digitales descorporeizados y en donde las reuniones presenciales (off-line) se alternan con la presencia (on-line) en foros y chats cibernéticos. A partir de un relato etnográfico multisituado, esta exposición se basará en la reconstrucción de la experiencia de grabación y post producción de dos grupos de *heavy metal* y *death metal*, a cuyos integrantes les tocó presenciar la transformación de los mecanismos y sistemas de registro musical en México desde la década de los años ochenta, hasta el presente.

Palabras clave: *heavy metal*, producción musical, era digital, etnografía multisituada, etnografía virtual.

El nuevo milenio ha traído consigo grandes transformaciones en la esfera comunicativa a nivel global, las cuales han sido resultado de la marcha tecnológica iniciada, principalmente durante las dos últimas décadas del siglo XX. En la actualidad, muchas de las relaciones sociales cara a cara se complementan con contactos digitales que propician un acercamiento alternativo entre las personas¹²: además de conectar a individuos que se encuentran ubicados en diferentes latitudes, posibilitan una mayor intensidad en las relaciones de intercambio económico, afectivo, social –y también sexual– al actuar como nodos de encuentro y sociabilidad. A pesar de la magnitud del fenómeno y de su vertiginoso desarrollo, en los espacios académicos durante la primera década del siglo XXI se veía con cierto recelo el nuevo posicionamiento de las tecnologías de la información y su sucesivo impacto en la vida social. Incluso en la esfera de la Antropología Social, disciplina encargada de estudiar las instituciones sociales y los cambios socioculturales, se ha cuestionado la posibilidad de analizar dicho proceso a través de *etnografías digitales* que den cuenta de la incidencia del mundo virtual en la organización social, en el que para el año de 2015, 43.7 personas de cada cien habitantes en el planeta se han convertido en usuarios de internet¹³. La principal controversia académica se orienta hacia aspectos metodológicos que caracterizan de manera intrínseca a la disciplina antropológica: en particular, se refieren a la forma tradicional de realizar el trabajo de campo y de llevar a cabo la observación participante, elementos que son considerados los principales insumos para el desarrollo de las etnografías, las cuales fungen como la síntesis del conocimiento antropológico. En la etnografía –entendida como metodología y texto producido a partir de la misma– es un requerimiento fundamental *estar ahí*, como lo afirma Clifford Geertz en su libro *El Antropólogo como autor*:

Lo que un buen etnógrafo debe hacer es ir a los sitios, volver con información sobre la gente que vive allí y poner dicha información a disposición de la comunidad profesional de un modo práctico, en vez de vagar por las bibliotecas reflexionando sobre cuestiones literarias (Geertz, 1989: 11).

¹² El postulado principal de este trabajo es que las redes sociales digitales no han venido a sustituir el contacto primario entre las personas, sino que cada vez más para un número significativo de habitantes en el planeta actúan como un complemento de sus relaciones sociales.

¹³ Según la información brindada por la Unión Internacional de Telecomunicaciones, el Informe sobre el Desarrollo Mundial/TIC de las Telecomunicaciones y estimaciones del Banco Mundial. Es importante señalar que este uso se da de manera diferenciada: mientras en países como Etiopía, Sierra Leona y la República Democrática del Congo no hay más de cuatro usuarios de internet por cada cien habitantes (1.6, 2.5 y 3.8 respectivamente), en países como Reino Unido, Finlandia y Dinamarca (92, 92.7 y 96.3) casi la totalidad de la población es usuaria de internet. Datos disponibles en el sitio: <http://datos.bancomundial.org/indicador/IT.NET.USER.P2> [consultado el 20 de marzo de 2017].

Sin embargo, las etnografías virtuales requieren también del investigador “estar ahí”, asumiendo un rol presencial *on-line*, hecho que plantea algunas consideraciones metodológicas, como lo sugiere Christine Hine, autora pionera en etnografías digitales:

En un contexto offline se supone que el etnógrafo se trasladará a vivir y trabajar, por un determinado período de tiempo, en el campo de investigación. Se espera que observe, pregunte, entreviste a personas, que dibuje mapas o tome fotografías, que adquiera nuevas habilidades y haga lo necesario para vivir la vida desde la perspectiva de los participantes del estudio. Trasladar estas expectativas a un entorno virtual plantea algunos problemas interesantes, entre otros: ¿cómo se vive online? (Hine, 2004: 39).

En el presente trabajo se propone abordar las condiciones actuales para la creación de los materiales sonoros de las agrupaciones de *metal underground*¹⁴, a partir de una aproximación etnográfica que dé cuenta del papel de lo virtual en contextos que involucran el emplazamiento de cada una de las fases de producción hacia diferentes espacios, lo que muchas veces implica el cruce de las fronteras nacionales, para lo cual se dividirá el texto en tres momentos, como se sugiere a continuación: a) las transformaciones tecnológicas que han incidido en la disolución de formatos físicos contenedores de creaciones musicales; b) los esquemas de producción y distribución de materiales discográficos que prevalecieron durante las décadas de los años ochenta y noventa en México en la escena del *metal underground*; y c) la experiencia de la producción musical transnacional de dos bandas de *metal* en el nuevo milenio, tomando en cuenta el papel jugado por las nuevas tecnologías de la información.

Del disco al archivo electrónico: todo lo sólido se desvanece en la red

La creación de *generaciones* sucesivas de implementos tecnológicos ha significado un cambio profundo en la conceptualización de los patrones de consumo a nivel mundial: en el preludio del nuevo siglo todo desarrollo tecnológico se ha vuelto desechable o *líquido* en términos del sociólogo recientemente fallecido Zygmunt Bauman. A nadie, que hubiera vivido la primera mitad del siglo XX se le hubie-

¹⁴ Definir el concepto de lo *underground* o subterráneo sería tema que requeriría un espacio más amplio para la discusión. En este trabajo se utiliza este calificativo para designar a agrupaciones de metal cuya producción y distribución se desarrolla a través de canales alternativos a la gran industria discográfica.

ra ocurrido que un teléfono se pudiera volver inalámbrico y menos aun, celular e “inteligente”. Tampoco hubiera sido de fácil asimilación que las operaciones bancarias se automatizaran y se pudieran llevar a cabo traspasos monetarios por vía electrónica desde cualquier parte del mundo. No obstante, una de las grandes transformaciones del salto de siglo ha sido el paso de un mundo real a un mundo virtual a través del internet con su capacidad de acortar las distancias y el tiempo. Las transformaciones tecnológicas – en el caso que aquí incumbe- también se han hecho patentes a través de la metamorfosis de la producción musical derivando en proceso que ha ido desmaterializando sus formatos de contención. La primera parte de esa revolución tecnológica comenzaría el día 22 de octubre de 1945, cuando la Revista *Time* publicaba la noticia de lo que consideró “el más grande progreso en cuarenta y cinco años” en el campo de la música. En dicha nota se hacía referencia a la “nueva música de plástico” que RCA Víctor, compañía fundada desde 1901, ponía a la venta en un formato irrompible hecho de resina (vinil), con una dimensión de 12 pulgadas (12”). De este modo, los discos de vinil o vinilo grabados de manera análoga iniciarían su gran marcha por la industria musical. Este sería el formato universal predominante en la música grabada durante la segunda mitad del siglo XX, que estaría acompañado por la cinta magnetofónica o *casete*¹⁵ desde mediados de la década de los años sesenta¹⁶, hasta que se hicieron presentes los primeros discos compactos a finales de la década de los años ochenta. Durante el siglo XX la música había quedado atrapada en formatos físicos, que a diferencia de los conciertos presenciales y del importante papel de la radiodifusión comercial, podía reproducirse en cualquier momento y al gusto del consumidor. Los discos se convertirían en la mejor evidencia de la evolución tecnológica y a su vez, serían las principales huellas históricas de la aparición de distintos géneros musicales durante ese siglo como son el rock, el swing, el reggae, la música disco, el synth pop, la música electrónica, el punk y el metal, entre otros. Así, la producción de discos dirigida ya hacia un mercado mundial, tanto en formato de vinil, como en disco compacto posteriormente no podía escapar de

su masificación creciente, en correspondencia con el estilo musical promovido por la moda. La industria discográfica se había convertido en un gran negocio, no para los artistas, pero sí para generar pingües ganancias para las compañías disqueras¹⁷. Según George Yúdice entre 1981 y 1996, la industria musical creció de manera ininterrumpida sobrepasando a la industria editorial y a la fílmica, transformando a las compañías de discos en “conglomerados globales de entretenimiento integrado” (Cfr. Yúdice, 1999: 182).

Sin embargo, las transformaciones tecnológicas durante la última década dan cuenta de lo que Jean Baudrillard había advertido en su *Sistema de los Objetos*: en definitiva, la tecnología no es un sistema estable, por su constante revolución (Baudrillard, 2010, p. 8). Hace tan sólo veinticinco años hubiese sido impensable que los discos pudieran ser desplazados como objetos físicos por nuevas modalidades “sin formato”. En esta nueva era hemos sido testigos de cómo durante los últimos años, uno de los campos tecnológicos que más se han revolucionado es el de la sistematización, ordenamiento y transmisión de datos: la informática, que se ha valido de la conexión en red para configurar un mundo virtual paralelo al cotidiano. Así, en los primeros años del nuevo milenio nos ha tocado presenciar cómo la *red* se ha convertido en una especie de agujero negro supermasivo capaz de engullir cada aspecto de la vida social posibilitando nuevas formas de comunicarse, de trabajar, de divertirse y hasta de amar. La red se convirtió en la sala de juegos sustituyendo el sillón de la sala de estar y alternando con el casino, transformó la sala de juntas de las empresas multinacionales con conversaciones vía *Skype*, trasladó las bibliotecas y hemerotecas al lugar de lo intangible, desapareció los videoclubes que rentaban películas a sus clientes, propició a través de las redes sociales que el entramado de relaciones de los individuos se hiciera más amplio, pero a su vez menos profundo exponiendo hasta los detalles más íntimos de aquello que en algún momento se consideró la “vida privada” y convirtió las relaciones amorosas basadas en la convivencia cercana en encuentros distantes pero continuos, abriendo un mundo de posibilidades a la sexualidad humana, puesto que como asegura Roman Gubern, “parece ser frecuente entre los internautas que tratan de establecer relaciones afectivas el temor a la frustración en 3-D” (Gubern, 2013: 143).

¹⁵ El casete se convirtió en el principal formato musical portátil y de precio más accesible, no obstante, esas ventajas frente al disco de vinil, venía acompañado de otras desventajas siendo que la grabación con el tiempo iba perdiendo fidelidad o “magnetizándose” y también se corría el riesgo de que la cinta se enredara en el mismo lector y se fragmentara.

¹⁶ Ocasionalmente aparecerían otros formatos musicales con sus respectivos reproductores como fue el caso de los 4 tracks (*quarter tracks*) y 8 tracks de cinta magnética o “cartuchos de ocho piezas” cuya vida útil pudiera ubicarse entre los años sesenta y ochenta. En el caso de los formatos de video/ audio más tarde harían presencia los discos láser o *laserdisc* (LD) de doce pulgadas, que tendrían su época de auge a mediados de los años noventa acompañando a los formatos de video con cinta (VHS, que a su vez, sustituiría a los antiguos formatos Beta). Los *laserdisc* tendrían la característica de contar con alta definición en audio y sonido pero teniendo poca maleabilidad y un alto costo. A la larga, tanto los VHS como los *laserdisc* serían sustituidos en el mercado por los *Digital Versatile Disc* o Disco Versátil Digital (DVD), y posteriormente compartirían los anaqueles de las tiendas con los *Blu-Ray Disc*, Discos Blu-Ray (BD).

¹⁷ Según la Revista *Expansión* la lista de discos más vendidos de la historia estaría comprendida por: *Thriller* de Michael Jackson (1982) con 65 millones de copias, *The Dark Side of the Moon* de Pink Floyd (1973) con 50 millones de copias, *Back in Black* de AC/DC con 50 millones de copias (1980), *The Eagles Greatest Hits 1972-1975* con 42 millones de copias y El *soundtrack* de *Saturday Night Fever* (1977) que ha recibido 15 discos de platino en su historia. Fuente: Revista *Expansión* URL: <http://www.expansion.com/2014/07/18/tendencias/1405661599.html> [consultada el 21 de noviembre de 2014]. Otras fuentes incluyen el disco de Nirvana *Nevermind*, El *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band* de los Beatles y el *soundtrack* de la película *The Bodyguard* (El Guardaespaldas).

En este mundo en el que difícilmente se puede permanecer *offline* en la actualidad, la música también se ha convertido en uno de los objetos circulantes por excelencia. Ha salido de la envoltura que la guardaba, perdiendo lentamente el celofán que le cubría, la caja o cartón que le rodeaban con su respectivo arte en la portada y contraportada, las letras y sus conceptos, el cuerpo sobre el que se imprimía con surcos de vinil o con láser cada una de las melodías quedando solamente su esencia, que ahora divaga en los mares de una red intangible. Al alcance de todos, tanto del iniciado como del profano, del que la escuchará con atención y emoción, del que la escuchará y desechará al instante y del que la reproducirá buscando generar una ganancia personal sobre el trabajo de su creador ahora está disponible. Solamente basta un *click*.

Sin duda alguna, *Napster* fue la red de pares (*Peer-to-Peer* o *P2P*) más afamada para la descarga de archivos musicales comprimidos de manera gratuita. En primera instancia, por ser la primera en su tipo, pero además por haber encabezado grandes debates entre los músicos y las compañías disqueras. Las demandas encabezadas por los artistas y los grandes emporios musicales alimentaron la fama de la red creada por Shawn Fanning y Sean Parker en el año de 1999, llegando a tener en poco tiempo a millones de usuarios que compartían sus archivos y los descargaban gratuitamente. Sin embargo, en 2001 Lars Ulrich, baterista de la banda *Metallica* interpuso una demanda millonaria contra *Napster* fundamentada en el tema de los derechos de autor¹⁸, por la canción *I Dissappear* (Yo desaparezco) que era parte del disco de la banda sonora de la película *Misión Imposible II*. Jos Smiers se ha referido a las redes que permiten las descargas en formato MP3 como Freenet, Gnutella, Morpheus y la propia *Napster*¹⁹, un tipo de piratería que “democratiza el uso de la música y otros materiales artísticos por medio de copias caseras” (Smiers, 2006: 99), distinguiéndola de la piratería a escala industrial que produce ganancias de millones de dólares anualmente. No obstante durante los últimos años, se han celebrado contratos entre las compañías discográficas y empresas de la red como iTunes y Spotify con el objetivo de darle un cauce legal a la descarga de la música, que sea capaz de procurarles ganancias a los productores musicales. Este es el signo de los últimos tiempos, que a su vez ha convertido a los discos en objetos de colección y memoria.

De lo global a lo local: la escena metalera, su producción y su distribución

La década de los años setenta trajo consigo el nacimiento de nuevos géneros musicales que fueron resultado de la diversificación del rock principalmente en los países anglosajones, pero también en los germánicos como fueron el *heavy metal* y el *punk*, estilos con características distintivas en torno a los cuales se desarrollaron comunidades de sentido internacionales²⁰. Ambos estilos musicales, una vez llegados por distintas vías y mecanismos a México, adquirieron características propias. El *heavy metal* arribó a nuestro país durante los primeros años de la década de los años ochenta, a través de varios medios que incluyeron la importación de revistas en un primer momento y posteriormente, la elaboración local de revistas nacionales y fanzines, la producción de discos, algunas cuantas transmisiones en radio y en televisión, así como la difusión de boca en boca de las novedades y noticias más trascendentes sobre la escena nacional e internacional. Una de las primeras agrupaciones de metal mexicano²¹ sin duda alguna fue “Luzbel”, fundada por el guitarrista Raúl Fernández Greñas, quien cumpliendo sus sueños tuvo la inédita experiencia para un músico de *heavy metal* mexicano de migrar hacia Gran Bretaña, donde asistió a los mejores conciertos de aquella época e incluso logró formar parte de la alineación de una agrupación inglesa, *Red*, situación que le convertiría en un agente portador del intercambio cultural. Sin embargo, cabe señalar que la mayoría de los músicos mexicanos de *heavy metal* durante la década de los años ochenta se encontraban en gran desventaja frente a sus homólogos norteamericanos y europeos. Perseguidos por el gobierno y estigmatizados por la sociedad debido a su apariencia, se enfrentaban a un mercado de instrumentos costoso y limitado, en el que no existía preparación académica formal reconocida para ese estilo, no había muchos lugares para hacer presentaciones en concierto o éstos eran clandestinos y finalmente no existían los mecanismos suficientes para la difusión de su obra. En estas condiciones, se desarrolló la primera generación de bandas de metal mexicano encabezada durante la primera mitad de la década por Luzbel, Cristal y Acero, Apocalipsis, Gehenna, Alucard, Ramsés, Abaddon, Makina Negra, Ultimátum, Puño de Hierro y Raxas (pro-

²⁰ De ahí la dimensión global que destaca el antropólogo Sam Dunn en sus documentales *A Headbanger's Journey* (2005) y *Global Metal* (2008).

²¹ En esta ocasión el tema se aborda de manera tangencial puesto que la autora está redactando un texto completo que se encuentra en elaboración. Algunos avances de la investigación se presentaron en conferencias durante el año 2014 en distintos foros: La Casa Lamm en la ciudad de México (abril), El Centro Cultural Meztlán en Chicago, Illinois (mayo), en el marco del 5to Encuentro de Contracultura en la Paz, Baja California (noviembre), así como en entrevistas en programas de radio como *El Lado Oscuro de la Tuna* y también de televisión por internet en *A Contracorriente* en la televisora Rompeviento, conducida por el periodista Luis Hernández Navarro, coordinador de la sección de Opinión del Diario *La Jornada*, actor social y autor de diferentes libros el 27 de febrero. Consultar en URL: <http://rompevientotv.mediafire.com/?5759wja3dk3xw19>.

¹⁸ Flores, Alejandro, *El Economista*, “Se usará en México libro electrónico antes que en España”, URL: <http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2010/04/22/se-usara-mexico-libro-electronico-antes-que-espana> [consultado el 1 de enero de 2017].

¹⁹ Para conocer más sobre el caso *Napster* se recomienda leer el artículo de Douglas Guy “Copyright and Peer-to Peer Music File Sharing: The *Napster* Case and the Argument against legislative Reform”, *E. LAW*, Murdoch University Electronic Journal of Law, Vol. 11, Number 1, March 2004. URL: <http://www.murdoch.edu.au/elaw/issues/v11n1/douglas111.html> [consultado el 22 de febrero de 2017].

cedentes de la zona metropolitana de la ciudad de México), Crazy Lazy, Boicot, Phases (Nuevo León) La Cruz (de Baja California) Lynx y Khafra (de Sonora), Megaton (de Jalisco), Cuero y Metal (de Oaxaca), Padre Nuestro (de Morelos) y Z (Tamaulipas) entre otras agrupaciones, a las cuales les tocó cimentar las bases para el desarrollo de una comunidad de sentido a nivel nacional²². A pesar de que Luzbel grabó su primer demo durante el año de 1983, este no vio la luz hasta 1995 como *El Comienzo*. Mientras tanto para el año de 1984 aparecían las primeras producciones discográficas de los grupos de metal mexicano que prometían un futuro esperanzador al ser distribuidos por filiales de disqueras internacionales: El E.P. “Metal Caído del Cielo” de Luzbel (Comrock, distribuido por la disquera WEA), “Be Wild” de Lynx, que además se convertía en una de las pocas producciones mexicanas de esa década grabadas en inglés, (Polygram) y dos grabadas de la banda Cristal y Acero, su disco homónimo y la ópera rock “Kuman”. Para 1985 “Apocalipsis” de Ramsés en una etapa protometalera (producido por Comrock) y “¡Que viva el rock!” de Crazy Lazy. Para el año de 1986, se daría un paso inédito en el *heavy metal* nacional, puesto que la banda Ultimátum lograba ganar el primer lugar en el concurso *Valores Juveniles Bacardi*, organizado y transmitido por el emporio Televisa, lo cual significó un acontecimiento sin precedentes. Así como parte de los premios obtenidos, lograrían grabar su primera producción “Ultimátum” bajo el sello CBS. Este sería el mayor contacto de los músicos de metal mexicano con las grandes empresas disqueras transnacionales. Sin embargo, el apoyo para la promoción de las bandas de *heavy metal* mexicano se iría minando al no existir las condiciones para tocar en vivo. De igual manera, los jóvenes seguidores de las bandas de *heavy metal* internacionales que no tenían la posibilidad de cruzar la frontera no pudieron presenciar los conciertos de sus grupos predilectos durante los años ochenta. Una de las bandas británicas más representativas del género, que puede representar de manera clara esta situación fue Iron Maiden, quienes visitaron por primera vez nuestro país promocionando su disco *Piece of Mind*, en el año de 1983. El propósito de su visita era hacer dos sesiones de autógrafos en las primeras plazas comerciales que hubo en la Zona Metropolitana de la Ciudad de México, Plaza Universidad y Plaza Satélite y poder asistir a una entrevista de radio en uno de los pocos programas de *heavy metal* transmitidos por la estación WFM por el conductor Víctor Manuel Luján. No obstante, a cada lugar que llegaban los integrantes de la banda, se veían sorprendidos por miles de seguidores esperando que firmaran sus discos que no temían aventarse al vehículo en circulación, descontrol que propició que tanto las sesiones de autógrafos como la entrevista de radio fueran canceladas. Sería hasta octubre de

1992 –nueve años y cinco álbumes más tarde- cuando Iron Maiden se presentaría por primera vez en México, el primero y segundo día del mes en Distrito Federal en el Palacio de los Deportes y el cuarto en el Estadio Jalisco de la ciudad de Guadalajara. En 1984, visitaba México el grupo Quiet Riot, cuando la canción que les hiciese más famosos “Cum on Feel the Noize” (cuya versión original es del grupo de rock Slade) estaba en los primeros números de las listas de popularidad en todo el mundo. Sin embargo, sus admiradores tendrían que conformarse con verlos utilizando *playback* en programas de la televisión más popular, en las que el acceso del público se restringía a través de pases como del programa “Siempre en Domingo” y el programa de concursos “XE-TU”. La primera presentación de Quiet Riot en la zona metropolitana de la Ciudad de México se haría realidad hasta el 5 de septiembre de 1992, en el derruido Toreo de Cuatro Caminos.

Por otra parte, una gran frustración sufrieron los jóvenes mexicanos metaleros cuando se anunciaba que para el 28 de octubre de 1989, Black Sabbath visitaría por primera vez México, a cargo de la empresa Plustar -que el año anterior había sido responsable de la organización del concierto de Santana- para dar un concierto en el estadio Nou Camp de León, Guanajuato; sin embargo, un día antes éste sería cancelado por las autoridades leonesas ante una protesta por parte de los sectores más conservadores. El presidente municipal de León, Carlos Medina Plascencia, de extracción panista, señalaba en un comunicado que bajo ninguna circunstancia se permitiría la realización del concierto por ser un “instrumento para consumo de todo tipo de drogas, actos vandálicos y desorden y por la repulsa de la mayoría de los habitantes de la ciudad”²³. Así narra el “sábado negro” del concierto imposible Gueorgui Lazarov, en el número 15 de la revista *Heavy Metal Subterráneo*:

¡Caray! Black Sabbath en México era un sueño que teníamos todos los cuates cercanos a los treinta o más años (o menos) y que habíamos crecido con la música de Tony Iommi y compañía (...) cerca de 15 días antes de la fecha esperada empezaron a circular fuertes rumores acerca de la cancelación de León y supimos de fuertes campañas (en aquella ciudad) de ciertas agrupaciones en contra del concierto y del grupo (Lazarov, 1989: 26).

²² No se puede dejar de lado el importante papel que jugaron las primeras agrupaciones de rock pesado que fueron antecedente directo de las bandas de *heavy metal* en México, como lo fue El Ritual y Abril.

²³ Carlos Medina Plascencia fue el primer alcalde de oposición de la ciudad de León (1988-1991), Gobernador del Estado de Guanajuato (1991-1995), Diputado Federal, Senador, miembro honorario del grupo “panistas por México” y actual precandidato a la gubernatura del estado de Guanajuato.

Los organizadores anunciaron que el concierto se trasladaría a la ciudad de San Luis Potosí, pero nunca pudo llevarse a cabo. El grupo y sus seguidores tendrían que conformarse con dos ruedas de prensa y algunas series de entrevistas y de fotografías para las revistas y periódicos locales. No obstante, mientras los jóvenes viajaban hacia el concierto, eran interceptados y golpeados por las fuerzas policiacas, como si se tratara de peligrosos delincuentes, refrendando el sentido de la censura y de la prohibición nuevamente. Black Sabbath podría subir a los escenarios de nuestro país por primera vez, en el Palacio de los Deportes de la ciudad de México hasta el mes de noviembre de 1992. La década de los años ochenta, de principio a fin, sería totalmente estéril en cuanto a la producción de conciertos internacionales de *heavy metal*.

A pesar de esta situación adversa para los jóvenes metaleros mexicanos, al margen de las grandes bandas de *heavy metal* capaces de llenar estadios de fútbol en Europa y en los Estados Unidos, comenzaron a llegar a México hacia finales de la década de los años ochenta otras bandas *underground* de géneros derivados del *heavy metal* como el *Thrash Metal* y el *Death Metal* por iniciativa de la organización de conciertos Casa Grande –posteriormente llamada CHAS y EDGE– encabezada por Carlo F. Hernández, quien además se convertiría junto con Gueorgui Lazarov en editor de la revista mexicana *Heavy Metal Subterráneo*, apoyando simultáneamente a los grupos nacionales. Así, bandas norteamericanas como Vicious Rumors, Heather Leather, Demolition Hammer, Devastation, Death, Sadus y también Napalm Death y Sepultura, procedentes de Inglaterra y Brasil respectivamente, hicieron presencia a finales de la década de los años ochenta y principios de los noventa en lugares como la Arena López Mateos de Tlalnepantla y el Ex Balneario Olímpico de Pantitlán, espacios de la periferia que distaban mucho de haber sido construidos con la finalidad de realizar algún concierto. Una característica de estos conciertos –o tocadas, que por primera vez eran internacionales– fue la posibilidad de promocionar paralelamente a grupos abridores nacionales como Transmetal, Next, Six Beer, Exxecutor, Blackthorn, Tormentor y Damned Cross (que posteriormente se convertirían en Cenotaph) por mencionar a algunos, quienes con el tiempo lograrían consolidarse como bandas de culto del metal *underground* a nivel internacional. La característica compartida entre las agrupaciones extranjeras y las nacionales de *thrash* y *death metal* era que sus grabaciones, la mayoría de las veces, se caracterizaban por ser autoproducciones precarias y formaban parte de los catálogos de compañías independientes que se desarrollaron al margen de las grandes industrias discográficas²⁴.

²⁴ Es importante mencionar el papel del Tianguis Cultural de El Chopo en la distribución de materiales discográficos independientes en la zona metropolitana de la ciudad de México y aún para todo el país.

Para el caso de México, la distribución de los materiales discográficos –muchas veces bajo el formato de *demo*– se hacía de manera solidaria y directa entre las agrupaciones y sus seguidores, creando redes de intercambio o trueques de mercancía y compra-venta, particularmente a través del correo convencional entre los diferentes estados de la república y también con otros países, muchas veces dados a conocer a través de la distribución de *fanzines*. Esa era la escena del metal *underground*, en torno a la cual se generó una comunidad de sentido internacional, en un mundo en el que el internet no figuraba como canal principal de la comunicación global.

Producciones transnacionales. Denial y Heavens Decay

La experiencia de ir a grabar discos en otros países es cada vez más común para los grupos de metal mexicano en el nuevo milenio²⁵. No obstante, en esta nueva era en la que la velocidad del sonido se expande rápidamente, las grabaciones también se encuentran *deslocalizadas* físicamente. Es posible que la grabación se lleve a cabo en el país de origen, pero que la mezcla y la masterización, así como el arte gráfico, la producción y distribución se realicen en otras ciudades e incluso en otros continentes. Ese ha sido el caso del disco *Catacombs of the Grotesque*²⁶ del grupo mexicano Denial, en donde participa el baterista Óscar Clorio, fundador de la banda Cenotaph y el guitarrista Marco Guevara (Prohibitory Y Pulverized): el disco fue grabado y mezclado en el año 2009 en el estudio Evolution de Irapuato, Guanajuato, producido por la compañía australiana Asphyxiate Recordings y editado en vinil por la compañía Blood Harvest de Suecia. Asimismo, para la agrupación fue todo un logro que la mezcla del material discográfico fuese una labor de Dan Swanö, un reconocido músico multiinstrumentista y productor sueco que ha participado en las bandas más importantes del género como son: Edge of Sanity, Bloodbath, Nightingale, Pan. Thy. Monium, Moontower, entre muchas otras. La portada por su parte, fue realizada por Paul Carrick, artista plástico de Boston inspirado en el terror cósmico de H.P. Lovecraft²⁷, como lo narra Óscar Clorio:

²⁵ Podría mencionarse el caso de Cenotaph, quienes tuvieron la oportunidad de grabar en Alemania, en 2002, con el afamado productor Harris Johns (ingeniero de sonido que grabó a bandas de reconocimiento mundial como Helloween, Kreator, Pestilence). También al desaparecido grupo mexicano *Buried Dreams* que tuvo la oportunidad de grabar dos discos “Perceptions” (2000) y “Necrosphere” (2002) en el estudio Fredman en Gotemburgo, Suecia. Los discos fueron producidos por Frederik Nördstrom, quien ha trabajado también para algunas de las bandas de metal sueco más importantes *Arch Enemy*, *At the Gates*, *In Flames*, *Opeth*, y *Dark Tranquillity*, entre otros.

²⁶ Traducido como “Catacumbas de lo Grotesco”.

²⁷ Página oficial de Paul Carrick URL: <http://nightserpent.deviantart.com/> [consultada

El disco compacto salió en Australia y el disco vinil en Suecia en la compañía Blood Harvest. Esa producción tuvo mucho más alcance debido a cómo se dieron las cosas, porque pudimos contratar a Dan Swanö que era con quien queríamos trabajar y tanto la compañía australiana, como la sueca estuvieron interesadas en nuestro trabajo. El impacto fue muy bueno, recibimos muy buena respuesta a nivel mundial y lo importante es que tuvimos muy buena distribución también. El disco se agotó muy rápido y realmente no nos imaginábamos que iba a tener tal reacción²⁸.

Es importante señalar que todos los acuerdos y el contacto se hicieron a través de las redes sociales, sin necesidad de tener un encuentro previo cara-cara entre los sujetos implicados. En la actualidad el disco es mencionado por más de mil sitios, incluyendo reseñas, blogs, citas y descargas en diferentes países del mundo. Un solo producto musical ha podido involucrar a tres continentes en su producción y su versión virtual está al alcance de cualquier habitante del planeta que tenga acceso a la red.

La realidad virtual ha hecho posible que cada vez sean más los músicos que puedan experimentar grabaciones y distribución internacionales, incluir a otros músicos, ingenieros de sonido y productores de otros países, aun sin conocerlos de manera física y ampliar cada vez más sus alcances y horizontes musicales, distribuyendo su obra a lo largo y ancho del planeta.

Un segundo ejemplo es el Disco *The Great Void of Misery*, de *Heaven Decay*. Se trata de un disco concebido por Julio Viterbo, guitarrista mexicano de metal, que migró hacia Chicago, Illinois en el año de 1998. Julio Viterbo se dio a conocer en México con las bandas Tormentor y Shub Niggurath. Posteriormente viajaría a los Estados Unidos de Norteamérica para realizar una serie de conciertos siendo un integrante de Cenotaph, sin embargo, sería reclutado por Daniel Corchado, un antiguo miembro de Cenotaph quien había migrado previamente con su banda The Chasm. Instalado en Chicago, Julio Viterbo destinaría un tiempo considerable para esta banda de *death metal*, pero posteriormente decidiría retornar a las raíces del metal integrándose a la banda de *heavy metal* Acerus y más tarde, encargándose de la composición de la ópera prima de *Heavens Decay*²⁹.

el 3 de abril de 2016].

²⁸ Entrevista a Óscar Clorio, baterista de Cenotaph, 28 de marzo de 2016.

²⁹ Este relato se desarrolla en mi libro: "Transhumancias musicales y globalización. El metal no tiene fronteras, 2017, Ed. Plaza y Valdés, México (en prensa).

En el año 2016 Julio Viterbo invitó a su antiguo amigo Óscar Clorio, vía *Messenger* de la red social Facebook, a grabar la batería para su nuevo proyecto *Heavens Decay*. Por correo electrónico, fue enviándole las maquetas musicales a través de archivos comprimidos y Óscar Clorio, desde la ciudad de México fue agregando los elementos de la batería. Por momentos Julio Viterbo mostraba los nuevos *riffs*, a través de una cámara, por la que se intercomunicaron durante algunos meses. Finalmente, acordaron una fecha para encontrarse en los Estados Unidos. Solamente hubo un ensayo presencial antes de la entrada al estudio.

El disco, intitulado *The Great Void of Mystery* fue grabado durante el mes de julio de 2016 en los estudios Minbal de Chicago, Illinois y Nick Hernández, vocalista de origen italomexicano, miembro de la banda Stone Magnum, fue invitado para grabar la voz. El disco salió a la venta tan sólo cinco meses después. Fue producido por la compañía Chaos Records de Macuspana Tabasco y masterizado en Unisound estudios de Suecia, por el mismo Dan Swanö, distribuyéndose en formato de disco compacto con gran velocidad y obteniendo buenos comentarios a nivel global por su composición y nivel de ejecución. En principio, la idea de Julio era únicamente grabar un disco de estudio y promocionarlo, pero una vez que ha salido a la luz su primera producción, considera que sería importante poder realizar presentaciones en vivo y grabar de nueva cuenta:

El proyecto de Heavens Decay ha dado buenos resultados, mejores de los que yo había esperado. Eso hizo cambiar mis planes. Creo que este año debemos tocar y trabajar en un nuevo disco³⁰.

Para estos días, los integrantes de *Heavens Decay* planean una nueva grabación, sirviéndose de un software como *Jamkazam*, programa que posibilita el contacto musical inmediato sin tener que desplazarse, así como componer en conjunto y ensayar desde una computadora o un teléfono inteligente, con la posibilidad de romper con las barreras de la distancia, aprovechando las ventajas de la era digital.

Conclusiones

El contexto en el que se desarrolló la escena del *metal* en México durante las décadas de los años ochenta y noventa fue diametralmente opuesto al que se vive en la actualidad. Al margen de la consolidación

³⁰ Entrevista a Julio Viterbo, 2 de enero de 2017.

de las grandes compañías disqueras y de la producción masiva de discos se forjaron alrededor del mundo, durante los últimos cincuenta años, circuitos de producción e intercambio, a partir de las *comunidades de sentido*, que crearon sus propios medios para difundir los materiales musicales que producían los propios grupos, la mayoría de las veces de manera artesanal y doméstica. Cabe señalar que una característica compartida entre los distintos grupos de jóvenes en México durante el siglo veinte, fue que persistieron en un contexto en que eran comunes la negación y por ende, el bloqueo constante por parte del gobierno y de algunos sectores conservadores de la sociedad para que sus distintas formas de comunicación fueran expresadas libremente, eran comunes. Sin embargo, las distintas comunidades de sentido, forjaron de forma paralela mecanismos de supervivencia que les permitieron trascender con el transcurso del tiempo, pese a la represión y también al predominio de las grandes industrias culturales, poniendo en marcha sus propios medios de distribución y de reproducción. Este fue el caso del *metal* en México cuya proscripción fue compartida con otros países de América Latina. Para este fin se precisa en primera instancia hacer un breve recuento histórico de la adopción del rock en México y en el mundo como una forma de expresividad cultural y como una forma de comunicación entre la juventud global, para posteriormente abordar la adopción del *heavy metal* y sus distintas ramificaciones como un modo de cultura alternativa. En la nueva era digital, la forma de producir la música, de distribuirla y de conservarla ha cambiado de manera rotunda. Una canción de reciente composición puede dar la vuelta al mundo en cuestión de minutos, las agrupaciones musicales pueden tener integrantes dispersos en varios continentes que, a través de la red logran coincidir simultáneamente. De igual manera, la producción y maquila de un disco puede involucrar equipos transnacionales. En esta etapa, algunos estilos musicales como el *metal* en sus diferentes vertientes han sido proclives a circular en dos canales contrapuestos: por medio de redes de pares (P2P) o bien, conservando su estado material a través de la producción de discos que, a la fecha prefieren consumir miembros de la comunidad de sentido, como parte del coleccionismo y del culto objetual, en el que incluso objetos de materialidad precaria como un fanzine o un demo pueden tener un alto valor económico y una gran significación simbólica. Sin duda, para analizar un fenómeno como el presente, la etnografía virtual y multisituada es una herramienta que posibilita asir la condición inestable del presente y su impacto en la creación y distribución musical durante las primeras décadas de este siglo XXI.

Bibliografía

Baudrillard, Jean (2010). *El sistema de los objetos*. México: Editorial Siglo XXI.

Domínguez Prieto, Olivia (2017). *Transhumancias musicales y globalización. El metal no tiene fronteras*. México: Plaza y Valdés (en prensa).

Expansión Revista. URL: <http://www.expansion.com/2014/07/18/tendencias/1405661599.html> [consultada el 21 de noviembre de 2014].

Flores, Alejandro (2010). “Se usará en México libro electrónico antes que en España” en *El Economista*, URL: <http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2010/04/22/se-usara-mexico-libro-electronico-antes-que-espana> [consultado el 1 de enero de 2017].

Geertz, Clifford (1989). *El Antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós.

Gubern, Roman (2013). *El Eros Electrónico*. México: Taurus.

Guy, Douglas (2004). “Copyright and Peer-to Peer Music File Sharing: The Napster Case and the Argument against legislative Reform”, *E LAW*, Murdoch University Electronic Journal of Law, Vol. 11, Number 1, March 2004. URL: <http://www.murdoch.edu.au/elaw/issues/v11n1/douglas111.html> [consultado el 22 de febrero de 2017].

Hine, Christine (2004). *Etnografía Virtual*. Barcelona: Editorial UOC.

Página oficial de Paul Carrick URL: <http://nightserpent.deviantart.com/> [consultada el 3 de abril de 2016].

Smiers, Joost (2006). *Un Mundo sin Copyright. Artes y Medios en la Globalización*, Barcelona: Gedisa.

Yúdice, George (1999). “La Industria de la Música en la Integración América Latina- Estados Unidos” en García Canclini, Néstor y Carlos Juan Moneta (coordinadores). *Las Industrias Culturales en la Integración Latinoamericana*. México: Grijalbo.

Entrevistas:

Óscar Clorio, baterista de Cenotaph, 28 de marzo de 2016.

Julio Viterbo, guitarrista Shub Niggurath, 2 de enero de 2017.

DESPUÉS DE LA COMUNICACIÓN MASIVA I

NUEVAS BANDAS Y NUEVOS MEDIOS: distanciamiento mutuo en detrimento del rock

José Antonio Castro Murillo

Resumen

El cambio en las dinámicas de difusión del rock a partir del surgimiento de las plataformas electrónicas y redes sociales ha provocado una distancia entre las bandas y los medios de comunicación. Las bandas e intérpretes se han refugiado en esos escaparates propios sin lograr mejorar su difusión, la misma vorágine de la red mundial ha propiciado el surgimiento de nuevos “medios” que lamentablemente carecen de profesionalización y dominio formatos además de preparación y actualización para llevar a cabo la labor de difusión del rock.

Bandas o intérpretes que carecen de prácticas de acercamiento a los medios a través de la gestión y medios que carecen de conceptos básicos del ejercicio del periodismo musical o cultural, se han convertido así en sectores distanciados.

Los cuestionamientos por parte de ciertos “seguidores” del rock sobre la existencia de escenas en diferentes ciudades surgen a partir del escepticismo al no haber una adecuada proyección de los talentos locales.

El presente trabajo, aunque expone antecedentes y sucesos relevantes de origen en otros países busca retratar el fenómeno de distanciamiento entre medios independientes o “nuevos medios” y bandas emergentes en el país.

Palabras clave: Medios alternativos, periodismo, redes sociales, escena, difusión.

I. Nueva era

El avance tecnológico rompió el esquema básico de la difusión del talento emergente, donde este sólo tenía lugar en menciones ocasionales o espacios reducidos en los “poderosos medios de comunicación” y los movimientos locales sólo se veían impulsados mediante fanzines y el propio apoyo creado entre sus públicos.

La explosión de las plataformas digitales como medio de difusión para las bandas e intérpretes musicales sucedió incluso antes de que las redes sociales acapararan las relaciones humanas y sus interacciones con elementos sociales como música, noticias, arte, historia, entre otras.

El año 2003 podría ser señalado como un antes y después de la música, al ser el año en que Tom Anderson, Chris Dewolfe y un grupo de programadores crearon el sitio MySpace, la plataforma que desde su nombre dejaba de manifiesto su naturaleza de “red social”, donde los propios usuarios creaban el contenido mediante perfiles personales.

El acelerado crecimiento de los usuarios de esta plataforma le posicionó como una atractiva opción para creadores musicales que empezaron a promover su obra en sus perfiles personalizados.

Pero el caso emblema de la potencia de esta plataforma como impulsora del rock es el de la banda británica Arctic Monkeys, originaria de Sheffield, Reino Unido, que se había formado en 2003 y sus primeros demos grabados en discos compactos y regalados en sus presentaciones a pequeñas audiencias, fueron a parar a MySpace en un perfil que ni siquiera había sido creado por ellos.

En una entrevista que dieron en su primer visita a Estados Unidos en 2005, para la revista estadounidense *Prefix*, reconocieron el papel vital que el internet había tenido para su ascenso a la fama, y al mismo tiempo admitieron que la difusión en tal medio no había sido su responsabilidad, “ni siquiera sabíamos cómo hacerlo” (Park, 2005), en la misma entrevista explicaron que habían sido fans quienes abrieron el perfil.

Sin tener siquiera un álbum completo grabado y editado por una disquera, gracias a esa difusión, la banda de pronto se encontraba interpretando en escenarios que regularmente eran reservados para lo “mainstream”, y continuó su ascenso en la escena musical mundial.

El éxito de la banda impulsado por una (quizá involuntaria) difusión autónoma basada en las plataformas digitales, llevó a que diez años después del inicio de ese fenómeno, el ex editor de la histórica revista *New Musical Express* (NME), Conor McNicholas, en entrevista para

The Guardian sentenciara: “éramos dueños de la discusión sobre la música hecha con guitarras. Eso fue lo que cambió en 2005, Arctic Monkeys siempre me ha parecido la banda que mató a NME” (Snapes, 2015).

El éxito de MySpace con la colaboración de su potencial para la proyección de propuestas musicales le llevó a ser el sitio más visitado de internet entre 2005 y 2008, pero a la postre surgieron otras alternativas incluso con mayor enfoque como en la obra musical.

Es obligado también mencionar el caso de la plataforma Youtube, surgida en 2005, que también ha dado pie para fenómenos de fama casi inmediata en el ámbito musical aunque el pop ha sido la especialidad de esta plataforma, pues el intérprete icono del estrellato otorgado por esta red es el canadiense Justin Bieber.

Aunque se pueden mencionar casos como el de la mexicana Vanessa Zamora, la estudiante de la Academia de Música de México y la Universidad de Guadalajara que se inició subiendo covers de diferentes artistas a esta plataforma, y actualmente es identificada plenamente en la escena nacional del rock indie.

También es válido citar otro ejemplo reciente del impulso de Youtube a algún artista emergente, que es el de Jesús Hernández, mejor conocido como “El Muertho de Tijuana”, intérprete de una mezcla de rock pop, rock pesado, música electrónica e incluso ranchero, que se hizo viral en esta plataforma y es ahora un elemento recurrente en la escena nacional.

II. Facebook, el gran aliado

En la actualidad, el pilar fundamental en la difusión vía internet es Facebook, la red social más utilizada del planeta con un mil 860 millones de usuarios hasta el cierre de 2016.

Esta red que había sido creada en 2004 para estudiantes de Harvard es actualmente el escaparate básico y más concurrido para todo tipo de artistas. Sus herramientas como páginas, grupos, creación de eventos y publicidad dirigida, otorgan amplias posibilidades para la difusión, pues son al mismo tiempo factores de aglomeración en torno a temáticas en común para sus usuarios, potencializado por los algoritmos sobre los que se basa la red para dirigir contenidos.

Otro factor que hace de Facebook un espacio obligado para las bandas e intérpretes que buscan difusión son las posibilidades de interacción con que otorga los usuarios, entre publicaciones, comentarios

de texto o fotos, las reacciones a las publicaciones, transmisiones en vivo y encuestas. Además de su compatibilidad con otras plataformas especializadas.

México no es excepción al referir el alcance que tiene Facebook, pues el 96 por ciento de los 65 millones de internautas que hay en el país, son usuarios en esta red social (AMI, 2016).

“Una de las virtudes del éxito de esta red social radica en el carácter real de los usuarios (o consumidores denominados desde el punto de vista del *marketing*), un espacio donde las personas hablan e intercambian información con sus amigos” (Flores, 2014: 135).

III. Los escaparates especiales, sus combinaciones y posibilidades

Tras aquellos meses de dominio de MySpace, inició el surgimiento de nuevas alternativas especializadas como ReverbNation, creada en 2006; SoundCloud, fundada en 2007; Kompoz, también surgida en 2007; BandCamp, que abrió en 2008.

Estas plataformas ofrecen interfaces con opciones para personalizar los espacios; posibilidad de conexión con otras bandas, productores, festivales o disqueras entre otros entes inmiscuidos en ámbito del rock; oportunidad de colaboración con otros creadores; encontrar estudios de ensayo y grabación, y por supuesto publicar su música e incluso ponerla disponible a descargas de usuarios. A su vez presentan posibilidad de conexión con las redes sociales más populares, esas donde el posible escucha o seguidor de las creaciones musicales permanece en constante búsqueda.

IV. Dimensiones del potencial en México

Los datos de la ya referida Asociación Mexicana de Internet detallan que en México hay 65 millones de usuarios de internet (que se traduce en el 59.8 por ciento de la población) con un tiempo promedio de conexión diario de 7 horas y 14 minutos, y el 52 por ciento de ellos haciendo conexión prácticamente en cualquier lugar mediante dispositivos móviles.

La principal actividad de los usuarios es el uso de redes sociales, el 79 por ciento de ellos accede a la red para tal fin. La escucha de música o radio vía streaming se trata de la sexta actividad que más realizan, pues es la que refiere el 52 por ciento de los usuarios, también se debe

mencionar que el décimo sitio en este tema se ocupa por la descarga de películas/series/música/podcast, actividad realizada por el 35 por ciento de los internautas.

Otro dato clave de este estudio es el de cambio de hábitos que ha generado, pues para 2017 tres de cada cuatro internautas refieren un cambio en sus hábitos derivado del uso de internet, y el ámbito de ocio (escuchar música/ver películas) es en el que refieren que se dio en un número mayor de ocasiones.

Escuchar música es una actividad que el 25 por ciento de los internautas ya realizan “sólo en línea”, 40 por ciento indicaron que la realizan “más en línea”, otro 29 por ciento señalaron hacerlo “en la misma medida presencial y en línea” y sólo seis por ciento la realiza “más presencial” (AMI, 2016).

Estos niveles de alcance y hábitos de uso se presentan ante los creadores como una oportunidad para lo que el campo del *Marketing* llama “boca-oreja”, que consiste en la recomendación directa de amigos o simples conocidos.

V. El alba de un nuevo periodismo

El primer antecedente del periodismo digital independiente se puede mencionar en 1978 con la creación de los tableros de anuncios o BBS (Bulletin Board System) por Ward Christensen.

Se trató del primer sistema público con software para ordenadores conectado a internet con una línea telefónica que permitía a los usuarios leer noticias, descargar documentos y datos e interactuar con otros usuarios a través de mensajes.

La evolución de estos sistemas llevó al nacimiento del blog, como se conoce a la abreviatura de *web log*, traducible como “bitácora de red”, los espacios en red personalizados y con publicaciones en orden cronológico que fácilmente combinan información y opinión, cuya publicación está a cargo de una o varias personas y con posibilidad de comentarios por parte de los usuarios que leen sus contenidos.

A fines de la década de los noventa inició la popularización de estas plataformas, una de las más populares y considerada como factor de cambio en el internet, nació en 1999: Blogger. Un servicio gratuito en el que, sin necesidad de escribir en códigos o instalar programas, se permite crear y publicar una bitácora para publicar contenidos.

A esta plataforma le seguirían otras como *LiveJournal*, *Freewebs* o Wordpress, que empezaron la apertura del abanico de posibilidades para la publicación periódica de contenidos.

La repercusión en el ámbito periodístico de los blogs se reflejó tras los atentados del 11 de Septiembre de 2001 en Nueva York, pues la guerra iniciada por este hecho generó la aparición de los llamados “*warblogs*”, cuyos contenidos exhibieron hechos y perspectivas de la invasión de Irak en 2003 que llevaron a que cadenas internacionales pidieran la interrupción de algunos de estos espacios, administrados por periodistas que trabajaban para esas mismas empresas.

“El peso de los *blogs* está en parte ligado a su influencia sobre los periodistas. Ya obligaron a los medios de comunicación a tener en cuenta asuntos que ‘*no salían*’” (Castells, 2006: 47), destacó el periodista Francis Pisani en “La Nueva Comunicación”, donde también resaltó que constituyen una parcialidad de un fenómeno mayor, pues además de que hay medios de comunicación que ya los toman como fuente para su información, se han convertido en parte del fenómeno de comunicación “*many to many*” u horizontal, por ello requieren de una constante revisión de las fuentes citadas en ellos, pero eso al mismo tiempo genera mayor credibilidad.

En 2006, la División Latinoamericana de la British Broadcasting Corporation (BBC), BBC Mundo, ya hacía énfasis en la trascendencia de estos medios como fuente de una nueva forma de periodismo: Poco a poco y sin demasiado ruido, los blogs se han ido integrando a las coberturas periodísticas y hoy ya no hay medio que se precie que no los haya incorporado de manera más o menos permanente en su oferta informativa (BBC Mundo, 2006).

El fenómeno llegó también al ámbito del periodismo musical al darse la creación de grupos de entusiastas y periodistas que se refugiaron en las posibilidades de los blogs para iniciar seguimientos locales regionales e incluso nacionales de artistas, corrientes, foros y producciones.

La facilidad de personalizar el espacio, subir fotografías y videos, compartir audio de manera individual o colectiva continúa provocando el surgimiento de medios alternativos e independientes que dan seguimiento al fenómeno musical en diferentes formas. Crónicas, entrevistas, reportajes y reseñas fluyen en el mar de la red mundial para exponer el acontecer de creadores de diferentes géneros, el rock y sus derivados no son excepción.

También se debe destacar que las herramientas y opciones de Facebook, como las páginas y su posibilidad de publicar texto, galerías fotográficas y vídeo, sirven como un refuerzo a la publicación en blogs

y sitios similares; en algunos casos, esta plataforma es la usada como base para algunos medios ante su facilidad de gestión y publicación.

Algunos de estos medios deciden dar un paso más allá y tomar un espacio propio en la red mediante la creación de un sitio web con dominio propio, incluso asumiendo el costo económico que tal proceso requiere, y otros más establecen alianzas con los medios tradicionales de comunicación para proyectar sus contenidos a mayores audiencias.

VI. La responsabilidad de ser “medio”

Sin embargo, la publicación de contenidos debe ser vista más allá de una cuestión de entusiasmo y gusto, pues el tratamiento de la información para su posterior divulgación ante un público significa una responsabilidad.

“La actividad mediática reposa sobre una dicotomía: en la mente del público sólo existe lo que los medios dicen que existe. Su poder fundamental reside entonces en su facultad de ocultar, de enmascarar, de condenar a la inexistencia pública” (Castells, 2006: 10), describió el sociólogo español Manuel Castells.

En el campo musical, el primer gran pecado de los medios independientes es la omisión de la publicación de propuestas por el simple hecho de no ser afines a los gustos de los programadores de contenidos o, peor aun, porque no son sus amigos o “les caen mal”: En México, desafortunadamente, la mayoría de los *blogs* son ejercicios de catarsis, en que los dueños de la denominación publican (o despotrican) sobre lo que les viene en gana sin objetivo específico. La popularidad va en relación directa con el tema, estilo, sentido del humor y calidad de información (Camil, 2005).

“Existe aún la clásica diferencia entre información y opinión a la que se intentan ajustar muchos periodistas. Sin embargo, como ya he comentado, la mera selección de los temas de un diario o telediario ya supone una valoración; el tratamiento aun aséptico, de dichos temas, expresa, sin duda una opinión” (Riviére, 2003: 128), expresó la periodista y escritora española Margarita Riviére.

En segundo término se puede mencionar la carencia en especificaciones o apreciaciones sobre el desempeño musical, al no referir a puntos como melodías, armonías, estructuras y calidad lírica, antecedentes e influencias, por mencionar sólo algunos.

El tratamiento de la información relacionada a proyectos o bandas relacionadas con el rock y sus derivados se ha contagiado de lo que

la misma Riviére ha denominado en su ya citada obra, como la “espectacularización de los contenidos mediáticos”. La autora señala la hegemonía del género “espectáculos” entre los medios, “en tanto que tal ha de tocar básicamente las emociones de la gente. El análisis y la reflexión devienen, de esta forma, algo secundario, y relegado a los especialistas” (Riviére, 2006: 129).

El tratamiento de las bandas o proyectos emergentes ya sea como creadores musicales o como parte de un movimiento local o regional por los medios alternativos o independientes se ha contagiado también de este fenómeno. La situación repercute en la apreciación del lector o seguidor de estos medios para con su entorno.

“Uno de los malentendidos de nuestra época está en pensar que solamente educan los profesores o los expresamente autorizados para ello. No es cierto: el mundo de la educación se ha escapado de las manos de los antiguos *‘educadores profesionales’*; estos han sido sustituidos por los medios de comunicación” (Riviére, 2006: 122).

Así, las carencias o debilidades de los medios de comunicación tanto tradicionales como alternativos, han repercutido en la formación de criterios para la apreciación musical y percepción del fenómeno cultural generado por el surgimiento y persistencia de bandas o intérpretes de rock.

Los descuidos o flaquezas en las coberturas de los nuevos talentos en formación y los circuitos locales de rock y sus subgéneros provocan un escepticismo en los seguidores de estos géneros con respecto a la existencia de “escenas” en sus localidades o regiones, llevándolos incluso a negar que todas esas bandas o intérpretes que hay en sus ciudades son parte de un fenómeno como ese.

VII. ¿Qué es una escena?

La pionera en el uso de este término, Sara Cohen, lo define de esta manera: “...se refiere a un grupo de gente que tiene algo en común, como el compartir una actividad o un gusto musical. El término se aplica más a menudo a grupos de personas, organizaciones, situaciones y eventos relacionados con la producción y el consumo de determinados géneros y estilos musicales...” (Cohen, 1999: 239).

Pero también añade que: “...los músicos, la audiencia y los empresarios musicales relacionados con la escena forman diversas redes, camarillas y facciones, y están divididos por estilos musicales, clases sociales, enemistades, rivalidades y otros elementos...” (Cohen, 1999: 241). Pero la deficiente o vaga exposición de estos elementos, además

de un malentendido en el concepto de escena llevan, como ya se mencionó, al escepticismo.

VIII. Por amor al arte

Es comúnmente usada la expresión “Por amor al arte” para referir a una actividad que se lleva a cabo con una nula o baja remuneración, pero que se acepta su realización por un gusto. Es un hecho que las iniciativas del periodismo alternativo o independiente surgen de entusiastas de la música.

La mayoría de las veces, los implicados están relacionados con el ejercicio o estudio del periodismo³¹, pero es un hecho que las precarias condiciones laborales de este sector terminan por afectar el ejercicio en este campo.

El estudio “Condiciones laborales de las y los periodistas de México 2015” que realizó la organización Comunicación e Información de la Mujer A.C. (CIMAC), con encuestas a nivel nacional, arrojó tres datos esenciales a tomar en cuenta sobre la situación laboral de los periodistas, uno de ellos es que “la mitad de las y los trabajadores realiza esta jornada laboral sin horario fijo (50.3 por ciento)” (CIMAC, 2015).

En cuanto a los ingresos: “57.2 por ciento de las y los trabajadores perciben ingresos mensuales que oscilan entre 4 mil y 10 mil pesos, ligeramente por encima de la media nacional, ya que el mercado laboral indica que 60 por ciento de trabajadoras y trabajadores percibe un salario de 6 mil pesos al mes, según datos de ENOE-INEGI” (CIMAC, 2015: 30).

Finalmente: “47.3 de cada 100 registran contrato *‘de base’*, seguido del 23.6 por ciento con contrato por honorarios. Los de capacitación inicial representan apenas 1.5 por ciento y por obra determinada (que todavía persisten) alcanza 5.9 por ciento” (CIMAC, 2015: 42).

Bajo el entendido de que la gran mayoría de los encargados de las coberturas en los medios alternativos, son trabajadores de otros medios de comunicación en donde obtienen la mayor parte de sus ingresos (si no es que la totalidad), se tienen que dividir tiempos y hasta recursos, para la realización de estas coberturas.

³¹ En el capítulo XI se ahonda sobre ejemplos prácticos basados en una encuesta que dan evidencia con base en una muestra representativa de medios de esta índole.

La situación laboral condiciona entonces la realización de coberturas, y peor aun la capacitación, en una entrevista para el diario *Cambio* de Michoacán, el periodista especialista en cultura Rogelio Villareal puntualizó sobre las condiciones de los periodistas culturales, el espectro en el que se puede contemplar a los encargados de las coberturas de rock y sus derivados en los medios alternativos o independientes:

“Lo ideal sería que fuera una persona preparada, que tuviera todo el tiempo de leer los libros que va a reseñar, de ver los conciertos y saber de música, de ver una película y tener conocimientos de crítica cinematográfica (...) que tuviera tiempo, preparación, capacidad de aprendizaje, de actualización sobre todo. Poder asistir a diplomados, cursos, a talleres y que tenga las condiciones adecuadas para poder desempeñar su trabajo.

En la realidad es poco factible llevarlo a la práctica por factores como falta de tiempo, sueldos bajos o cargas de trabajo; ahora tienen que desempeñar tareas no solamente de reportero, sino de fotógrafo y de programador y de subir el podcast o hacer un programa de televisión, aparte de hacer cinco o seis notas al día” (Castro, 2015).

Se añade también que los medios independientes o alternos raramente son autosustentables, llevando a sus colaboradores y creadores a tener que aplicar recursos propios para darles continuidad.

IX. “Communication Breakdown”

A las limitaciones ya mencionadas del gremio periodístico se añade el distanciamiento que (al parecer inconscientemente) generan los propios intérpretes, pues son bajos los esfuerzos o voluntades de estos para acercarse a los medios alternativos independientes³². Hay desuso de herramientas como el envío de boletines electrónicos e incluso se carece de bases de datos con correos electrónicos y nombres de los encargados de las coberturas de los medios. Pese a que se reconoce el alcance que pueden tener estas herramientas, el acercamiento de los intérpretes es raquítico y esta pasividad abre una brecha de comunicación.

Es adecuado puntualizar en este contexto que: “no hay que confundir la difusión con la publicidad. La primera pretende informar, la segunda induce a consumir” (Marín, 1996: 74). Tanto los intérpretes como

medios suelen confundir ambos conceptos, cayendo incluso en la antipatía mutua. Otro punto crucial es que la oferta de música online y offline es enorme y el público no puede asimilarla por completo. Hay un desequilibrio natural entre las propuestas musicales emergentes y la demanda por parte del público. En la red, este fenómeno es mucho más visible que antes. No hay espacio para todos. Por tanto, los líderes de opinión, es decir, los prescriptores son ahora más importantes que nunca. Su papel, nos guste o no, sigue siendo imprescindible para que un mensaje llegue a calar en una cantidad relativamente importante de público. A pequeña y a gran escala (Little, 2012).

X. Breve ejercicio de campo

Las ciudades de León, Guanajuato y Morelia, Michoacán, pese a sus diferencias económicas, sociales, educativas y políticas, muestran como factor en común que han sido encontradas en el trabajo de campo que se ha ejercido como parte del gremio periodístico.

No está por demás mencionar que el caso de León es singular, pues pese a su exponencial crecimiento en los últimos 18 años, consecuencia de la emigración interna que ha arribado a su territorio, y que la ha convertido en la cuarta ciudad más grande del país, no ha logrado consolidarse como una escena destacada a nivel nacional.

Factores como la influencia de las ideologías religiosas, las consecuencias de las políticas educativas, culturales e incluso de gobierno, así como el ideario colectivo impuesto en su sociedad respecto a lo que es un “hombre respetable”³³, han aportado en este freno.

Ambas urbes albergan a una amplia variedad de bandas, tanto por número, como géneros, hay también medios alternativos independientes que se encargan de dar registro de esas escenas y aunque con carencias, también hay foros para la proyección de esos talentos. Los “medios importantes” (sean impresos o digitales), aquellos de amplia infraestructura y que cuentan con mayores recursos, poca o nula atención ponen a este movimiento.

Sin embargo, también tienen en común ese distanciamiento que se pudo evidenciar en una serie de preguntas hechas a medios y bandas o intérpretes de ambas ciudades.

³² Como se puede observar en los resultados de una breve encuesta que se puede consultar en el capítulo XI.

³³ Una involuntaria referencia a la canción de The Kinks, que se adecúa a su crítica.

Fueron seis periodistas de medios alternativos y nueve bandas encuestadas de manera anónima a fin de recibir las respuestas lo más acercadas a su realidad. En el caso de las bandas se debe destacar que hay variados géneros entre los encuestados, desde pop rock, hasta death metal.

En el ámbito de periodistas, aunque casi todos colaboran en medios con página de internet propia, el 100 por ciento señaló Facebook como su principal plataforma de proyección, el 83.3 por ciento señaló que sus aportes tienen alcance en medios aliados al suyo, como radio convencional o de internet y medios impresos.

En promedio el 82 por ciento de los periodistas que colaboran en el medio que representa cada entrevistado han trabajado por más de un año en la labor periodística o estudiaron una carrera ligada a ello pero, en contraparte, sólo el 26.11 por ciento de los colaboradores de los medios representados tiene alguna formación o experiencia como músico (incluso se admitían líricos); bajo ese contexto se puede poner en duda un mote de “medio especializado”.

Al preguntar con qué frecuencia sus medios realizan coberturas o publican contenidos específicos sobre bandas/intérpretes de rock y sus subgéneros de su ciudad base, el 33.3 por ciento mencionó que con mediana frecuencia y el restante 66.6 “muy frecuentemente”.

El 83.3 por ciento mencionó que es por medio de usuarios de redes sociales como comúnmente se enteran su medio de las bandas/intérpretes locales de rock y sus subgéneros, y ninguno las conoce en sus presentaciones en vivo; respecto a este último dato se puede deducir el poco trabajo de escucha en foros que se da por los periodistas para conocer en plena labor a los intérpretes.

Finalmente, en cuanto a los géneros periodísticos usados, el 50 por ciento señaló la nota como el género más recurrido, 33.3 por ciento indicaron la entrevista y un 16.6 por ciento señaló usar “experimentos periodísticos” (mezclas de entrevistas, reseñas y ‘recomendaciones’).

Por parte de las bandas, también la totalidad señaló Facebook como su principal escaparate de difusión, en la escala donde 1 era la menor calificación y 6 la mayor, la calificación en desempeño para Facebook es de 3.8 y para la elaboración de boletines electrónicos fue de 3.5, mientras que la mayor calificación fue para “otros” con 4.

En el caso de los boletines electrónicos, las opiniones se dividen al referir a su efectividad, pues el 44.4 por ciento de los encuestados los considera medianamente útil y ese mismo promedio los considera muy útiles, sólo 11.1 por ciento los señaló como “poco útiles”. Cuestionados sobre si han hecho convocatoria a una rueda de prensa,

el 66.6 por ciento respondió afirmativamente, pero en calificación de 1 a 6, su efectividad se evaluó en 1.8.

El 66.6 por ciento de las bandas o proyectos no cuentan con una lista de correos electrónicos para difundir material con sus novedades a medios, el 55.5 por ciento de las bandas o proyectos indicaron que “ocasionalmente” les contactan medios para tratar sobre novedades de sus propuestas musicales, 22.2 por ciento señalaron que casi nunca, y las opciones “nunca y “muy continuamente” empataron con 11 por ciento. Pero a pesar de estos resultados, el 88.8 evaluó que la cercamiento de medios y bandas o proyectos depende de ambas partes, ese mismo porcentajes es el que no hace uso de los servicios de algún gestor (manager).

Carla Fajardo, gestora de bandas de rock con 20 años de experiencia en diferentes países latinoamericanos, en una entrevista específicamente para este trabajo señaló que a diferencia de los tres bastiones del rock mexicano (Ciudad de México, Guadalajara y Monterrey), en el resto del país hay diferencia en las coberturas que se realizan por medios: “En otros estados no suceden tantos eventos, así que cuando algo pasa es más fácil que lleguen a cubrirlo. También hay un poco de ingenuidad a la hora de realizar las entrevistas, muchos los ven más como ídolos y les hablan así. En CDMX el trato es distinto, siempre con respeto pero como más directo.”

¿Crees que la calidad de cobertura influye para que los “seguidores” del rock aprueben o descarten que existe una escena” en sus localidades?

“Las bandas pueden estar haciendo maravillas pero si nadie se los cuenta ¿cómo se enteran? (...) Si el boca en boca ayuda a dar a conocer eso, ahora mucho más lo hará una buena cobertura”.

Sobre la noción que muestran las bandas emergentes para realizar el contacto con los medios, dijo: “Creo que no tiene mucha idea la mayoría y eso que cada vez la información está mucho más accesible. (...) Hay muchos factores. Por otro lado también muchos no creen en atreverse por ellos mismos y se dan por vencido de antemano.”

Conclusión

Se visualiza necesaria una mayor difusión de una cultura de la auto-gestión entre las bandas y proyectos emergentes del rock y sus subgéneros a fin de que se guíen con mayor precisión en los métodos y estructuras de la difusión, de ser posible, mediante proyectos guiados por conocedores o inmiscuidos en el trabajo periodístico.

Por parte de los periodistas inmiscuidos en los nuevos medios es evidente la necesidad de acercarse en formas más presenciales a los actores de sus escenas locales, además de hacer los esfuerzos por mejorar la apreciación musical y plasmar este mismo aspecto en sus trabajos a fin de que los lectores o seguidores mejoren sus nociones.

Esta mayor especialización no necesariamente se debe de discrepar con los géneros fundamentales como la nota, la entrevista o la reseña, inclusive la crónica puede convivir con un lenguaje y análisis con mayor enfoque y especialización en el aspecto musical, a fin de poder mostrar un panorama más completo de la labor que realizan bandas e intérpretes. De esta manera, el lector o seguidor puede tener para una mejor apreciación y perspectiva más completa del trabajo de las bandas de sus ciudades o regiones, y a su vez de la convivencia y colaboración con los foros y productores tanto de eventos como de materiales discográficos.

Bibliografía

Asociación Mexicana de Internet (2016). *Estudio sobre los hábitos de usuarios de internet en México*. https://www.amipci.org.mx/images/Estudio_Habitosdel_Usuario_2016.pdf consultado en marzo de 2017

Camil, Jorge (2005). Blogs: “¿Amenaza al periodismo tradicional?” en *La Jornada* <http://www.jornada.unam.mx/2005/07/03/mas-camil.html> consultado en marzo de 2017.

Castells, Manuel (2006). *La nueva comunicación*. Chile: Editorial Aún Creemos en Los sueños.

Castro, José A., (2015). “Periodistas culturales: preparación y actualización contra la situación laboral”. En *Cambio de Michoacán*. <http://www.cambiodemichoacan.com.mx/nota-249941> (consultado en febrero de 2016).

Cohen, Sara (1999). “Scenes”, en *Key terms in popular music and culture*. Horner y Swiss (eds). Oxford: Blackwell.

Comunicación e Información de la Mujer A.C. (CIMAC) (2015). *Condiciones laborales de las y los periodistas de México*. http://www.cimacnoticias.com.mx/sites/default/files/Condiciones_Laborales_FINALBBB.pdf (consultado en febrero de 2017).

Flores Guevara, Sandra (Coordinadora) (2014). *Redes sociales digitales: nuevas prácticas para la construcción cultural*. México:

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA).

Little, David (2012). “Las tres grandes mentiras de la promoción musical (I)”, *Hispasonic* <https://www.hispasonic.com/blogs/tres-grandes-mentiras-promocion-musical-i/37199#>

<http://communityanalysis.com/historia-de-los-blogs-el-primer-blog-y-su-popularizacion/>

Marín Ruiz, G. (1996). *Manual básico del promotor cultural*. México: Instituto Cultural de Aguascalientes.

Park, Dave (2005). “Aren’t fooling around (Part I of 2)”, <http://www.prefixmag.com/features/arctic-monkeys/arent-fooling-around-part-1-of-2/12565> Prefix.

Riviére, Margarita (2003). *El malentendido: Cómo nos educan los medios de comunicación*. Barcelona: Icaria.

Redacción BBC Mundo (2006). Blogs: ¿Nuevo periodismo? http://news.bbc.co.uk/1/hi/spanish/forums/enlace/newsid_5254000/5254506.stm (consultado en febrero de 2017).

Snapes, Laura (2015). “How Arctic Monkeys’ debut single changed the music industry and ‘killed the NME’”. <https://www.theguardian.com/music/2015/oct/22/arctic-monkeys-debut-single-i-bet-you-look-good-dancefloor> (consultado en febrero de 2017).

EL ROCK NO HA MUERTO, LOS ROQUEROS SÍ

Un ensayo argumentativo

Emilio Garza Rodríguez

*"I'm feeling rough, I'm feeling raw, I'm in the prime of my life.
Let's make some music, make some money, find some models for wives.
I'll move to Paris, shoot some heroin, and fuck with the stars.
You man the island and the cocaine and the elegant cars.
This is our decision, to live fast and die young.
We've got the vision, now let's have some fun".
- MGMT – Time to pretend.*

Resumen

El rock no ha muerto, los que murieron fueron los roqueros; sí señor, se apagó el fuego porque se extinguieron las brasas, se detuvo el coche porque se terminó la gasolina. ¿Dónde quedaron los roqueros que subían al escenario a hacer desmanes y arruinar sus gargantas cantando?, ¿quién no recuerda las destrucciones completas de pisos de hotel?, ¿los escándalos amorosos, droga, excesos, la muerte a los 27? *Bon Scott* muriendo ahogado en su propio vómito después de una noche de alcohol y desastre; *Ozzy Osbourne* decapitando murciélagos y destruyendo escenarios; los *Kiss* prendiendo todo fuego y pisando pollitos con sus mega botas.

Ser roquero era ser políticamente incorrecto: *Jim Morrison* muriendo por exceso de cocaína; *Kurt Cobain* tirándose clavados en la batería,

peleándose con otros colegas, destrozando instrumentos y suicidándose en soledad, en la cresta de la ola. *Charly García* tirándose del noveno piso. *Elvis Presley*, el rey, vida descontrolada, desprolija, termina muriendo por sobredosis de pastillas.

¿Qué tenemos ahora? Roqueros veganos, abstemios, haciendo conciertos *soft*. Grupos *snob* para gente *naif*. Son tan comunes, tan ordinarios los roqueros de hoy en día, que no les pasa nada loco, no tienen nada que transmitir, nada que mueva el piso de un tipo común.

Por eso insisto, el rock no ha muerto, los que murieron fueron los roqueros.

I. Roqueros

La primera vez que se anunció la muerte del *rock and roll* fue en 1960. No era sólo que *Elvis* hubiera vuelto un poco raro de la milicia, ni que *Chuck Berry* fuese condenado por corrupción de menores, ni que *Eddie Cochran* y *Buddy Holly* acabasen de morir en sendos accidentes, sino que simplemente la industria se las veía negras para vender discos. También se dijo que el rock murió en 1969, cuando toda aquella furia excitante de sexo, rebeldía y ácido lisérgico se había convertido en una fórmula. El rock murió también en 1976, con los *punks* como ejército *zombie* de enterradores. En los ochenta se dijo más de una vez y no digamos en 1998, con el *DJ* emergió como nueva estrella del pop y las *Spice Girls* bailando sobre la tumba del *grunge* y el *britpop*. Así que no se sorprendan si les digo que hay más de uno por ahí que va diciendo que el rock ha muerto, otra vez.

Debe reconocerse que actualmente el rock atraviesa una de sus etapas de flacidez y melancolía, sintiendo lástima de sí mismo como si se perdiera un noble y delicado oficio. Pero ahí está la realidad: los discos ya no se venden en formato físico (a excepción del vinil), no aparecen nuevas estrellas y las entradas de conciertos ofrecen en general espectáculos recaudadores de nostalgia.

Es evidente que la juventud no entiende la música popular de la misma manera que la juventud de las grandes décadas del rock. Puede seguir siendo la banda sonora de su vida, pero comparte espacio con otros objetos culturales que también les definen: la moda, los videojuegos, los *smartphones*, las redes sociales.

El rock no ha muerto o tal vez ha muerto varias veces y renacido otras tantas, pero lo que ya se extinguió es la figura del roquero; no hablo de la figura del roquero escucha o fan que se rasga las vestiduras defendiendo su género musical favorito a ultranza, o de los roqueros que asisten a conciertos de bandas extranjeras y se desgarran la garganta cada que el artista en cuestión dice: ¡Viva Meciscou! (sic). Hablo de los otrora llamados estrellas de rock, roqueros o rockstars que subían al escenario a hacer destrozos y quemar sus gargantas cantando. ¿Quién no recuerda las destrucciones completas de pisos de hotel de *Pete Townshend* y *los Who?*, ¿los escándalos amorosos, droga, excesos, muerte a los 27? *Los Sex Pistols* haciendo canciones en contra de la Reina de Inglaterra y llevando la bandera del *no future*; *Alice Cooper* asustando a las buenas conciencias y reventando cualquier escenario que pisaba; los *Led Zeppelin* con docenas de *groupies* por noche en hoteles de todo el planeta, eso era el rock, eso era ser un roquero. *Jimi Hendrix* muriendo por exceso de pastillas mientras se encontraba en el pináculo de su carrera y era considerado poco menos que Dios; *Brian Jones* de los *Rolling Stones* frenéticamente ahogado en su piscina e inaugurando el fatídico *Club de los 27*; *Janis Joplin* pasada de

heroína, componiendo y destruyendo a mansalva. No pretendo hacer una apología al consumo de drogas, pero el rock era sinónimo de libertinaje, de salvajismo, de descontrol, furia y pasión.

Ser roquero era ser provocador, incitador, pendenciero. *Joaquín Sabina* contando historias de putas; *John Lennon* declarando a *los Beatles* “más grandes que Jesús”; *James Hetfield* de *Metallica* prendiéndose fuego con unas llamas de colores durante un concierto; vértigo, locura, vorágine. *Andrés Calamaro* polemizando sobre las drogas; *Alex Lora* criticando abiertamente al *Presidente Díaz Ordaz* y tomando como bandera el Movimiento Estudiantil de 1968. Y así podemos seguir hasta el hartazgo.

Ser roquero suponía ser vigoroso, debía tener un estilo de vida diferente, una vida salvaje, eran nacidos para ser eso, salvajes; eran las majestades satánicas, los demonios rojos, eran los ciudadanos *non gratos*, los malos vecinos, los desubicados. Ser roquero era ser aborrecido por la clase burguesa, por la derecha, por el control y la autoridad. La policía y los militares eran el enemigo visible, pero los verdaderos enemigos reales eran el sistema, la vida absurda, aburrida y sin sentido, corriente, vulgar y estática.

Esos roqueros eran como todo aquello que no podíamos ser los ciudadanos corrientes, rompían cosas, instrumentos, autos, casas, se acostaban con cientos de seguidoras, se bebían la vida y se aspiraban países, les valía madres la autoridad, el Estado, la Iglesia, la vida, todo. Ser roquero era ser como *Rod Stewart* quien durante una juerga durante los años setenta en la residencia londinense de *Elton John*, en donde había una orgía impresionante, tuvo que ser trasladado completamente drogado y alcoholizado de emergencia a un hospital. Ahí se le extrajo un galón de semen por medio de lavados estomacales. Muchos amigos cercanos a él comentan que este cóctel estaba formado por líquidos del propio *Elton*, *David Bowie* y *Mick Jagger*, entre otros personajes. Ser roquero era ser como los suavitos *Led Zeppelin*, que un día se les ocurrió amarrar a la cama de un hotel a una preciosa *groupie* pelirroja, y acto seguido, procedieron a insertarle trozos de carne de tiburón por la vagina y por el recto, para después comerlo; también era parecerse a *Mick Jagger* comiendo una barra de chocolate, dentro de la vagina de su novia *Marianne Faithfull*. Ser roquero era ser como el salvaje de *Iggy Pop*, quien durante un concierto en Michigan en 1968, tuvo un pequeño problema: su pantalón se rompió y dejó al descubierto sus genitales; corrió detrás del escenario, se despojó de éste y regresó al escenario cubierto solamente por una toalla. En el momento cumbre del concierto *Iggy* gritó al micrófono “¡Al carajo esto!”, y acto seguido se la quitó. Comenzó a cantar con una erección total, daba vueltas por el escenario, se tiraba en él y se retorció y de vez en vez, bajaba con el público para que las féminas lo toquetearan. Por consecuencia fue arrestado por faltas a la moral, teniendo que

pagar una multa de mil dólares y un arresto de 48 horas. Algo similar hizo *Jim Morrison* en Miami y el proceso judicial en su contra terminó hasta el día de su muerte. Eso sí que era ser roquero. Todo eso era ser roquero.

Ser roquero era hacer cientos de conciertos por todo el mundo, con estadios repletos, de día o noche, era fastidiar a los medios que los entrevistaban, era pegarlos a los fotógrafos y *paparazzi*, escapar de los fans como fuera posible y terminar a bordo de una *limousine*. Ser roquero era que los padres te tuvieran miedo, te catalogaran de mal ejemplo, mientras sus hijos tenían posters y camisetas de su banda predilecta. Ser roquero era que una chica se escapara de su casa sin permiso para asistir a un concierto de su banda favorita, o peor aún, como sucedió en Argentina durante los noventa, donde una adolescente se suicidó cuando sus padres le prohibieron asistir a un concierto de *Guns n' Roses*. Ser roquero era salir en cualquier entrega de premios completamente borracho y agresivo, era tener vídeos musicales de alto presupuesto, era grabar un *Unplugged* para MTV o que VHI te produjera un *Behind The Music* donde contaban todas sus pericias en el mundo del rock.

Ser roquero era ser joven, violento y distinto. El rock ha muerto porque ya no hay más roqueros y los que hay están viejos y cansados, son de papel, de cartón. ¿Y qué tenemos ahora? No nos queda casi nada. Cantantes bonitos, caras lindas, miradas vacías y hombres vestidos de pies a cabeza con las marcas de moda. Roqueros veganos, abstemios, prolijos, haciendo recitales *soft*. Grupos *snob* para gente *naif*. Caballos cansados haciendo shows por dinero, producciones poco creativas y estáticas, nada nuevo, nada moderno, poca vida para contar. Eso es lo que pasa, son tan comunes y tan ordinarios los roqueros de hoy en día, que no les pasa nada loco, no tienen nada que transmitir, nada que mueva el piso de un tipo común y corriente. Es como si mi papá se pusiera a cantar, o como que yo mismo lo hiciera, así de irrelevante.

2. Los otros roqueros

Ha habido una generación de músicos que se ha dedicado a la música sin más, sin posturas estéticas o existenciales ante la vida, que huyeron, o sobrevivieron, al *deja un cadáver joven y bonito* de los sesenta y al *no future* de los setenta. Han sido capaces de marcar una época, tanto o más que los que murieron de manera prematura, pero ahora también están cayendo ellos. Es una simple ley de vida.

Puede decirse que fueron igual de transgresores que muchos de los antes mencionados, pero lo fueron a través de su obra. En su vida pri-

vada, por el contrario, llevaban un ritmo razonablemente ordenado, lo que les ha llevado a superar los 60 años perfectamente en activo.

Las noticias sobre fallecimientos o enfermedades graves en este colectivo de viejos roqueros comienzan a ser habituales. Pink Floyd, King Crimson, Yes o *Emerson, Lake and Palmer*. Casi todos han sufrido bajas ya, y no por la droga ni la vida desenfadada, sino porque ya son casi ancianos.

Esto es un drama, ya que difícilmente habrá otra generación parecida, aunque, afortunadamente, la historia les está devolviendo a su lugar. Si en los ochenta y noventa la crítica los masacró, tildándoles de 'dinosauros', son muchos los grupos actuales que evidencian influencias de estos músicos y reconocen su legado. Cualquier crítico que quiera atacar ahora a bandas como *Genesis* o *Fleetwood Mac*, quedará en mal lugar.

Todos estos músicos tuvieron algo en común: quisieron arriesgar con su música y crear obras conceptuales. No se conformaron con el rock de 4/4 a la *Chuck Berry*. Mezclaron el rock con el pop, con el jazz, con la clásica. Desafiaron a las radios, lanzando temas de más de 3 minutos de duración.

Crearon obras conceptuales, incluso con libreto incorporado. Insistían en forzar al oyente a sentarse y escuchar su producción con detenimiento. No siguieron modas. Tampoco quisieron fijar cánones estéticos ni lanzaron proclamas sociales o populistas. Quisieron hacer evolucionar la música. Casi nada. Y desafortunadamente también esta estirpe de roqueros está en peligro de extinción. Las fórmulas para hacer música son cada vez más obvias, lejos de la experimentación y empantanadas en la zona de confort que la industria dicta. Se corren pocos riesgos, se recauda más dinero. La maquinaria está perfectamente aceiteada para hacer *hits* pop perfectos, pero perecederos al poco tiempo.

3. Conclusiones

Es por ello que el rock no murió, sino que murieron los roqueros, el espíritu del rock, la sangre, la gran bestia, la adrenalina y la rebeldía. Pasó de moda ser roquero, ya no hay un *establishment* al que rebelarse, una iglesia, policía o Estado represor al cual demonizar. En cierta medida los roqueros de antaño cumplieron su cometido y mal que mal torcieron la rectitud y la ortodoxia de una sociedad cerrada y dogmática, ganaron la batalla por así decirlo. Se acabó ese juego que nos hacía felices, pero nos dejaron con el sinsabor de la victoria, un envase vacío, la nada misma.

“CHILANGA BANDA”: un caso de análisis del pop-rock etno-nacional

Jesús Nieto Rueda

Resumen

A partir del concepto de pop-rock etno-nacional, elaborado por Motti Regev (2007), desde la sociología de la cultura se analiza la diferente valoración de la canción “Chilanga banda”, de su dimensión local y marginal en la composición de Jaime López y José Manuel Aguilera en un disco experimental (*Odio Fonky*, 1995) a su proyección como referente de la música arraigada en la tradición nacional, y al mismo tiempo inserta en el mercado del pop internacional en la versión de Café Tacvba (*Avalancha de éxitos*, 1996).

Tomando en cuenta la perspectiva de los estudios culturales, se discute el valor contracultural y contrahegemónico de la canción que si bien involucra el uso de un caló propio de espacios marginales, así como el retrato de un medio urbano muy focalizado en la Ciudad

de México, se ha transformado en un producto de consumo masivo que expone la canción a un público amplio con el apoyo de una discográfica transnacional (Warner). Se evalúa a partir de la canción, la condición de Café Tacvba como un grupo que ha adquirido audiencia en diferentes escenarios del mundo y que se caracteriza por la incorporación de elementos de música popular mexicana al pop rock.

“Chilanga banda” sirve entonces como ejemplo paradigmático de la exposición de una compleja organización de las actuales industrias culturales, concretamente de música popular, en la que las identidades locales podrían ser proyectadas con mayor énfasis a partir del pop rock como plataforma común al mercado de la cultura a escala global.

Palabras clave: sociología de la cultura, estudios culturales, música pop rock, industrias culturales, contracultura, contrahegemonía.

Introducción

*Ya chole, chango chilango,
qué chafa chamba te chutas,
no checa andar de tacuche
y chale con la charola.
Tan choncho como una chinche
más chueco que la fayuca.
Con fusca y con cachiporra
te pasa andar de guarura.*

No es de extrañar que sea un fuereño, tamaulipeco de origen, quien ha logrado que la chilangitud se convierta en tema de conversación entre los fans de Café Tacvba³⁴ alrededor del mundo. Cuando Jaime López y José Manuel Aguilera trabajaron en el álbum *Odio Fonky, tomas de buró* (1995) probablemente no dimensionaban la repercusión de esa canción impregnada del humor socarrón y cáustico característico de López. Ya desde el título del disco se advierte la mofa al sugerir la asociación inmediata con los hoyos “fonkis” en los que se tocaba el rock urbano cuando era necesario estar al margen de la sociedad y, literalmente, de la ciudad, para hacer música que el gobierno condenaba por subversiva.

Compuesta a ritmo de rap en la plenitud de los noventa, la canción se vuelve pegajosa y difícil de olvidar con esas recaídas en el fonema “ch” que logra tanto retratar un ecosistema citadino como producir un sonido muy auténtico. ¿Sabe un francés qué está diciendo al corear la canción celebrada en la conocida versión de Café Tacvba?, ¿lo sabe un español, o un uruguayo?, ¿qué tanto entendemos los propios mexicanos que igualmente nos hemos sentido llevados por su ágil versificación? Y sin embargo funciona, porque “Chilanga banda” exige ser interpretada, no descifrada.

Cuando escuché por primera vez a Jaime López en el Multiforo Cultural Alicia, en 2003, me sorprendió descubrir que la composición era suya y al mismo tiempo me capturó su inmersión en el blues en otras canciones. Entendí que la esencia chilanga en la que se sumergía estaba guiada por una búsqueda de autenticidad típica de esos personajes que suelen identificarse con el término rupestre. Aunque López niega ese origen y de cierto modo, lo desprecia. Prefiere pensarse un discípulo de Leonard Cohen o de Bob Dylan, si bien se enorgullece de ser heredero de Eulalio González, *Piporro*, y del maestro de maestros, Gabilondo Soler. Porque, para este artista, la fusión es quizás el término más indispensable en su concepción de la música y el es-

pectáculo. Rupestre o no, Jaime López comparte con esa generación las influencias más indispensables que reinaban en el México de los años ochenta, así como el interés por combinar ritmos tradicionales mexicanos con los de origen estadounidense.

La investigadora argentina Constanza Abeillé (2013) propone aplicar la terminología de tipos de diálogo musical de Keith Negus para identificar tres etapas principales en el desarrollo del rock en Argentina, que pueden observarse de forma similar en el caso mexicano. La primera es la etapa genérica que comienza en los cincuenta, se caracteriza primeramente por una imitación abierta de los modelos estadounidenses, o bien la versión al español de canciones extranjeras. En la etapa pastichista, a partir del éxito de los grupos ingleses en los sesenta, se prioriza la composición original de canciones, si bien algunos grupos cantan en inglés. Comienza la fusión del rock con sonidos locales y se da una mayor difusión fuera de las fronteras, esto particularmente en el caso de los grupos argentinos. Finalmente, la etapa sintética que Abeillé identifica a partir de la segunda década de los setenta en Argentina viene a empoderar el rock como una fuerza contracultural (Abeillé, 2013). En México la emergencia de ese rock contestatario se verá golpeada por la ola de censura a partir del festival de Avándaro. La generación de los rupestres vendrá a encarnar una revitalización si bien parcial y marginal en una época de oscurantismo, en palabras del propio Jaime López (Carranco, 2015), que precederá la “etapa dorada” del rock en español como fenómeno hispanoamericano en el apogeo posterior a la caída de los regímenes autoritarios tanto en España como en varios países sudamericanos.

Habiendo vivido en distintos puntos de la frontera norte a lo largo de su infancia (desde Matamoros hasta Ciudad Juárez) y luego en la huasteca veracruzana, hijo de militar, formado en escuelas de PEMEX y luego en una prepa de la UNAM en la capital, Jaime no puede sino vivirse como un ser en constante transición e imposible de clasificar. Esto se expresa mejor en su canción “Fuereño forever” que lo ubica con claridad en la ambivalencia de pertenecer y no a esa ciudad-monstruo que antes llamábamos Distrito Federal. En búsquedas similares se perdieron y se hallaron el guanajuatense Efraín Huerta con sus célebres poemas acerca de la Ciudad de México y el paisano de Jaime López, Rodrigo González, *Rockdrigo*, este sí sacerdote rupestre por definición propia.

López describe la Ciudad de México como un espacio fronterizo, pues para él:

como país y como cultura, apenas se está asimilando que venimos de culturas migrantes, para mí era claro que la frontera no dividía un país de otro, más bien hacía confluir más de dos

³⁴ * El grupo registró su nombre con la letra “v” para evitar problemas legales con el negocio así llamado en la calle de Tacuba de la Ciudad de México.

o tres culturas o razas, eso me apasionó desde el principio, eso lo tenía el rock (López en Carranco, 2015: 13).

Reconoce sus raíces folklóricas, dice en entrevista con Julián Herbert que cuando él llegó a la capital había una “fiebre de nacionalización”.

El rock es un lenguaje universal: partes de ciertos principios, la escala pentatónica, por ejemplo, y desde ahí incorporas tu regionalismo para dar sabor al caldo. Yo estoy convencido de que la principal influencia musical de la tradición árabe y andaluza en México está en el son huasteco. Y, al mismo tiempo, la quinta huasteca (que tocas aplicando el pulgar de la mano izquierda sobre la sexta cuerda de la guitarra) está emparentada con el blues (López en Herbert, 2014: 84).

En sus búsquedas de temas para crear música, López ha recurrido a los bajos fondos de la Ciudad de México para inspirarse en mercados, calles y plazas por donde pulula la chilanga banda. Sus canciones resuenan a barrio: en ellas se puede detectar tanto la búsqueda poética como el dejo de un lenguaje políticamente incorrecto, a veces insurrecto. Para Julián Herbert, “Chilanga banda” es, ni más ni menos: “ese estado joyciano del arte que condensa la pulsión de un sector imaginario capitalino: una ‘ch’ que es a la vez Izca Cienfuegos”, personaje de *La región más transparente* de Carlos Fuentes (Herbert, 2014: 100).

*Mejor yo me echo una chela
y chance enchufe una chava
chambeando de chafirete,
me sobra chupe y pachanga.
Si choco saco chipote,
la chota no es muy molacha,
chiveando a los que machucan
se va en morder su talacha.
De noche caigo al congal,
“No manches”, dice la changa.
Al choro del teporocho
en chiñla pasa la pacha.*

Es común la presencia de refranes, rimas, así como de los juegos de palabras que conviven con imágenes de mayor búsqueda literaria. De ahí que Jaime defienda que el español, la lengua como tal, es uno de sus instrumentos principales. No por nada también ha escrito poemas y a menudo hace menciones y citas de escritores canónicos, e incluso colaboró con Diego Luna en un montaje de algunos versos sueltos de “Aullido”, de Allen Ginsberg. Ha dicho que aprendió la música en la literatura y menciona la herencia de la generación *beatnik* como antecedente de lo que el año pasado reconoció la Academia Sueca, que

Dylan comprobó que “la literatura es música” (López en Carranco, 2015: 13). Algunos podrían emparentarlo con un cantautor como Joaquín Sabina. Quizás por eso López cuenta que después de grabar el disco titulado *Jaime López*, sin más, bajo el sello Víctor RCA en Nueva York hacia 1989, los ejecutivos encargados en México decidieron no invertir en la mercadotecnia, no distribuir el álbum por considerarlo una competencia del artista español. Mejor era “recalentar la movida madrileña”. Ciertamente o no, al final no se hizo la apuesta comercial y el disco no tuvo la difusión que correspondía a una producción en la que se había invertido mucho dinero y trabajo, incluyendo la participación de varios músicos extranjeros.

En 1994, el año de la sublevación del Ejército Zapatista en Chiapas, José Manuel Aguilera y Jaime López grabaron en casa del primero un álbum de forma marginal, permitiéndose así una amplia libertad de hacer lo que se les diera la gana, sin necesidad de complacer los intereses de una disquera y sin imaginar el éxito que tendría una canción en concreto, primero entre los escuchas en ciertos medios de la Ciudad de México, y después con un grupo que en 2017 cuenta con 2,004, 988 de escuchas en la plataforma Spotify.

Del rock nacional al pop-rock etno-nacional

*Para mí el pop es el folclor a través de los grandes medios.
Jaime López en entrevista con Álex Carranco*

¿Pero qué pasa cuando una canción tan local, recargada de su barroco argot callejero a la vez secreto y popular se vuelve *mainstream*? Motti Regev de forma muy puntual propone el concepto de pop rock etno-nacional. Según el sociólogo israelí hay una tendencia observable en los años más recientes según la cual, los valores más auténticos y personales de la música nacional se proyectan en composiciones de carácter estandarizado a escala internacional. Y ahí es donde entran los muy célebres integrantes de Café Tacvba, que llegaron desde Ciudad Satélite para imprimirle una cara a veces folclórica, otras más pop a su música.

Para Regev, existe un cosmopolitismo estético en el que se ha dejado de lado la tentativa folclorista y tradicional por una incorporación de la otredad a la propia expresión nacional. De esta manera, se difumina la diferencia entre lo que cuenta como “exterior” o “interior” ante la cultura propia. Regev retoma a Beck para decir que “la otredad del otro es incluida en la propia identidad y autodefinición” (Beck, 2003 en Regev, 2007: 318). Lo cual plantea un flujo cultural típico de la globalización. En la concepción de Regev, el pop-rock se refiere a

la música que se crea y produce mediante el uso de amplificación, instrumentos eléctricos y electrónicos, equipo sofisticado de grabación, y otros recursos de manipulación de sonido gracias a los cuales se pueden crear texturas sónicas que de otra manera no se producirían.

Si en la época de los rupestres, los “clásicos” del rock comenzaban a incorporarse como “nuestros”, para la época de Café Tacvba ya es en términos técnicos más viable poder fusionar eso con elementos típicamente folclóricos. A diferencia del discurso de la “música del mundo”, el pop-rock etno-nacional estaría en sintonía con el pop-rock en general. Lo nacional se define, entonces, a partir de otros criterios que en los sesenta, cuando el folk rehuía del rock por ser masivo y superficial y en festival de Rockport Pete Seeger deseó tener un hacha para cortar el cable de la guitarra eléctrica en la que Bob Dylan y su banda interpretaban “Maggie’s Farm” (Goodman, 1998: 9).

Regev apunta, por otra parte, que en esa apropiación de las técnicas internacionales puede leerse una tesis de imperialismo cultural (Regev, 2007: 324) en la medida en que se acepta una creencia en el significado cultural y el valor artístico de formas creativas y obras canónicas de pop-rock. Al tiempo que este tipo de grupos participan de la tendencia global, no dejan de pertenecer a un ámbito local que les demanda una autenticidad etno-nacional, singularidad y distinción. Lo cual se puede ver puesto en práctica mediante el uso de instrumentos nativos (a menudo modificados para ser eléctricos), técnicas vocales autóctonas mediante el canto y patrones rítmicos, así como la versión electrificada de música tradicional. Café Tacvba no es un grupo ajeno a nada de lo anterior, como pueden dar cuenta canciones como “Ojalá que llueva café”, versión de la composición del dominicano Juan Luis Guerra en la que el grupo incorpora una musicalización huasteca de forma muy original haciendo alarde de la mexicanidad. En otras canciones de *Avalancha de éxitos* (1996), los “tacubos”, como se les conoce, proponen reversiones de canciones típicas conocidas en ámbitos muy distintos al rock como “Perfidia” de Alberto Domínguez en modalidad acústica, en un tono muy contemporáneo, incorporando sintetizadores. En la versión de “No me comprendes” del cubano Bola de Nieve, en cambio, si bien hay alteraciones en la orquestación, la voz busca claramente homenajear la original.

Desde una perspectiva ideológica, el pop-rock etno-nacional implica una ruptura con los valores tradicionales de la música en tanto que desafía la idea de que lo autóctono debe conservarse impoluto, ajeno a influencias que le resten valor de identidad local. El pop-rock etno-nacional apuesta por la incorporación de los valores locales a la oferta del pop. Son muy altas las expectativas morales que depositan los fans en un roquero popular. Cuando el héroe cede ante el sistema, decae ante su auditorio (o cierto sector de su audiencia, en todo caso).

Traigo a cuento una reflexión de Simon Frith sobre John Lennon que ilustra la esencia rebelde del rock:

Lennon creía con más vehemencia que ningún otro ejecutante de rock, que el rock and roll era una forma de expresión en la que cualquier cosa podía decirse, pero, más importante (y en este sentido era un ‘proto-punk’) creía también que el rock and roll era la única forma de expresión en la que muchas cosas –relacionadas con la juventud de clase obrera– podían ser dichas. Su música (como la de The Clash) involucra un urgente anhelo de ser oído (un anhelo que a menudo oscurecía lo que de hecho se decía). A los 16 años, John Lennon escuchó en el rock and roll una voz antiautoritaria que en cualquier otro lado era silenciada. Esta voz –esencialmente joven– todavía se oye públicamente sólo en la música rock. ¿Dónde más, por ejemplo, está expresada o tratada la experiencia propia del desempleo juvenil, sino en la música de bandas locales, en la grabación ocasional independiente en el show de John Peel? (Frith, 1978: 75)

Como en el caso de Bob Dylan, o de Neil Young, la transición significa un acto de violencia en el ámbito de origen (el folk). Ante la muerte de Rockdrigo en el terremoto de 1985, Jaime López opta por asumirse como el Caín de su historia particular en tanto que se niega a autoproclamar lo que llama la “automarginación”. Hay gente que considera que López tendría que pedir disculpas por haberse presentado en Televisa o por haber grabado un disco en Nueva York. Así que, ¿por qué no iba a permitir que Café Tacvba hiciera de “Chilanga banda” un éxito del ámbito pop?

López también escribió la letra de “El futuro es milenario”, tema oficial de la celebración del Bicentenario de la Independencia, cuya música es de Aleks Syntek, famoso cantante pop. Se le criticó mucho a López por haber tomado este trabajo. Él reflexiona en la entrevista con Herbert, ya citada, sobre esa “desacreditación” de su trabajo contrastándolo con la figura de Rodrigo González:

Al Rockdrigo [las cursivas son mías], eso sí, lo quise mucho: es mi hermano musical. Lo malo es que se murió. La muerte tiene todas las desventajas del mundo y una sola ventaja: ya nadie puede pedirte que hagas nada con tu vida. Así que, muerto Abel en el terremoto del ‘85, me convertí en el Caín que se atrevió a aparecer en Siempre en Domingo (programa de Televisa) y a cantar en el OTI. Yo no traicioné nada: jamás he creído en la automarginación (López en Herbert, 2014: 81).

A López sí que le han pedido cuentas. Se dice que cuando presentaron él y Cecilia Toussaint *Corazón de silicón* en el centro cultural “El Cuervo”, alguien hizo una pinta en la calle que decía: “López cambia a Pepsi”. Más adelante en esta misma entrevista, comenta sobre la buena relación que tuvo con Raúl Velasco, conductor del mencionado programa televisivo en el que también ha participado El Tri. Velasco les dio su apoyo:

Nunca hubo censura. Decía: “Yo hago lo mío, ustedes hagan lo suyo”. Nos abrió espacios en un momento previo al terremoto en que tenía cierto poder. Lo aprovechó para promover, por ejemplo, a Serrat. Y sí, había cosas a las que ya no le entraba; él mismo decía: “Rubén Blades es too much” (López en Herbert, 2014: 88).

Ahora, si recordamos el contexto histórico, después del terremoto de 1985 las puertas se le cerraron a este tipo de rock en muchas instituciones como respuesta a la organización social que trajo como consecuencia el desastre natural. “La fugaz etapa de apertura de los medios masivos de comunicación (específicamente Televisa) se dio por clausurada”, dice Julián Herbert (2014). En todo caso, como ya vimos, cuando Jaime López logró grabar un disco en un estudio de Nueva York producido por una disquera internacional no logró despejar su promoción y distribución.

Ya entrados en temas de ideología, retomo al estudioso italiano Antonio Gramsci, quien observaba que un grupo social manifiesta su supremacía en la forma de dominación como tal, al igual que mediante un liderazgo intelectual y moral. Una clase dominante busca subyugar a sus antagonistas, mientras que tratará de liderar a las clases con las que se une, estableciendo así su hegemonía. La fuerza material que se ejerce va acompañada de una forma de dominación más sutil, un liderazgo que no sólo se sustenta en las metas económicas y políticas, sino en la unidad moral e intelectual. Bajo esta lógica, un grupo dominante hace todo por demostrar su superioridad y por lograr que sus intereses sean considerados también los de los grupos subordinados (Gramsci, 1971: 75-77).

Tony Bennett aclara con mucha precisión la relevancia que ha tenido en el desarrollo de los estudios culturales retomar el enfoque gramsciano para estudiar la cultura. Entre las posturas tendientes a enfatizar un control ideológico por parte de las clases dominantes y las tendientes a señalar la presencia de voces discordantes en la cultura popular que aportarían valores alternos, la perspectiva de Gramsci permite concebir la cultura popular como un campo de lucha moldeado por las presiones y tendencias en ambos sentidos: tanto la fuer-

za que reafirma los valores de la cultura dominante, como la fuerza que propone alternativas. Las clases sociales más relevantes estarían inmersas en esa lucha por la hegemonía en términos intelectuales, morales y culturales (Bennett, 1986: 82-84).

A esto aporta John Storey en su análisis de la contracultura de los sesenta en Estados Unidos que si bien los grupos gobernantes no pueden absorber del todo e incorporar a los subordinados, tampoco estos últimos pueden salirse del todo del orden dominante (Storey, 2013: 89). Pues si bien el rock contracultural planteó un rompimiento en su momento, no pudo evitar la incorporación de sus valores, en un principio rebeldes, a una cultura pop más generalizada, dominada por el gran mercado de la música. Storey incluso equipara la labor de los músicos de rock a la de los intelectuales orgánicos propuestos por Gramsci. Los roqueros estarían en posición de liderar a las clases medias estadounidenses en su posicionamiento contra la guerra de Vietnam, así como en contra de la represión por parte del gobierno hacia las manifestaciones (Storey, 2013: 91).

*Pachucos, cholos y chundos,
chíchifos y malafachas,
acá los chómpiras rifan,
y bailan tíbiri-tábara.
Mi ñero mata la bacha
y canta “La cucaracha”.
Su choya vive de chochos,
de chemo, churro y garnachas.*

Al manifestar que no le interesa satisfacer las demandas de ese público que lo considera un traidor por haber sucumbido ante la lógica de la música comercial, Jaime López se asume como “un fresa”, para dejar claro que no es rupestre. Y no sólo, sino que alega en contra la veneración del tiempo pasado: “la nostalgia no es ninguna posibilidad de vida si sigues en esto, en algún momento me retiraré y seguiré componiendo, pero no voy a hacer el ridículo en el escenario” (López en Carranco, 2015: 15).

Resulta curioso ver a Jaime López en uno de sus más recientes conciertos en el Foro del Tejedor de la cafetería y librería “El péndulo” en la colonia Roma de la Ciudad de México, una zona que ha pasado recientemente por un proceso de gentrificación. El músico va en atuendo negro, de chaleco, mostrando sus tatuajes en ambos brazos, con botas y pantalones vaqueros, y con un sombrero de ala corta tipo Leonard Cohen. López ofrece un repertorio de éxitos que incluye desde piezas de blues en guitarra acústica con amplificador, algunas acompañadas de armónica; un bolero a *capella*; una canción ranchera; la célebre “Chilanga banda” y, para finalizar, algunas composiciones para piano.

*Transando de arriba abajo
ahí va la chilanga banda.
Chin-chin si me la recuerdan,
carcacha y se les retacha.*

El lugar de Café Tacvba es muy distinto. Su posicionamiento como un grupo proyectado primero a escala nacional y después mundial corresponde a una generación muy distinta. Su presencia en la televisión con videoclips de la versión a “Cómo te extraño”, de Leo Dan, o de su reinterpretación de *Las batallas en el desierto*, de José Emilio Pacheco llegó en una época de indiscutible apertura si lo contrastamos con la década anterior. En ese tramo recorrido se hallan, por supuesto, las reformas políticas y una serie de conquistas sociales, así como un contexto internacional que abarca desde el Tratado de Libre Comercio de América del Norte hasta los plebiscitos que terminaron con las dictaduras en América del Sur, entre otras.

Café Tacvba se ha logrado establecer como un grupo que destaca por su mexicanidad y que al mismo tiempo se renueva y reinventa constantemente en un afán por permanecer en la vanguardia. Sus condiciones de producción son muy distintas a las del rock marginal de los ochenta. Sus conciertos en el zócalo capitalino se saturan de asistentes de diversos sectores sociales. ¿Podría ubicárseles en un lugar de contrahegemonía cultural?, ¿es susceptible dicho discurso de ponerse en práctica desde el éxito comercial y la difusión masiva?

Actualmente, las demandas de un posicionamiento en cuanto a temas de polémica social no escapan al pop-rock etno-nacional. Recientemente hemos presenciado la decisión de Café Tacvba de no interpretar más “Ingrata” para no contribuir a la difusión de mensajes de violencia de género. Concretamente, ante la ola de feminicidios que no ha cesado de incrementar en el país. “Chilanga banda” no está exenta de estereotipos de roles de género, al incluir muchos elementos de una cultura machista; cuestión que podría llevarnos a identificar este tipo de manifestaciones en tantísimas de nuestras canciones. En ese sentido, “los tacubos” han logrado algo, ponernos a reflexionar sobre la inmanente reproducción de los discursos del poder patriarcal en la música popular, que no es poca cosa.

No hay una inocencia en la creación musical. Hay una concepción política implícita desde la decisión de escoger tal o cual canción para versionarla. La agenda política, sin embargo, es distinta y las batallas que hoy se luchan son otras de las que atañían a los roqueros de los años ochenta en México. No obstante, el papel político de la música popular vuelve a ponerse sobre la mesa. Café Tacvba no se caracteriza por una manifestación tan abierta de posicionamientos políticos en sus composiciones, si los contrastamos con Molotov, por ejemplo, que

abiertamente ataca a Televisa en su canción: “Que no te haga bobo Jacobo” (1997). Lo cual no obsta para poder rastrear en su música una forma de ocupar el espacio musical respaldado por una ideología. Su canción “El baile y el salón” en la que se evoca la interacción entre dos hombres se ha vuelto prácticamente un himno a favor de la diversidad sexual.

Y, de hecho, Café Tacvba no ha rehuído a la necesidad de manifestar sus ideas públicamente en diversos conciertos para apoyar tal o cual causa, e incluso sus integrantes han participado en acciones políticas concretas, asumiendo una responsabilidad social en tanto ciudadanos conscientes y tomando en cuenta que disponen de una amplia audiencia en la que depositan sus mensajes. En ese sentido, su función política para la difusión en el espacio que ocupan dentro de la escena pop es más relevante, pues impacta en un público más amplio.

Más allá de un discurso político explícito con demandas específicas, la labor de difusión de la cultura mexicana mediante sus versiones novedosas es uno de los rasgos distintivos de la agrupación originaria de Satélite. Desde esa perspectiva, el pop-rock etno-nacional aparece como un vehículo para la proyección de los discursos políticos y culturales de diversos sectores de un país en los medios de difusión masiva. Café Tacvba ha logrado así un poder de convocatoria que aprovecha, entre otras cosas, para poner el foco sobre la cultura mexicana.

Conclusiones

Al volverse una canción masiva en un disco producido por Gustavo Santaolalla en Warner, “Chilanga banda” cobra una repercusión de alcance internacional que nunca habría tenido la producción original. Desde un punto de vista de cultura nacional tradicional, como el que imperaba en la etapa en que se formó Jaime López durante los ochenta, esto le resta fuerza. En años recientes la revista *Algarabía* ha publicado un artículo al respecto incluyendo una traducción a un español más convencional (Retrofutura, 2013), que quizá sea la forma más extrema de quitarle cualquier vestigio de marginalidad. Por otra parte, dicha difusión permite que un público al que jamás habría llegado la canción. Algo se pierde y algo se gana: la canción adquiere resonancia masiva, al tiempo que pierde peso su carácter contracultural, e incluso su posibilidad de producción contrahegemónica. Pero, ¿qué otra cosa es la contracultura sino la constante posibilidad de reinventar un discurso que lucha por tener voz?

El concepto de pop-rock etno-nacional es útil para analizar la producción de un grupo como Café Tacvba, el cual a partir de sus composiciones arraigadas a la música tradicional mexicana y, en

este caso, a una tradición popular urbana coloca una noción renovada de la producción nacional en las esferas del pop a escala global. “Chilanga banda” ha trascendido su origen. Por más que funcione como un producto entre muchos del pop-rock internacional, por más que pueda considerarse una manifestación ya instalada dentro del ámbito comercial y que mucha gente la coree sin escucharla a fondo, también conserva su intrínseca esencia de barrio. La canción es un ejemplo de la transición de un mundo en el que la música popular escrita en español también se escucha en otros ámbitos.

Les guste o no a ciertos fans de Jaime López, que quizás preferirían que la canción sólo se conociera entre “iniciados” de un mundo subterráneo como en otras épocas en que las canciones se conocían de caset en caset y de mano en mano entre asistentes al tianguis de El Chopo, la canción original, crítica, burlona y “desmadrosa” de Jaime López ha llegado a las listas de Spotify, tanto en versión original, como en la de uno de nuestros grupos de mayor proyección en la escena internacional.

La contracultura se volvió pop, sí, eso lo sabemos desde hace décadas. Pero esto no quiere decir que haya muerto, sino que seguirá buscando sus caminos entre todos los obstáculos que puede presentar el mercado transnacional de la música.

Bibliografía

Abeillé, Constanza (2013). “Música y representación en la formación del rock nacional como género”, en *¡Plop! Estudios de pop*. Vol. I, núm. I. Barcelona.

Bennett, Tony (1986). “Popular Culture and the ‘Turn to Gramsci’”, en Storey, John. *Cultural Theory and Popular Culture*. Nueva York, Routledge, 2013.

Café Tacvba (1996). *Avalancha de éxitos*. México: Warner Music.

Carranco, Álex (2015). “Jaime López. El poeta que recorre callejones musicales”, en *Rolling*

Stone México. Especial I I. Rock Latino, los años ochenta. México: Junio.

Frith, Simon (1988). *La sociología del rock*. Madrid: Júcar.

Goodman, Fred (1998). *The Mansion on the Hill. Dylan, Young, Springsteen, and the head-on collision of rock and commerce*. Nueva

York: Random House.

Gramsci, Antonio (2001). *Antología*. México: Siglo XXI.

Gramsci, Antonio (2013). “Hegemony, Intellectuals and the State”, en Storey, John, ed. *Cultural Theory and Popular Culture*. Nueva York, Routledge.

Herbert, Julián (2014). “Jaime López: ‘El rock es mi esperanto’”. *Gatopardo*. México: núm. 148, febrero.

López, Jaime; Aguilera, José Manuel (1995). *Odio Fonky, tomas de buró*. México: Opción Sónica.

Regev, Motti (2007). “Ethno-National Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism Made from Within”, en *Cultural Sociology*. Sage: Los Ángeles, Londres, Nueva Delhi y Singapur.

Retrofutura (2013). “Chilanga banda/Jaime López (1994)”. *Algarabía*. Web, junio 4.

Storey, John (2013). “Rockin’ Hegemony: West Coast Rock and Amerika’s War in Vietnam”, en Storey, John, ed. *Cultural Theory and Popular Culture*. Nueva York: Routledge.

DESPUÉS DE LA COMUNICACIÓN MASIVA II

EL ROCK COMO FENÓMENO GLOBAL ¿Contracultura o industria cultural?

Ignacio Gómez García

Resumen

El entorno de la posguerra resultó propicio para el desarrollo y propagación del rock, pues conjuntó una diversidad de factores inéditos en la historia de la humanidad: capacidad de producir bienes a gran escala, bonanza económica que dio lugar a una clase media con poder adquisitivo, la consolidación de la televisión como medio para la circulación de nuevas formas simbólicas hecho que, aunado al incremento en la disponibilidad de tiempo libre y una nueva generación producto de una explosión demográfica, dieron lugar a una nueva categoría social: la juventud.

El rock 'n' roll fue adoptado rápidamente por la juventud pues contenía códigos simbólicos con los cuales podían identificarse, hecho que fue visto con recelo por la generación precedente. Nuevos estilos de

baile como el twist, el stroll, el mashed potato, y el watusi, dotaron el universo simbólico de los jóvenes de nuevas formas de expresión articuladas mediante la música, otorgándoles visibilidad y permitiéndoles abrir espacios en una sociedad en estado de transición.

El objetivo de este trabajo es explorar el fenómeno de la cultura rock, tomando como punto de partida a los medios de comunicación y su poder de fijación de agenda, a partir de tres fenómenos: La construcción de la estrella de rock, (análisis del caso Elvis Presley), la orientación del consumo mediante estrategias como las listas de popularidad (específicamente el caso de Billboard) o la payola, y el poder de la TV para crear tendencias, como ocurriera con Chubby Checker y el twist.

Palabras clave: Industria cultural, medios de comunicación, agenda setting, cultura rock.

“For twenty-five centuries, Western knowledge has tried to look upon the world. It has failed to understand that the world is not for the beholding. It is for hearing. It is not legible, but audible. (...) Among sounds, music as an autonomous production is a recent invention. Even as late as the eighteenth century, it was effectively submerged within a larger totality. Ambiguous and fragile, ostensibly secondary and of minor importance, it has invaded our world and daily life. Today, it is unavoidable, as if, in a world now devoid of meaning, a background noise were increasingly necessary to give people a sense of security”.

Jacques Attali

Las preguntas que detonan este trabajo son: ¿Cómo es que el rock llegó a convertirse en un fenómeno masivo?, ¿cómo incidieron los medios de comunicación en la consolidación de lo que se conoce como *cultura rock*?

Una aproximación desde el estudio del *rock ‘n’ roll* debe abordar su producción, circulación, y consumo, en relación con el proceso de desarrollo social; para ello debemos aproximarnos al espíritu de la época. Toda manifestación cultural lleva la marca de su tiempo (Attali, 2009), de ahí que sea necesario establecer una relación entre la música y el ámbito social, económico, político y cultural de cada sociedad, para poder conocer qué es lo que se intenta expresar mediante los sonidos de una determinada época. Al dejar de lado la relación existente entre la música y los factores que influyen en la concepción de la sociedad, es imposible determinar cómo cambia el gusto musical dentro de una cultura, o explicar por qué se produce un mayor consumo de un tipo de música con relación a otras ofertas.

Siendo las cosas de esta manera, toca preguntarse: ¿Qué ocurría en los Estados Unidos en el momento en que el rock eclosiona?, ¿por qué se volvió la música juvenil por excelencia?

La música rock es asociada con la juventud, sin embargo no fue el primer género consumido mayoritariamente por este segmento de la población. En el periodo comprendido entre el final de la Primera Guerra Mundial y la gran depresión económica, tuvieron lugar los *años felices*, durante los cuales existió un mercado juvenil circunscrito a la clase alta, a diferencia de lo ocurrido tras la culminación de la Segunda Guerra Mundial, donde este mercado se expandió al amparo de la clase media.

Al respecto, Daniel Bell considera que si bien la sociedad de consumo masivo -que incluye bienes culturales orientados al ocio y la recreación-, inicia en los años veinte, fue en la década de los 50 cuando la

cultura norteamericana se volvió abiertamente hedonista, interesada en el juego, la diversión, la ostentación y el placer, de una manera compulsiva (Bell, 1978, pág. 70). Esta cultura hedonista estaba en contrasentido con la ética de corte puritano que seguía en la base del sistema social y, sin embargo, la esfera del consumo alentaba precisamente el consumo con la intención de colocar la creciente oferta de bienes materiales y simbólicos. En los años cincuenta se empezó a vislumbrar una transición generacional, en donde la juventud abrazó la nueva ética hedonista, mientras que los padres se aferraban a los postulados del puritanismo.

Esta nueva tendencia orientada al consumo hedonista se extendió a todas las clases sociales en los años cincuenta y sesenta. Tal como señala Robert Bocock: “En la década de los 50, siguiendo el modelo ya establecido en los Estados Unidos, primero en Inglaterra y después en el resto de Europa occidental, el ‘consumo de masas’, en un sentido próximo al moderno, comenzó a desarrollarse entre todas las clases sociales exceptuando las más pobres” (Bocock, 1993, pág. 21) Si el consumo por placer había estado restringido a las clases acomodadas en el periodo previo a la Segunda Guerra Mundial, en los años posteriores se dio un fenómeno de universalización del mismo, como resultado de los incrementos en el nivel general de vida de la posguerra.

Brecha generacional

Baby Boomers es el nombre que identifica a la generación que nace tras concluir la Segunda Guerra Mundial, comprende a la población nacida entre 1940 y 1961. Les tocó vivir dos mundos diferentes: una niñez muy similar a la de sus padres (aunque con ligeras variantes), con un sistema educativo tradicional, de valores arraigados socialmente que les fueron grabados a la fuerza en lo más recóndito del subconsciente y, en contraparte, una juventud llena de rebeldía y expectativas que culminó en una madurez desubicada, por estar viviendo un mundo que evolucionaba vertiginosamente, donde los valores habían cambiado radicalmente. El resultado fue una generación que rechazó los esquemas tradicionales en que fue educada, por considerar que estaban sustentados en prejuicios, tabúes y dogmas incuestionables. Se les identifica con el *rock ‘n’ roll*, ya que adoptan este movimiento musical como una revolución cultural que se alinea con su propia filosofía de la vida, e invierten su tiempo en actividades que les brinda la industria del entretenimiento, dando además inicio al consumo a gran escala.

La educación de los hijos, que antes recaía sobre la madre, en esta generación se reparte entre el sistema educativo y clases de todo tipo: idiomas, música, karate, deportes, etcétera, dando como resultado una

liberación de tiempo en el ama de casa. Este hecho provoca cambios en la rutina de las amas de casa, ya que el tiempo libre se invierte en actividades lúdicas como ver TV (de hecho son la primera generación que disfruta de esta tecnología), además de otras alternativas como practicar deportes, salir de paseo, reunirse con amigas y, en muchos casos, buscar empleo remunerado fuera de casa.

El rol de los medios masivos de comunicación es fundamental, tanto en el cambio ideológico como en la difusión de los elementos de la incipiente cultura del rock, gracias al poder que tienen para producir, transformar y circular formas simbólicas. Ahora bien, este proceso ha tenido lugar desde que el ser humano comenzó a interactuar con sus semejantes, pues en el proceso de comunicación tiene lugar el intercambio de información y contenido simbólico que, posteriormente, el receptor puede optar por reproducir, transformar o ignorar tal y como lo señala Bourdieu (1991). Lo que cambia es la velocidad de difusión y el alcance de los mensajes, ya que antes del surgimiento de los medios masivos, la velocidad de difusión estaba limitada por barreras físicas.

En este sentido es que John B. Thompson, tomando como base el trabajo de Mann y Giddens, propone cuatro formas de poder social: económico, político, coercitivo y simbólico. Mientras que la actividad simbólica es una característica penetrante que alcanza la totalidad del espectro de la vida social, existen un conjunto de instituciones que han asumido un papel histórico en la acumulación y difusión de formas simbólicas como la iglesia, las escuelas y universidades, y las industrias mediáticas, las cuales se valen de los medios de información y comunicación para la difusión de sus contenidos (Thompson, 1998, pág. 35).

El culturólogo británico aborda el fenómeno de la comunicación de masas -origen de la cultura de masas-, y considera que éste surge cuando las instituciones intentan capitalizar nuevas formas de expresión para su beneficio, en cuyo proceso se producen, reproducen y difunden bienes simbólicos, transmitidos de manera generalizada a una pluralidad de receptores, a cambio de una remuneración económica (Thompson, 1998, págs. 46-47).

Thompson define a la comunicación de masas como “la producción institucionalizada y difusión generalizada de bienes simbólicos a través de la fijación y transmisión de información o contenido simbólico” (Thompson, 1998, pág. 47) y la desglosa en cinco elementos que, si bien no son exclusivas de este fenómeno, al conjuntarse muestran una serie de características típicas y aspectos relevantes de fenómenos comunicativos típicamente asociados con este concepto: medios técnicos e institucionales de producción y difusión; producción de formas simbólicas de consumo; ruptura estructurada entre producción y recepción; creciente disponibilidad de los productos mediáticos en el

tiempo y el espacio; y la circulación pública de las formas simbólicas mediáticas.

La comunicación masiva requiere de medios técnicos para su producción y difusión, la historia y desarrollo de los *mass media* ha sido documentada desde el advenimiento de la imprenta en la segunda mitad del siglo XV. La revisión histórica de los medios permite constatar que el desarrollo de los media, desde las primeras formas de impresión (reproducción mecánica) hasta la eclosión de Internet y las innovaciones más recientes en materia de telecomunicaciones, tienen como común denominador la explotación comercial, dando origen a las industrias mediáticas. Lo cual nos lleva al segundo punto: la producción de formas simbólicas para el consumo.

La posesión de medios tecnológicos para la difusión masiva requiere de contenidos (oferta), los cuales deben ser suficientes y atractivos (cantidad y calidad), para su audiencia objetivo, de lo contrario se pone en riesgo la viabilidad de dicho medio. En este punto entra en juego la mercantilización (*commodification*) de las formas simbólicas, es decir el proceso mediante el cual se les convierte en mercancías, una vez encontrado su potencial de mercado. Para ello tiene lugar una valuación que, de acuerdo con Thompson (1993) puede ser de dos tipos: simbólica y económica. En la primera se asigna un valor simbólico, el cual se origina en las opiniones de las personas en relación con los bienes culturales como elogiar o vilipendiar, pues con base en estas reacciones puede establecerse (o descartarse) la posibilidad de ser comercializada. La valoración económica consiste (como su nombre lo sugiere) en la asignación de un valor económico en función de una posible rentabilidad, es decir, de su potencial para generar utilidades. Es mediante este proceso como las formas simbólicas se convierten en “bienes simbólicos”, mismos que pueden adquirirse por un precio determinado por la oferta y la demanda.

Este proceso tampoco es exclusivo de la comunicación masiva, pues desde la antigüedad surge este fenómeno en relación con los bienes artísticos, lo novedoso es la escala de la disponibilidad de las formas simbólicas en el tiempo y el espacio. Así, la valoración de bienes simbólicos como los libros o las grabaciones musicales reside en gran medida en el potencial de venta es decir, en el número de copias que puedan comercializarse en el mayor número de mercados, lo cual nos lleva al tema de la distribución.

Los medios de comunicación de masas extienden la disponibilidad de las formas simbólicas en el tiempo y en el espacio, gracias a la posibilidad de separar los contextos de producción y recepción. Nuevamente debe señalarse que no se trata de una cualidad exclusiva de la comunicación masiva, sin embargo la magnitud de la escala es algo inédito en la historia de la humanidad. Las tecnologías aunadas a estrategias de

distribución cada vez más sofisticadas, permiten que la información y los contenidos estén a disposición de un número mayor de personas, en una escala planetaria, en lapsos de tiempo cada vez más reducidos.

Y es en este punto donde se pone interesante, pues entran en escena diversas estrategias de fijación de agenda para incidir en las percepciones y, por consiguiente, en las elecciones de consumo de las audiencias.

El poder de fijación de las agendas mediáticas

The press may not be successful much of the time in telling people what to think, but it is stunningly successful in telling its readers what to think about.

Bernard Cohen

El estudio de las agendas mediáticas tiene su origen en la sociología política, específicamente en el estudio de las campañas electorales en las que los políticos, a través de los medios, buscan incidir en la opinión pública en torno a los temas centrales de su propuesta. El concepto de *agenda-setting* tiene su origen en autores como Bernard Berelson y Walter Lippmann (1998). Sin embargo son Maxwell McCombs y Donald Shaw (1972) quienes abordan, a través de una serie de trabajos empíricos, el papel de los medios en la formación del efecto *agenda-setting* o fijación de agenda.

El aspecto central estudia la manera en que los medios influyen en las audiencias mediante la selección de temas que éstos consideran de mayor relevancia. El medio no controla la postura u opinión del público sobre un hecho de interés, pero puede influir al seleccionar los temas a insertar en la opinión pública. A este conjunto de contenidos se le denominará: *agenda*. Desde la perspectiva de la Teoría de la *agenda-setting*, el término se acuña para evidenciar cómo las agendas o temas considerados relevantes por los medios pasan a ser subrayados también en las agendas de las audiencias. La selección prioriza o pone en primer plano algunos temas, mientras disminuye o matiza la importancia de otros.

Las personas no sólo reciben información a través de los medios sobre temas o asuntos que ocurren alrededor del mundo y son considerados prioritarios, sino que también aprenden la importancia y el énfasis que les deben dar. Es en este sentido cuando encontramos una correlación entre prácticas como las listas de popularidad, donde se señalan cuáles son las melodías y grabaciones más escuchadas, y cuyo referente obligado es Billboard. En este sentido McCombs señala la existencia

de un efecto cognitivo, de socialización en valores y percepción que opera a largo plazo, en el que los medios juegan un papel primordial. Existe una relación directamente proporcional entre la exposición a la información y el interés que suscita entre los receptores.

La selección de contenidos es un aspecto central en la configuración de las agendas. Tratemos de imaginar la cantidad de información que se genera todos los días a nivel local, regional, nacional o mundial, y en todos los ámbitos: política, deportes, espectáculos, ciencia, sociedad. Ahora supongamos que eres responsable de seleccionar información para un programa con duración de 60 minutos, o un periódico de 50 páginas ¿cómo harías para elegir las noticias que formarán parte de esos espacios? La realidad es que ante la abundancia de noticias tendrías que relegar a la mayoría, simplemente porque no es posible incluirlas todas, y porque algunas de ellas no sería del interés de tu público.

En los medios de información la responsabilidad de seleccionar los contenidos recae en los editores. Esta función fue identificada por Robert Park (1922), y posteriormente bautizada como ‘gatekeeping’ por Kurt Lewin (1943). Dicho término, que en español equivale a “portero”, alude a la selección que hacen los periodistas de las diferentes informaciones que llegan a la redacción, que tiene como fin filtrar las diferentes noticias, para publicar unas, y prescindir de otras. En la industria musical también existen “porteros” que restringen el acceso a los canales de difusión, unos legítimos y otros no tanto, como en el caso de una práctica denominada “payola”, a la que dedicaremos un apartado un poco más adelante.

Elvis Presley y el proceso de construcción de la primera súper estrella del rock

Elvis Presley, oriundo del sur de los Estados Unidos y con raíces musicales en el country, el rockabilly y el blues, fue la primera súper estrella del rock. Inició su carrera con el sello independiente “Sun Records” pero en noviembre de 1955, gracias a la gestión del Coronel Parker, representante de Elvis, y el potencial visto por Steve Sholes de la disquera “RCA Victor”, ésta última decidió adquirir el contrato de Presley por la entonces estratosférica cantidad de \$40,000 dólares: la mayor suma que se hubiera pagado por algún cantante hasta ese momento (Starr & Waterman, 2006).

La llegada de Elvis a la RCA representó un paso decisivo en su carrera ya que, por el monto invertido, la compañía apostaría por distribuir y promover sus grabaciones a nivel nacional e internacional. Sholes estaba consciente de que se encontraría bajo el escrutinio constante de

los directivos de RCA, pues Presley era un artista fuera de lo ordinario que no encajaba en ninguna de las categorías musicales existentes en el mercado.

Sholes era el responsable de producir los sencillos de géneros especializados como góspel y R&B, así que era lógico que él fungiera como productor de las primeras grabaciones de Elvis para RCA. El sencillo “Heartbreak Hotel” que marca su debut, llegó al primer lugar en la lista *Billboard Top 100*.

El 13 de marzo de 1956 sale al mercado el primer LP de quien a la postre recibiría el sobrenombre de “El Rey”. El álbum, que lleva el nombre de su intérprete, *Elvis Presley*, llegó a la cima de las listas de popularidad y para finales de abril ya se habían vendido más de 360 mil copias, convirtiéndose en la primera grabación de RCA que generó más de un millón de dólares en ventas. Además *Elvis Presley* también es el primer álbum en la historia de la música que vendió más de un millón de ejemplares.

RCA vendió 12.5 millones de sencillos y 2.75 millones de LPs en el año que Elvis debutó para ellos (Worth & Tamerius, 1990).

En el libro *Reflections of the Memphis Mafia*, Lamar Fike, uno de los amigos más cercanos de Presley, considera que todos los rock ‘n’ rollers de la década de los 50, en especial los de color, tienen una deuda con Elvis ya que:

En el ámbito de la música pop, exceptuando a Pat Boone y Bill Haley, el negocio era controlado por artistas de ‘la vieja guardia’ como Tony Martin, Frank Sinatra, Perry Como y Tony Bennett. Elvis abrió la puerta de una patada y, por primera vez, los jóvenes tenían una música que podían considerar como propia. Elvis fue el equivalente musical de James Dean, pues dio voz a toda una generación. Después Chuck Berry y Jerry Lee Lewis, cuya presencia se limitaba a ciertas regiones, se volvieron nacionales, lo mismo que los Everly Brothers, y Ricky Nelson, y Bobby Darin. Gracias a Elvis el rock ‘n’ roll estaba en pleno swing (Nash, 2005, pág. 70).

La intensiva promoción y la extensa red de distribución de RCA lograron hacer de Elvis la primera súper estrella del rock ‘n’ roll. Tuvieron un éxito que excedió las previsiones más optimistas, no importó que las autoridades hubieran declarado las actuaciones de Presley como ‘inmorales’ debido a su característico movimiento de cadera, sus presentaciones en vivo estaban abarrotadas de jóvenes que lo aclamaban y millones más lo seguían por televisión. Elvis dominó las listas de popularidad de manera constante desde 1956 hasta 1960, hecho que

lo convirtió en el solista con mayor número de grabaciones vendidas de la historia, un título que conserva hasta la fecha.

Billboard Magazine, el poder de las listas de popularidad

“Everybody in the record business is constantly lipping chart potential, trade picks, chart positions and chart life. In fact, the entire industry rises and falls upon the waves of this silly numbers game.”

Roger Karshner, ex vicepresidente de Capitol Records

La revista *Billboard* ha sido crucial en la evolución de la industria musical estadounidense, Anand (2006) señala la incidencia de esta publicación en dos grandes rubros. En primer lugar, *Billboard* fue un factor crítico para la coalescencia del campo de la música comercial, pues la revista siempre ha fungido como un espacio en el cual los participantes del mercado interactúan de manera frecuente y significativa.

El segundo rubro es aun más importante, pues tiene que ver con la forma en que *Billboard* mantiene cautivos a los jugadores clave, al ser quien define las reglas del régimen de información sobre el mercado.

La revista cuenta con una amplia red de contactos e informantes, lo cual le permite ser el principal proveedor de información sobre la actividad del mercado, de esta manera *Billboard* logra *de facto*, que los participantes sean consumidores regulares y habituales de su información. Las listas musicales de *Billboard* han dado forma a la manera en que los participantes del campo experimentan, dan sentido y responden en el mercado de la música.

La revista tiene sus orígenes en Cincinnati, Ohio, fue fundada por William H. Donaldson y James H. Hennegan. En ese entonces su nombre fue *The Billboard Advertiser* y el primer número salió al mercado el 1° de noviembre de 1894. La revista se enfocaba en publicidad, de hecho un *billboard* es el nombre que recibe el espacio destinado a la colocación de anuncios publicitarios en la vía pública que, vale la pena mencionarlo, representaba el principal canal de promoción publicitaria a fines del siglo XIX e inicio del XX.

En el año 1900, Donaldson compra la parte de Hennegan por \$500 dólares, recorta el nombre de la revista a *The Billboard*, y la relanza como “El órgano oficial del gran mundo del entretenimiento en exte-

riores". En sus páginas se realizaba una cobertura sistemática de ferias, circos, parques de diversiones y shows de vaudeville y burlesque.

El principal medio de transporte era el ferrocarril y cada vez más ciudades se integraban a la red ferroviaria, gracias a esto los artistas más reconocidos del momento se unían a agrupaciones de diversas índoles: carpas, compañías de teatro, agrupaciones musicales, y recorrían el país. La visión de Donaldson lo llevó a integrar una sección en su revista llamada "Routes ahead", en la cual se alistaban los itinerarios de los diversos espectáculos lo cual, además de proveer información para los espectadores, permitía tener un panorama global del mercado del entretenimiento popular.

Gracias a la cobertura de su revista, Donaldson estableció relaciones cercanas con los empresarios más importantes del espectáculo lo cual, a su vez, le permitió conocer la agenda de la industria y a aquellos responsables de definirla. *The Billboard* dedicaba espacios significativos a la difusión de noticias sobre el progreso tecnológico, especialmente todo aquello relacionado con la grabación y reproducción de imágenes y sonido. Claro que no sólo lo hacía por el interés de divulgar sobre estas 'maravillas modernas', junto a las notas periodísticas se podían encontrar anuncios de fonógrafos, gramófonos, victrola, proyectores de películas y radioreceptores.

Otro parteaguas histórico tuvo lugar en 1920, cuando Donaldson decide contratar a James Albert Jackson, un periodista afroamericano, y lo pone a cargo de "una nueva sección, escrita por un hombre Negro y dedicada a entretenedores, artistas, representantes y agentes Negros, que aparecerá semanalmente. Sentimos que los artistas profesionales y entretenedores de la raza han ganado este reconocimiento a pulso. Asumimos la representación con gusto – incluso con entusiasmo"³⁵ (Hill & Hatch, 2003, pág. 241).

El 9 de enero de 1961 la revista cambió nuevamente de nombre y comenzó a llamarse *Billboard Music Week*, para dejar claro que ya no se dedicaría a cubrir espectáculos en general, sino que se enfocaría en la industria musical. Esta decisión llega unos años después de aquella original creación que surgió en 1955 para informar sobre el mercado musical, y que a la postre se convertiría en referente absoluto: la lista *Billboard*.

³⁵ La cita original es: "A new feature section, written by a Black man and devoted to Black performers, artists, managers, and agents will appear weekly....We feel that the professional artists and entertainers of the race have fairly won this recognition....We are according the representation gladly—even enthusiastically".

Las listas de rankings como la "Hot 100" o "Top 200" tienen éxito porque son sencillas de comprender: mientras más alto se ubique un artista mejor. Sin embargo, una de las limitaciones de utilizar el número que ocupa el músico en el listado como criterio para medir su desempeño, por ello cuando se lanzó el "Hot 100" en agosto de 1958, *Billboard* decidió agregar una estrella, la cual coloca a un lado del nombre del disco o canción para señalar que tiene un movimiento con tendencia positiva.

En la industria, a las grabaciones que *Billboard* asigna la estrella se les conoce como 'balas', pues se trata de canciones que lograron escalar un número sobresaliente de posiciones desde la semana anterior. Tomando esto en consideración, la aspiración de los artistas y sus promotores no es sólo alcanzar el primer lugar, sino llegar a la cima con un balazo.

Por supuesto que quienes conocen el sistema pueden explotarlo a su favor, el caso de Casablanca, el sello que inició la era disco con el sencillo de Donna Summer "Love to love you baby". El dueño era Neil Bogart y conocía muy bien el funcionamiento de las listas, pues había trabajado para *Cash Box*, una publicación rival de *Billboard*. Bogart estaba muy consciente del valor que tenía una buena posición en las listas de popularidad como indicador de éxito, por ello utilizaba cualquier método que le permitiera incrementar sus ventas, incluso si afectaba la rentabilidad de su empresa (Hoffmann, 2005).

Casablanca gastaba grandes sumas de dinero en la promoción de sus artistas, al grado que uno de sus empleados declaró que a Bogart no le importaba gastar tres dólares y ganar dos, con tal de tener un buen lugar en las listas. La estrategia le resultó bien pues Polygram, impresionada por el (aparente) éxito de la novel disquera, decidió adquirirla; un año después los ejecutivos de Polygram se dieron cuenta del gran error que habían cometido, pues las pérdidas de Casablanca superaban por mucho su valor. Con esto queda demostrado que el buen desempeño en las listas es una aspiración de profundas raíces que llega a convertirse en el fin último de algunos artistas y ejecutivos (Hoffmann, 2005).

No obstante, las listas son muy engañosas. ¿Qué pasa si sólo tomamos como parámetro aspectos cuantitativos y realizamos una comparación entre objetos de diferentes cualidades? Podríamos decir –por ejemplo– que "Dark Side of the Moon" de Pink Floyd es muy superior a "Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band" de The Beatles, tomando como base el número de semanas que estuvieron estos álbumes en las listas.

La payola

Si las listas pueden resultar engañosas, una de las prácticas utilizadas para ingresar en ellas es por demás polémica, además de ser un auténtico secreto a voces: la *Payola*.

El nombre proviene de fusionar el verbo de lengua inglesa *pay* (pagar) y *Victrola*, un sobrenombre para referirse a los primeros radios de la RCA Victor. Se entiende por payola, en la jerga de los medios de comunicación, a la “programación pagada de temas musicales, de grupos y productos de la industria del espectáculo”; este pago se realiza en efectivo o en especie (intercambios comerciales, viajes, productos, etcétera). La premisa fundamental a la que responde la payola es que “para sonar hay que pagar” (Boehlert, 2001), por lo tanto consiste en un pago ilegal por parte de los artistas (cantantes o agrupaciones musicales), a los dueños, programadores o técnicos de estaciones de radio o televisión, para ser colocados en la programación con cierta continuidad y en horarios claves.

Además de ser ilegal, la payola violenta preceptos éticos, partiendo de la suposición de que las estaciones de radio seleccionan las canciones que consideran mejores para su audiencia, sin embargo sucede con frecuencia que el número de reproducciones de una canción, o la inclusión de un grupo musical en la programación de las radiodifusoras dependa más de los recursos económicos que se pagan por medio de la payola que de su calidad. En países como Estados Unidos de América, se tiene tipificada a esta práctica como fraude, pues se engaña al público al hacerle creer que el programador selecciona libremente los temas o grupos musicales que salen al aire.

La pregunta obvia sería: Si la payola es ilegal ¿Cómo es que sigue siendo una práctica habitual? James Surowiecki, escritor y columnista para la prestigiosa revista *The New Yorker*, abordó el tema y descubrió que esta práctica se aprovecha de un vacío legal, por lo menos en lo que se refiere a los Estados Unidos. La legislación prohíbe a los sellos discográficos la compra de tiempo aire para promover a sus artistas, aunque las grandes disqueras contratan promotores independientes, y son ellos quienes negocian los espacios como si se tratara de tiempo para comerciales, por ello las estaciones no están obligadas a reportar el hecho ante el organismo regulador (Surowiecki, 2004).

Otras formas de payola incluyen:

- Cuando el artista otorga conciertos gratuitos, o un porcentaje importante de los beneficios económicos a dueños de las emisoras.

- Cuando la discográfica o productora musical paga para que no suene un artista determinado que es competencia para su representado.

La payola y otras prácticas similares se llevan a cabo en México de manera impune, aunque la ley establece las limitaciones en los espacios susceptibles de ser comercializados, no se investiga sobre el fenómeno de la payola. Es tan conocida esta práctica, que los directores de medios o programadores lo aceptan abiertamente. En 1998, José Álvarez, entonces gerente de la radiodifusora Radioactivo 98.5 FM, reconoció durante el Canadian Music Week, que la razón por la que no se programaba música canadiense independiente era porque en la radio mexicana sólo se programaba por medio de la payola.

El artista que tiene la necesidad constante de impulsar su carrera debe tener un buen respaldo económico para solventar esta actividad, necesaria para tener difusión masiva, generar audiencia, maximizar las ventas y buscar nuevos o mejores contratos nacionales o extranjeros. En el entorno mexicano, los canales de distribución son generalmente acaparados por las grandes compañías que saturan los espacios a través de grandes inyecciones de capital, fomentando la homogeneización de contenidos, la competencia encarnizada por los espacios, y colocando barreras de entrada a los competidores de menor capital.

Chubby Checker, American Bandstand y ‘The twist’

“From 3 o’clock in the afternoon until 5:30, nobody was on the street. They were watching American Bandstand. Can you imagine that?”

Chubby Checker

Los años 50 son considerados como la época dorada de la televisión, por la velocidad vertiginosa con que fue adoptada. Los avances tecnológicos que se dieron durante la Segunda Guerra Mundial representaron un factor que permitió reducir el costo de un gran número de bienes de consumo, factor que aunado al poder adquisitivo de una floreciente clase media, posibilitó la presencia de aparatos receptores (pantallas) en la mayoría de los hogares estadounidenses. En 1945, había menos de 10,000 aparatos en los Estados Unidos; para 1950 el número rondaba los 4 millones (9% de hogares) y para 1963 se rebasaba la marca de los 50 millones (91% de los hogares) (Layman, 1994, pág. 297).

La creciente popularidad del rock and roll iba de la mano de la TV. Los programadores buscaban capitalizar el emergente mercado de los jóvenes al satisfacer su demanda de todo aquello que estuviese relacionado con el nuevo ritmo rock and roll. De esta manera, la oferta pronto integró programas de baile que mostraban jóvenes de rostros lozanos bailando al ritmo de los éxitos más recientes, los cuales se transmitían por la tarde, cuando su audiencia meta regresaba de la escuela.

Uno de los más emblemáticos era *American Bandstand*. El programa que originalmente se llamó *Bandstand* salió al aire como parte de la oferta local de Filadelfia en 1952, pero gracias a su éxito se comenzó a transmitir a nivel nacional en la cadena ABC en 1957. Emisiones con formatos similares eran frecuentes: en Baltimore *The Buddy Deane Show*, o *Teen Time*, en Steubenville, Ohio. El rock 'n' roll llegó a los hogares estadounidenses de la mano de televisión.

Desde un punto de vista sociológico, programas como *American Bandstand* incidieron en la reconfiguración de la juventud, pues al proporcionar figuras aspiracionales cambiaron su autopercepción y adoptaron nuevos patrones de conducta; desde una perspectiva mercadológica, se demostró la capacidad de la TV para crear tendencias e impulsar temas musicales a la cima de las listas de popularidad, tal es el caso de un artista poco conocido en su momento: Chubby Checker.

El 6 de agosto de 1960 Chubby Checker se presentó en *American Bandstand* para interpretar 'The twist.' La canción se catapultó al primer lugar de las listas de popularidad y volvió a hacerlo 18 meses después en 1962; es la única canción que ha logrado alcanzar la cima en dos ocasiones tan separadas en el tiempo.

La presencia de Checker en el show fue circunstancial puesto que Dick Clark, conductor del programa, había extendido la invitación a Hank Ballard, autor de "The twist" y quien previamente la había grabado con su grupo *The Midnighters*, sin embargo Ballard no pudo asistir. No era la primera aparición de Chubby Checker en *American Bandstand*, que previamente había presentado "The Class", una composición propia que no había logrado trascender el ámbito local. Pero la presentación de esa noche estaba destinada a ocupar un lugar en los anales de la historia musical, gracias a la peculiar interpretación de Checker, además de impulsar a la canción hasta la cima de las listas de popularidad, el twist se convirtió en un fenómeno global que trascendió barreras generacionales al volverse popular entre los adultos, propiciando además cambios de fondo, pues la libertad de movimiento desafiaba los roles de género presentes en las formas de baile tradicionales.

Bibliografía

Anand, N. (2006). Charting the Music Business: Billboard Magazine and the Development of the Commercial Music Field. In J. Lampel, J. Shamsie, & L. Theresa, *The business of Culture. Strategic Perspectives on Entertainment and Media* (pp. 139 - 154). Nueva York: Taylor & Francis.

Attali, J. (2009). *Noise. The political economy of music*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Baughman, J. (2007). *Same time, same station. Creating American Television 1948-1961*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Bell, D. (1978). *The cultural contradictions of capitalism*. Nueva York: Basic Books.

Bennett, T., Frith, S., & Grossberg, L. (1993). *Rock and Popular Music*. Nueva York: Routledge.

Bocock, R. (1993). *Consumption*. Nueva York: Routledge.

Boehlert, E. (2001). *Pay for Play*. Salon, 14.

Bordowitz, H. (2007). *Dirty Little Secrets of the Record Business*. Chicago: Chicago Review Press.

Bourdieu, P. (1991). *Language and symbolic power*. Cambridge: Polity Press.

Curran, J., Morley, D., & Walkerdine, V. (1998). *Estudios Culturales y Comunicación. Análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo*. Barcelona: Paidós.

Deluca, D. (2012, 04 18). *Chubby Checker, Dick Clark and 'The Twist'*. Retrieved from Philly.com: http://www.philly.com/philly/blogs/entertainment/music_nightlife/Chubby-Checker-Dick-Clark-and-The-Twist.html

Frith, S. (1981). *Sound Effects*. Nueva York: Pantheon.

Hesmondhalgh, D., & Negus, K. (2002). *Popular Music Studies*. Londres: Arnold.

Hill, E. G., & Hatch, J. V. (2003). *A History of African American Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.

Hoffmann, F. (2005). *Encyclopedia of Recorded Sound, Vol. I (A - L)* (Segunda ed.). Nueva York: Routledge.

Kosar, D. (2008). Payola--Can Pay-for-Play Be Practically Enforced? *Journal of Civil Rights and Economic Development*, 1(23), 211 - 250.

Layman, R. (. (1994). *American Decades 1950-1959*. Detroit: Gale Research International.

Lewin, K. (1943). Forces behind food habits and methods of change. In *The problem of Changing Food Habits. Report of the Committee on Food Habits*. (pp. 35 - 65). Washington, D.C.: National Academy of Sciences.

Lippmann, W. (1998). *Public Opinion*. New Brunswick: Transaction Publishers.

McCombs, M., & Shaw, D. L. (1972). The Agenda Setting Function of Mass Media. *The Public Opinion Quaterly*, 36(2), 176 - 187.

Nash, A. (2005). *Elvis and the Memphis Mafia*. Londres: Aurum Press.

Park, R. (1922). *The immigrant press and its control*. New York: Harper & Brothers.

Starr, L., & Waterman, C. (2006). *American Popular Music: The Rock Years*. Nueva York: Oxford University Press.

Surowiecki, J. (2004). Paying to Play. *The New Yorker*, 4.

Thompson, J. B. (1993). *Ideología y Cultura Moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*. México: UAM-X.

Thompson, J. B. (1998). *Los media y la modernidad*. Barcelona: Paidós.

Torres Osuna, C. D. (2012). *Particularidades y proyecciones del futuro de la industria de la música en siglo XXI: el caso de la industria discográfica mexicana*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Wintz, C. D., & Finkelman, P. (2004). *Encyclopedia of the Harlem Renaissance. Vol. I (A - M)*. Nueva York: Routledge.

Worth, F., & Tamerius, S. (1990). *Elvis: His Life from A to Z*. Chicago: Contemporary Books.

LA FASCINACIÓN MERCANTIL POR EL ROCK Y LA CONTRACULTURA

Juan Soto Ramírez

Resumen

Si alguna vez lo tuvo, ese espíritu rebelde del rock, se perdió en la historia. El rock se volvió industria. Dando paso así a la aparición de actitudes prefabricadas que buscaron reivindicar eso que quizás nunca tuvo. Para poder luchar, al menos simbólicamente, contra el poder, la opresión, el abuso, la violencia, etc., tanto los intérpretes como los públicos del rock han tenido que diseñar una estética que, obviamente, está más allá de lo visual. Si han de identificarse las 'estéticas del rock', han de ubicarse (según esta propuesta), en los atuendos (de diseño), las letras (desprovistas de contenidos políticos), y los discursos y las puestas en escena (durante y más allá de los conciertos). En este

texto se considera que el rock, más que un fenómeno musical es un fenómeno social y que emparenta muy bien con la rebeldía contracultural. Se asume también que el rock y la rebeldía contracultural, han sido muy bien asimiladas por los sistemas a los cuales se oponen y se han convertido en consumibles que siguen cautivando a los espíritus ávidos de encontrar una esperanza de cambio (que no existe), en el rock.

Palabras clave: contracultura, rebeldía, capitalismo, cultura *mainstream* y sociedad de masas.

Entender la música como un fenómeno social... y no tanto como un fenómeno sonoro

Es indudable que la música tiene usos y significados diferentes. Y estos han cambiado con el paso del tiempo. Es sorprendente detenerse a pensar en los usos que se le da. Forma parte de la vida social. La gente sale a correr y suele escuchar música. Ameniza sus logros y sus fracasos con música. Trabaja, come, asea sus casas, tiene sexo, se ejercita, se enamora, se entristece, se alegra, se transporta, se emborracha, etc., acompañada de la música. Basta con poner un poco de atención para darse cuenta la cantidad de actividades que se realizan con música e identificar aquellas para las cuales la música es imprescindible. El baile y la danza son dos de ellas³⁶. La música es un fenómeno social. Entender sus usos y sus significados nos permite entender pues, a la sociedad en general y a los grupos sociales en particular. Giovanni Sartori (2001) señaló atinadamente que la aparición de la radio, por ejemplo, permitió “la <<musicalización>>³⁷ de nuestra vida cotidiana (además del gran lanzamiento de deportes que podían ser <<narrados>>, como el fútbol)” (p. 35). A finales del siglo XIX el fonógrafo y la radio, dos tecnologías esenciales para la popularización de la música, estaban apareciendo. E iban a cambiar radicalmente nuestras vidas, gracias a la música. Entender la música como un fenómeno social a partir de sus usos y significados es fundamental para comprender cómo ha cambiado nuestras vidas gracias a las tecnologías.

³⁶ Se dice esto a sabiendas de que ya varios coreógrafos nos han querido demostrar, sin mucho éxito por cierto, que la danza (por ejemplo), es posible sin la música. Con su celeberrima ‘4’33”, esa pieza insonora de 1952 interpretada magistralmente por David Tudor, John Cage nos demostró, por su parte, que podía haber ‘piezas musicales’ sin música.

³⁷ Podríamos suponer que tener sexo mientras se escuchaba música no se popularizó sino hasta que el uso de estos dos productos tecnológicos, el radio y el fonógrafo, se convirtió no sólo en una práctica cotidiana sino, también, en un rasgo distintivo de los comportamientos colectivos. El 24 de octubre de 2012, Spotify, uno de los servicios de reproducción de música en línea más populares a nivel mundial, publicó los resultados de una simpática investigación que fue encargada al psicólogo de la música y miembro del grupo de investigación ‘Mente, cerebro y música’ del Goldsmiths (‘College’), de la Universidad de Londres. El estudio, en el que participaron 2 mil personas, arrojó algunos datos curiosos como el hecho de que *Queen’s Bohemian Rhapsody* fue considerada mejor que el sexo, esto bajo la suposición de que los efectos de escuchar música en el cerebro sean similares a los ocasionados por tener sexo. La banda sonora de la pésima película *Dirty dancing* (Baile Caliente como se le llamó en México), fue considerada la mejor para escuchar durante una sesión de sexo (claro, si uno entiende inglés). La canción de Abba, *Dancing Queen* fue considerada como la mejor para ‘ligar’ en la pista de baile. *Lets Get It On* de Marvin Gaye (quien fue votado, por cierto, como el cantante número 1 para estimular los estados de ánimo sexuales), fue considerada la canción ideal para una ‘cena romántica’. Esta ‘encuesta’ arroja datos interesantes, pero no toma en cuenta las diferencias culturales y está, obviamente, centrada en una población con características muy específicas. Podríamos preguntarnos ¿qué hubiese ocurrido si este ‘estudio’ se hubiese realizado en México? Más bien este estudio parece medir popularidad y no tanto gustos musicales, aunque el gesto de Spotify es de reconocerse.

La música y la tecnología han estrechado lazos fuertes. “Del mismo modo que la fotografía cambió nuestra manera de ver, la tecnología de grabación cambió nuestra manera de escuchar” (Byrne, 2012: 95). La música grabada modificó profundamente nuestra forma de escuchar la música. Las grabaciones dieron un impulso distinto a la música, la volvieron industria, pero también abrieron la posibilidad de apreciarla de otra manera, con mayores recursos técnicos y, por supuesto, con la posibilidad de reproducirla hasta el cansancio, hecho que con la música ‘en vivo’ no se puede. La música grabada permitió, por ejemplo, que aparecieran productos tecnológicos como las *jukebox* (mejor conocidas como ‘rockolas’, llamadas anteriormente ‘sinfonolas’). Para escuchar música grabada en público. En compañía de conocidos y desconocidos. Y bailar y cantar.

Las discotecas, nacidas a la sombra de la implantación de los discos de microscuro (de 45 y 33 1/3 revoluciones por minuto), liquidaron de un plumazo a las antiguas salas de baile con orquesta e introdujeron una verdadera revolución en las costumbres juveniles, inseparables de la cultura del rock y de la música pop, con nombres tan rutilantes y fetichizados como Elvis Presley, los Beatles, los Rolling Stones, Prince, Michael Jackson o Madonna. Una nueva constelación de mitos nació catapultada por las discotecas, los tocadiscos baratos, las radios de los automóviles y los walkmen, en un fenómeno de sinergismo mediático acelerado (Gubern, 2000: 17-18).

Más que espacios para bailar, las discotecas fueron espacios de socialización donde la gente asistía con fines extramusicales, tal y como ocurre en los conciertos. Como fenómeno social, los espectáculos musicales, se convierten más bien en un medio y no en un fin. R. Collins señaló que:

Asistir a un concierto en poco aventaja a escuchar discos, en lo que a calidad musical se refiere; generalmente, la del disco es mayor. Es la vivencia de ser parte de una multitud focalizada lo que confiere su atractivo a un conjunto popular, y más aún si el grupo posee ya el estatus de objeto sagrado –eso es lo que proporciona a su grey la especial emoción que le embarga por estar cerca de sus componentes, aunque sea a decenas de metros en un macroconcierto (Collins, 2009: 86).

La experiencia musical queda, a todas luces, subordinada a la experiencia colectiva. Queda relegada a un segundo plano. En un concierto, la música importa menos que la experiencia colectiva de haber presenciado el concierto mismo. La música, como pretexto para la congregación multitudinaria, es un medio para convivir, coquetear, ligar, bailar, exhibirse, cantar, divertirse, etc., pero no tanto para deleitarse con la exquisitez de la ejecución de los músicos. La asistencia

a conciertos embona bien con las prácticas sociales propias de una cultura de masas donde las formas de entretenimiento demandan la existencia de las congregaciones multitudinarias. Es decir, los conciertos como formas de expresión de la cultura de masas, han hecho de la música un objeto de consumo. Byrne lo ha dicho de este modo:

Las multitudes congregadas en campos de deportes y estadios exigían que la música cumpliera una función diferente –no solo sónica, sino social– de la que se le pedía en un disco o en un club. La música que esas bandas acabaron componiendo como respuesta –rock de estadio– está escrita teniendo eso en cuenta: himnos conmovedores e imponentes. Para mis oídos es una banda sonora para un encuentro de masas, y escucharla en otro contexto evoca el recuerdo o la expectación de ese encuentro: un estadio dentro de tu cabeza (Byrne, 2015: 30).

La abigarrada obstinación de muchos por escuchar la música, sobre todo rock, a altos decibeles, bien podría venir de esa mistificación que promovieron los conciertos multitudinarios en grandes espacios donde, para lograr que la música pudiera ser escuchada por el último de la fila, tenía que ser tocada a altos decibeles. Escuchar música ‘a todo volumen’ en muchas ocasiones le resta calidad, pero le abona ‘intensificación emocional’, como si los altos volúmenes le otorgaran una vivencia más significativa al hecho de escuchar música. Subir el volumen tiene sentido en un espacio abierto y muy grande, no así en la sala de una casa o en el interior de un automóvil donde puede llegar a ser molesto. De ahí que subir el volumen, cuando no tiene una función pragmática, se reduzca a un simple hecho emocional. Esto se ha convertido en parte de su estética. Subir el volumen y escuchar rock se ha convertido en parte de la estética del rock. A los adolescentes y a los adultos trasnochados parece gustarles en demasía.

Cobain nunca estuvo solo

A todas luces, no existe una sola forma de pensar la estética del rock. Entendiendo por estética todo aquello que nos remite no sólo a los elementos estilísticos y temáticos del rock sino también a las cuestiones relacionadas con la apariencia. Es decir, la estética del rock bien podría pensarse a partir de tres elementos o características importantes: atuendos (de sus intérpretes); letras (contenidos); y discursos (o eslóganes, principalmente dirigidos a sus públicos en el escenario). Aunque aquí no se agota su condición estética, estas características o elementos parecen ser importantes para su definición. Y, en conjunto, configuran de una buena manera su espíritu contracultural. Ser ‘rockero’ y no considerarse contracultural es un error. Lo contracultural y el rock embonan muy bien. Al menos en la ficción. Al menos en el imaginario de quienes se asumen como rebeldes contraculturales.

Rebeldía contracultural muy bien cocinada con las aguas y los vapores del capitalismo de ficción³⁸ (o del capitalismo de espectáculo³⁹). Es exagerado pensar que exista una ‘cultura del rock’, pero lo que sí es atinado decir es que “de manera progresiva, sin embargo, esta música llegó a encontrar una respetabilidad sociológica y antropológica” (Chastagner, 2012: 35). Y llegó a aglutinar no sólo música sino también estilos de vida, formas de pensar, formas de vestir, formas de sentir, etc. Durante mucho tiempo ha sido el campo de batalla fértil para vislumbrar esa dualidad entre opresión y rebelión. El rock ha sido un escenario (o espacio social), idóneo para hacer de la rebelión un espectáculo bastante rentable (bastante jugoso en términos monetarios). Ha sido el terreno fértil donde lo ‘contracultural’ se transforma en cultura de masas y, obviamente, en *mainstream music*⁴⁰. Y ha sido también el semillero de legendarias personalidades a las cuales, bajo el manto de un *star system*⁴¹, se les ha sacralizado a tal grado que al día de hoy se les venera y se les rinde tributo. Como otros guetos culturales, el rock tiene su propia farándula y, en consecuencia, su propio ‘salón de la fama’. Heath y Potter (2004), atinadamente señalaron que “a Kurt Cobain lo mató Kurt Cobain. Pero el cantante de Nirvana

³⁸ El término ‘capitalismo de ficción’ se ha tomado sólo para llamar la atención en la importancia que tienen, hoy en día, las sensaciones, el bienestar psíquico (la *buena onda*), y la teatralidad. De acuerdo con V. Verdú (2003), “el capitalismo de producción definiría el período, desde finales del siglo XVIII hasta la Segunda Guerra Mundial, en cuyo transcurso lo principal eran las mercancías. A continuación, el capitalismo de consumo, desde la Segunda Guerra Mundial hasta la caída del Muro de Berlín, destacaría la trascendencia de los signos, la significación de los artículos envueltos en el habla de la publicidad. Finalmente, el capitalismo de ficción, surgido a comienzos de los años noventa del siglo XX” (p. 10). Lipovetsky (2007), por su parte, anuncia tres edades del capitalismo de consumo. “El ciclo I del consumo de masas comienza alrededor de la década de 1880 y termina con la Segunda Guerra Mundial” (p. 22). Y señala que “alrededor de 1950 arranca el nuevo ciclo histórico de las economías de consumo: se construye en el curso de los tres decenios posteriores a la guerra” (p. 27). Llega a denominarla ‘fase de la abundancia’. Una fase “donde los actores no quieren tanto disfrutar de un valor de uso como ostentar un rango, calificarse y ser superiores en una jerarquía de signos en competencia” (pp. 33-34). Y por último señala la aparición de la época del hiperconsumo que es la fase de “la comercialización moderna de las necesidades, articulada por una lógica desinstitucionalizada, subjetiva, emocional” (p. 36). Ambas caracterizaciones, aunque se parecen mucho, no se reconocen ni por equivocación. No obstante, nos dan una idea de cómo podemos pensar al rock desde una lógica social y económica ya que tradicionalmente se le piensa muy aparte de todo ello. Pensar al rock, a su condición estética y a sus modos de difusión, implica dejar de pensarlo simplemente como un fenómeno musical para entenderlo como un fenómeno social siempre en relación con su contexto.

³⁹ Para atender a esta noción es fundamental rescatar el punto de vista de G. Debord (1967) y entender que “el espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes” (Debord, 1995: 9). Según este punto de vista es el irrealismo de la sociedad que se extiende desde la información, pasando por la publicidad, hasta llegar al entretenimiento.

⁴⁰ Aquí se quiere usar este concepto como sinónimo de ‘géneros musicales convencionales’. Se quiere dar la idea de que el rock, gracias a la industria en que se ha convertido, ha dejado de ser una cuestión contracultural y ha penetrado en el gusto de las masas.

⁴¹ Cada ‘gueto cultural’ tiene sus propias figuras que, con el paso del tiempo, se convierten en personalidades de culto y veneración. Ocurre en el mundo académico, de la música, del cine, de la televisión, del deporte, de la literatura, etc. Y, obviamente, en el mundo del rock.

también fue víctima de una idea falsa: la teoría de la contracultura. Aunque se consideraba un músico punk, un rockero dedicado a hacer música <<alternativa>>, había vendido millones de discos” (2005: 23). Su rebeldía contracultural estaba más centrada en su aspecto de vagabundo pero no en su vida de millonario. Su espíritu contracultural iba más de la mano con las letras de sus canciones despolitizadas que con las sumas de dinero que le dejaba la venta de sus discos. Heath y Potter añaden que:

Por desgracia, Cobain no se planteó la posibilidad de que todo su mundo fuese mentira, es decir, que no exista la música alternativa, ni el circuito convencional, ni la relación entre música y libertad, ni el concepto de <<venderse a las multinacionales>>. Lo único que existe son las personas que hacen música y las personas que oyen música. (2005: 24).

Y habría que precisar que el mundo de la música no se reduce a hacer y a escuchar música sino también a vender y comprar música. La música es un gran negocio y el rock (entendido como un estilo musical), vende bien. Mientras más *indie*, contracultural, antisistema, alternativo y rebelde se construya, mejor. Lo auténtico como lema para activar el mercado, parece seguir siendo una infalible fórmula que motiva el consumo. No obstante, el rock como fenómeno social y musical parece ser uno de los mejores ejemplos de cómo la rebelión ha sido neutralizada y cómo ha sido bien domesticada por el capitalismo. Según C. de Toledo, “el *after-punk*, el *post-rock*, lo posnacional, y otros tantos otros neologismos débiles” (De Toledo, 2013: 37), han cumplido una función: “mantener la ilusión de un después” (p. 37). Han reivindicado el rostro progresista de un mundo del cual se ha anunciado ya el *fin*. Y en eso radica quizás uno de los rostros más benévolos y seductores del rock, en su capacidad de seducción. Aún tiene la posibilidad de atrapar conciencias ingenuas con espíritu libertario y compromiso blando. “En sólo veinte años, el *underground* pasó de quemar cartillas de reclutamiento y banderas a ondearlas con orgullo” (Lenore, 2014: 69).

No es fácil reconocer (y cuando se reconoce es muy doloroso para muchos), la manera en cómo funciona el rock (como industria), y se ha convertido en uno de los muchos tentáculos del capitalismo capaz de arrullar conciencias de espíritu rebelde y contracultural. Lemmy Kilmister, fundador de Motörhead (ganador de un premio Grammy por una interpretación del *cover* de Metallica de *Whiplash*), afirmó que lo que le gustaba a la gente, además de su música, era su actitud y que nunca renunciaron a nada. Que nunca dejaron que cambiaran nada de ellos y que siempre se mantuvieron firmes diciendo *Fuck you*. Y que por esa razón seguían siendo pobres. No obstante, este emblemá-

tico icono contracultural (que rechazaba las etiquetas para adscribir sus composiciones a un género o subgénero musicales) grabó más de una veintena de discos con su emblemática banda, hizo música para videojuegos y compuso muchos sencillos que fueron un éxito. Tim Butcher⁴², técnico de bajo, afirmó que Lemmy debía mantenerse Lemmy todo el tiempo. Podríamos suponer que debía mantenerse todo el tiempo siendo él mismo, es decir, en su personaje pero pareciendo una persona. Cobain nunca estuvo solo.

Estar con la gente, pero no ser como la gente

Ser un rebelde contracultural, en nuestros días, nunca había sido tan fácil. Aunque los orígenes de esta actitud puedan rastrearse en el romanticismo. “La idea de que los artistas deben enfrentarse a la sociedad convencional es todo menos nueva. Tiene su origen en el siglo XVIII, en el movimiento romántico que extendió su influencia a casi todo el arte del siglo XIX” (Heath & Potter, 2005: 26). La rebeldía contracultural exige, por un lado, actuaciones⁴³ o puestas en escena (adopción de ciertas actitudes contraculturales), así como atuendos (caracterización de personajes). Sabemos que el rock nacido en Estados Unidos y Gran Bretaña fue exportado a muchos países y “suscitó la emergencia de estilos vernáculos a los que les ofreció un sonido y un *look*” (Chastagner, 2012: 11). Y sabemos también que en cada país en los que el rock anglosajón triunfó se tomó “una estética y una ética que luego se modificaron de acuerdo a su conveniencia” (Chastagner, 2012: 11). Es decir, una especie de *McDonalización*⁴⁴ del rock, así como de los atuendos. Y así como exige actuaciones y puestas en escena, también exige la mistificación⁴⁵ de sus intérpretes. Esto

⁴² Los testimonios del *frontman* de Motörhead y de sus colaboradores pueden recuperarse del simpático *Rockumentary* titulado *Live fast, Die old* (2005), dirigido por Alex Berk. Ahí también se puede mirar a un Lemmy que mientras fuma Marlboro ironiza la leyenda del empaque que reza: “Los fumadores mueren jóvenes”, diciendo “Tengo 57. No es cierto”. Gesto que solamente aplaudiría un incauto.

⁴³ El concepto de <<actuación>> al que se alude es eminentemente el que Goffman (1959) utilizó para definir “toda actividad de un individuo que tiene lugar durante un periodo señalado por su presencia continua ante un conjunto particular de observadores y posee cierta influencia sobre ellos” (p. 33). Adicionalmente a esto está la ‘fachada personal’, definida gracias a “las insignias del cargo o rango, el vestido, el sexo, la edad y las características raciales, el tamaño y aspecto, el porte, las pautas de lenguaje, las expresiones faciales, los gestos corporales y otras características semejantes” (Goffman, 2006: 35).

⁴⁴ Este neologismo utilizado por G. Ritzer & A. Liska (2006) pretende identificar dos cuestiones. Primero el hecho de que, de algún modo, la música rock se estandarizó. Es decir, cada subgénero, por ejemplo el *rockabilly*, se exportó a muchos países y, en cada país a donde llegó y gustó tiene sus propios exponentes y seguidores gracias no sólo a que arraigó sino porque adquirió rasgos locales, así como ciertas peculiaridades que lo distinguen, hasta cierto punto, de su matriz.

⁴⁵ Goffman (2006) utilizó el concepto de mistificación para señalar que la distancia social (y las restricciones puestas sobre el contacto) tienen sus debidas consecuencias sobre

es, un distanciamiento entre público y los intérpretes para que después la ‘puesta en escena’ pueda funcionar. Reencontrándolos. Generando un sentido de comunión (ficticia), en la imaginación de sus fanáticos y seguidores. Ficción que, como premio a la lealtad, les viene bien. Para que el espectáculo funcione, el público debe percibir ‘misterios y poderes secretos detrás de la actuación’, a sabiendas de que “el verdadero secreto existente detrás del misterio es, con frecuencia, que en realidad no hay misterio alguno; el verdadero problema es impedir que también el público se entere de esto” (Goffman, 2006: 81). Sin esta mistificación sería inconcebible que los fanáticos pelearan casi hasta la muerte por un pequeño trozo de, por ejemplo, una playera de su cantante de música rock preferido. Perdería sentido que quisieran una fotografía con él o con ellos (los autógrafos parecen estar ya en desuso). Perdería sentido que los fanáticos se disputaran incansablemente, los lugares más cercanos a los intérpretes. Etcétera.

Bien entrenados en el proceso de mistificación, públicos e intérpretes echan a andar una puesta en escena que resulta bastante provechosa para dar forma al espectáculo que se despliega durante los conciertos por ejemplo. Como es su costumbre, el cantante de Green Day suele invitar a admiradores a subir al escenario. Gesto que, a cualquier grupo de rock, le puede valer el reconocimiento no sólo de sus correligionarios sino hasta de sus detractores. El 17 de marzo de 2017, durante un concierto que ofrecieron en *Worcester, Massachusetts*, invitaron a un niño de cabellos verdes a subir al escenario para que tocara tres acordes con la banda (¿deberíamos decir de *pop punk*?), y encendiera el ánimo del público. Premeditada o no, planificada y bien organizada o no, ‘romper con la mistificación’ momentáneamente, también forma parte de la estética del rock y le permite a los intérpretes ser considerados, temporalmente, como ‘iguales’. Como seres de ‘carne y hueso’. Como ‘personas’ que abandonan su personaje por un pequeño lapso para después regresar a este con más fuerza y poder de convencimiento. Para cerrar con broche de oro, Billie Joe Armstrong (un *punk* demasiado *chic*) le regaló la guitarra con la que tocó tres acordes al pequeño Grant. Green Day dio la nota, los videos del ‘acto humanitario’ de estos *punks* de boutique siguen acumulando miles de ‘vistas’, el pequeño de 11 años debe ser una de las personas más felices sobre el planeta (al menos por el momento), y los cibernautas siguen encargándose no sólo de compartir el video en las redes sociales sino de

asumir que “esos son artistas”, que “el arte es para compartir”, que es un grupo que merece la pena ver en vivo.

Estas y otras situaciones extremadamente socorridas ponen en evidencia lo desgastado de las fórmulas del rock para dar la nota, para dar espectáculo. Uno de los secretos para que esto funcione, es que no se descubra el ‘artificio’. Que se considere lo que pasa en el escenario como algo real, auténtico, no planificado, mucho menos ensayado. De otro modo la ‘puesta en escena’ se vendría abajo. Nadie podría creer en la rebeldía contracultural de Green Day ni de ninguna otra banda. R. Faulkner y H. Becker (2011), en un llamativo libro sobre los músicos de jazz (no de rock), en el escenario, lograron identificar cómo es que negocian y ejecutan sus repertorios. A diferencia de los músicos de rock o de pop, los músicos de jazz “no eligen lo que tocan de una lista, ni las opciones son las mismas de una noche a la siguiente. Cada noche les presenta, potencialmente y a menudo de hecho, una situación nueva: un público que quiere algo distinto de lo que otro público ha querido antes” (p. 213). Se puede suponer, con todo lujo de certeza, que las actuaciones de los músicos de rock en los conciertos masivos están planificadas y que sus públicos esperan (y exigen), precisamente, actuaciones estandarizadas. En los casos que analizan Faulkner y Becker:

Las actuaciones no tienen la consistencia ni la estabilidad que permitirían formas más estandarizadas y mejor distribuidas de conocimiento; por eso, nunca tienen la regularidad de un sistema de conocimiento y comportamiento altamente formalizado, ni tampoco el caos que produciría la ausencia total de conocimientos compartidos (Faulkner y Becker, 2011: 213).

Si algo saben hacer los músicos de rock (unos mejor que otros) es recurrir a las fórmulas estandarizadas que generan respuestas estandarizadas y, obviamente, emociones estandarizadas. Saben incitar al público para que los sigan con aplausos. Para que silben o coreen una canción en el momento justo. Para que enciendan sus celulares (antes eran los encendedores), en una canción determinada. Para que vitoreen consignas contra el poder, la humillación, la guerra, el abuso, la violencia, etc., y celebren todo lo que sea a favor de la paz, la libertad, el amor, la tranquilidad, la resistencia, etc. El discurso es un elemento esencial para la estética del rock. Frases cortas, que remitan a temas de actualidad (si es el caso), que sean superficiales pero altamente conmovedoras, tienen efectividad sobre sus públicos. Todo lo que tenga un espíritu *antisistema* y parezca oponerse al capitalismo rapaz del cual se nutre la misma industria de la música (rock en este caso), es siempre bienvenido. Embona bien con todos esos rebeldes contraculturales que no alcanzan a darse cuenta de que “varias décadas de rebeldía <<antisistema>> no han cambiado nada, porque la teoría social en que se basa la contracultura es falsa [y que] la izquierda

las relaciones sociales y tienen también sus debidos efectos sobre el ‘auditorio’. Las distancias sociales otorgan ciertas cualidades (incluso de carácter sagrado), a aquellos que son considerados ‘superiores’ y, también, ayudan al mantenimiento de las diferencias (entre superiores e inferiores, por ejemplo). Rescatando un diálogo entre Sir Frederik Ponsonby y el rey Haakon de Noruega, Goffman (2006) señaló cómo el primero se oponía a que el segundo se mezclara con la gente bajo el argumento de que “la familiaridad engendra desprecio” (p. 79).

progresista tiene que diferenciar su interés por los problemas sociales de su teoría contracultural, abanderando lo primero y abandonando lo segundo” (Heath y Potter, 2005: 19-20). Esta profunda confusión no es exclusiva de la izquierda progresista sino, también, de millones de personas alrededor del mundo que se asumen como rebeldes contraculturales y vanguardia *antisistema*. Confusión de la que la industria del rock saca jugosos beneficios, sobre todo monetarios. Confusión en la que tanto públicos como intérpretes del rock, se extravían fácilmente en la fantasía de resistir y sobrevivir a un sistema depredador que intenta devorárselos.

En la fantasía de luchar contra el poder mediante acciones extremadamente superfluas y, sobre todo, añiñadas. La noche del sábado 1 de octubre de 2016, uno de los rebeldes contraculturales más emblemáticos y venerados, Roger Waters, hizo acto de presencia en el Zócalo de la Ciudad de México ante alrededor de unas 200 mil personas que no perdieron la ocasión para acudir a corear (o washawashear⁴⁶), muchos de sus éxitos musicales. Después de poner a flotar a sus ya vistos cerdos voladores mientras terminaba de interpretar su célebre composición *Pigs*, no perdió la ocasión para montar en una proyección gigante la leyenda “TRUMP ERES UN PENDEJO” (así, con mayúsculas y sin coma), para alimentar su mistificación como auténtico representante de los *sinvoz*. Como buen rockero que se inmiscuye en la política (porque esa actitud también embona muy bien con el espíritu de rebeldía), lanzó un mensaje (o varios), al Presidente de México. Y como si todo se tratase de una puesta en escena bien ensayada, el público también hizo lo suyo. Y entonces, ese activista británico fundador de Pink Floyd dijo: “Señor Presidente, la gente está lista para un nuevo comienzo” (después vinieron los vítores y los aplausos). Y continuó: “Es hora de derribar el muro de privilegios que divide a los ricos de los pobres” (para recibir más vítores y más aplauso). Y por último añadió: “Sus políticas han fallado. La guerra no es la solución. Escuche a su gente Señor Presidente. Los ojos del mundo lo están observando” (después de esto se escucharon ensombrecidos gritos del público que coreaban los infaltables “Re-nun-cia-Ya”; “A-se-sino”; “Fue-ra-Peña”; “Mue-ra-Peña”; “Fue-ra-elPRI”; etc.). Y después de todo el escándalo mediático y la incomodidad que provocaron sus mensajes en ciertos sectores políticos y sociales, nada cambió. Bueno, quizá sus seguidores ahora lo quieran más aunque no tengan en claro qué dicen las letras de sus canciones. A muchos rebeldes contraculturales es fácil identificarlos pues hablan como Carlos Marx y viven como Carlos Slim. Les gusta estar con la gente (tener gestos de solidaridad y apoyo con la gente), pero no ser (ni mucho menos vivir) como la gente.

⁴⁶ Esta extraña ‘palabra’ se utiliza en México para describir la forma de corear una canción en un inglés mal pronunciado y sin saber qué es exactamente lo que dice la letra.

Todo iba bien hasta que Beckham quiso parecer un punk

Si las playeras de los Ramones se venden, hoy en día, en el Walmart, podemos tener la certeza de que algo le pasó a la denominada contracultura. ¿Qué le pasó? Que el ‘sistema’ asimila muy bien el espíritu de la rebeldía y lo convierte en mercancía. Es decir, se apropia de su estética para venderles a los mismos rebeldes contraculturales, la estética que ellos mismos inventaron. “Los rebeldes contraculturales llevan muchas generaciones fabricando música <<subversiva>>, pintura <<subversiva>>, literatura <<subversiva>> y ropa <<subversiva>>, por no hablar de las universidades abarrotadas de profesores que propagan ideas <<subversivas>> a sus alumnos. Curiosamente, el sistema parece aguantar bien tantísima subversión” (Heath y Potter, 2005: 46). Esta asimilación y comercialización de la estética del rock implica la despolitización absoluta de su contenido (si alguna vez lo tuvo). “No importa de qué se trate. Universidades como Harvard, museos como el Louvre, compañías de seguros y hospitales, autores, actores, deportistas son <<marcas>>” (Verdú, 2003: 129). Y podríamos agregar que los grupos de rock también son marcas. Muchos grupos de rock emprenden feroces luchas contra los piratas que lucran con mercancía ‘no oficial’.

En el momento de defender el *copyright*, lo contracultural y lo subversivo, lo *antisistema* y lo buenaonda, desaparecen. Muestra de que estos iconos de la contracultura tienen un espíritu capitalista bastante dócil y muy bien entrenado en los mercados. David Geffen⁴⁷ (un experimentado *coolhunter*) ha comprendido que la comercialización de la música “no se basa en las raíces, el género y la historia, sino en la imagen, la actitud, la sensibilidad y el estilo (el *cool*)” (Martel, 2011: 136). Y de cara a este dilema, el rock enfrenta otro: ser conservador o progresista (lo cual parece ya no ser posible). Más bien tiene que sortear el asunto de ser conservador y progresista a la vez. ¿En qué sentido? En el sentido de sobrevivir a las nuevas exigencias del mercado. Llenar estadios y seguir siendo *cool* es un verdadero problema para muchas bandas que mueren en el intento de reinventarse sin dejar de ser ellos mismos. De conservar su esencia en el mercado. De no perder su contraculturalidad ni su solidaridad humanas en los mares de la cultura *mainstream*. Uno de los rasgos esenciales de la música *pop* es el alto grado de despolitización de sus contenidos ‘literarios’. Centrándose, casi por completo en letras trilladas que conmueven a los espíritus más superfluos con retórica que bien podríamos ubicar

⁴⁷ Este singular personaje hizo que Nirvana fuese popular sin que perdiera autenticidad. Convirtió a “Kurt Cobain, con sus jeans agujereados, en el portavoz de una generación. Esperaba vender 200,000 copias del álbum *Nevermind*; vende más de 10 millones. Ensalzado por la crítica y la industria, el grupo es adoptado a su pesar por MTV, que transforma instantáneamente a Kurt Cobain en una estrella mundial” (Martel, 2010: 137).

en los discursos decimonónicos. Los públicos demandan música para bailar, cantar, llorar, reír, brincar, sentir, etc., pero no para pensar. Uno de los mejores ejemplos, de los más emblemáticos de la música, no son precisamente los temas interpretados por Michael Jackson ni Madonna. ¡No! Son, precisamente, los pegajosos e insulsos temas de The Beatles. Letras de contenido inocuo que invitan a todo, menos a la reflexión ni a la crítica. ¿El ejemplo más representativo? *Yellow Submarine*. Más *pop*, imposible. Es notorio cómo la música *pop* ha servido de modelo al rock para tratar de reinventarse y venderse mejor. Recursos que, bien vistos, provienen del *hip-hop*. ¿La fórmula? El denominado *crossover*. “Hace algunos años el *crossover* se consideraba un técnica *indie*; ahora está a la orden del día” (Fernández Porta, 2010: 32). ¿El ejemplo más emblemático de cómo se puede resucitar a una moribunda banda? *Walk this way* de Aerosmith, relanzada casi 10 años después de que lograra colocarse en la posición número 9 de *Billboard Hot 100* de 1977.

El *crossing over* puede ser entendido como “una técnica para atravesar las fronteras musicales, mezclar los géneros y alcanzar el *top* en varios *hit parades*” (Martel, 2011: 122). El éxito de este relanzamiento por parte de Run DMC y Aerosmith hizo acreedor al tema de un *Soul Train Music Award* en la categoría de mejor sencillo de *rap*, en 1987. El *crossover* es una manera efectiva de hacer que los públicos y consumidores de un género musical asimilen otro, a veces totalmente disímulo. El relanzamiento de *Walk this way*, además de ser un éxito comercial, de alguna u otra forma logró acercar a los públicos del *rap* y del rock. El *crossover* también puede ser visto como una forma de posicionar un género musical en el gusto de los consumidores que, las más de las veces, reniegan de dicho género. Es una manera de modificar el gusto de las masas para acercarlos a otros circuitos de consumo. Muchos músicos de rock, utilizando el argumento de la exploración y experimentación musicales, se han acercado a otros ritmos y los han integrado en fórmulas musicales que han vendido bien. ¿Uno de los mejores ejemplos de cómo el *crossover* logra conquistar mercados y espíritus indomables? *Loco de amor*, incluido en el célebre disco *Rei Momo* ‘basado en ritmos latinos’, de David Byrne. Tema que incluyó una colaboración con Celia Cruz (Nada más ni nada menos que ¡La Reina de la Salsa!).

Para el disco de Talking Heads que acabó titulándose Naked, me traje a Ángel Fernández para que metiera una trompeta latina en <<Mr. Jones>>. Poco antes había grabado también un dueto llamado <<Loco de amor>> con mi ídolo, la reina de la música latina Celia Cruz, una especie de canción salsa-reggae para una banda sonora. Pero mi amor por la música latina no se había saciado. Yo seguía disfrutando con esos discos, con los más viejos en particular. En casa y en la carretera los ponía en

el radiocasete portátil y bailaba con ellos en habitaciones de hotel o en apartamentos alquilados (Byrne, 2015: 215).

Este ecléctico y confuso disco de este escocés ha sido considerado uno de los mejores trabajos de su carrera musical. Uno de los mejores ejemplos de la tropicalización del rock, podríamos añadir. En América Latina es, más que evidente, este proceso de tropicalización del rock aunque en otro sentido. Temas como *La Negra Tomasa* del cubano Guillermo Rodríguez Fiffe, interpretada por Caifanes o *Desapariciones* de Rubén Blades, interpretada por Los Fabulosos Cadilacs y Maná, ilustran muy bien cómo el son y la salsa van al rock, que no es lo mismo que el rock vaya a la salsa y al son. Es decir, son dos cosas muy distintas hacer un rock de una salsa que hacer una salsa de un rock. Según Chastagner⁴⁸, la música latina ha tenido una notable influencia sobre el hegemónico rock anglosajón. Dice que:

la mayor parte de los musicólogos o de los historiadores anteponen las raíces afroamericanas del rock, el aporte del blues, la proximidad con algunas formas de jazz. Olvidan simplemente que antes de llegar al continente americano, las formas musicales africanas, en muchos casos y en primer lugar, transitaban por el Caribe, donde se mezclaron con las tradiciones hispanicas (Chastagner, 2012: 12).

¿Cómo habría que pensar entonces tanto a los intérpretes como a los públicos del rock?, ¿habría que ‘transformarlos en símbolos de revuelta’ y venerar sus ‘rituales de resistencia’ que una vez terminados los conciertos se desvanecen para simplemente quedar en un buen recuerdo? De acuerdo con todo lo que aquí se ha dicho la respuesta es un rotundo: ¡NO! No hay razones para hacerlo. El rock y su espíritu de protesta, a pesar de muchos, ha sido muy bien domesticado por el capitalismo y los mercados.

El rock ha caído en las trampas consumistas⁴⁹ y ha invertido muchos esfuerzos en negarlo y desmarcarse de ello. Los rebeldes contracul-

⁴⁸ Este profesor de Civilización Americana en la Université Paul-Valéry de Montpellier ha argumentado en favor que muchos éxitos del rock tienen influencias latinas: Roxanne de The Police (a punto de ser una bossa-nova flirtea con el tango); Break on Through de The Doors (es una bossa-nova); Celtic Bolero de The Red Hot Chili Peppers (es un bolero); Sympathy for the Devil de The Rolling Stones (recurre a una instrumentación con maracas y congas al ritmo de samba); Under my Thumb de ellos mismos (usa marimba); etc. Fernández Porta (2010), señala que algunas bandas “rompieron con la ortodoxia que caracterizó a la escena de la música extrema en los años ochenta, y lo hicieron proponiendo distintas modalidades del *crossover* que incluyen el cruce del *death metal* con el jazz (en la obra de los suizos Coroner), el *hardcore* con el sinfonismo (como los norteamericanos Ludichrist) o el *trash* con la música industrial (como los canadienses Voivod)” (2012: 42).

⁴⁹ Una de las giras en Europa de los emblemáticos e incuestionados Rolling Stones, fue financiada por Jeep “desmintiendo el compromiso de Mick Jagger contra el cambio

turales han creído “estar haciendo algo verdaderamente radical, que representaba un profundo cambio social. Su rebeldía pretendía amenazar seriamente el capitalismo, que dependía de un ejército de dóciles trabajadores dispuestos a someterse a la disciplina materialista del sistema” (Heath y Potter, 2005: 46). La rebeldía del rock, a pesar de lo doloroso que pueda ser para muchos, ha sido tranquilamente asimilada por el sistema y la mayor parte de las veces devuelta en forma de mercancía o imagen institucionalizada (como en el caso de la playera de los Ramones en el Walmart). Si bien tener afinidad con el rock ha sido considerado como un signo de subversión, nunca como hoy había sido tan fácil parecer un rebelde contracultural echando mano de diversos signos: vestirse de negro, tatuarse, dejarse el cabello largo o raparlo, perforarse el cuerpo, usar chamarras de piel (sintética), repudiar a los norteamericanos (menos a sus músicos), escuchar música a alto volumen, dejarse la barba, consumir drogas, usar botas (de preferencia Doc Martens), repudiar el pop, repudiar el reggaeton, repudiar la cultura de masas en general, montar una moto, asistir a conciertos, fumar (tabaco), usar gafas oscuras, vestir playeras de los grupos preferidos, usar aretes (hombres), usar aretes no sólo en las orejas, acumular música, saber de música, preferir la música a la televisión, despreciar el rock en castellano, venerar a los músicos ingleses (por lo menos por encima que a los norteamericanos), cantar en inglés, no comprar playeras de los Ramones en Walmart, odiar a McDonald’s, repudiar a los políticos, asistir a marchas pro causa sociales, renegar de los noticieros, vitorear a Roger Waters, no tolerar el racismo, ser de izquierda (y vivir como alguien de derecha), simpatizar con la gente (pero no ser como ella), cuestionar a las instituciones (la Iglesia, la familia y el matrimonio por delante), etc. “Cada vez que el sistema <<asimila>> un símbolo de rebeldía, los muchachos de la contracultura se ven obligados a avanzar un paso más para establecer esa pureza de su credo alternativo que les permite diferenciarse de las odiadas masas” (Heath y Potter, 2005: 174). Todo iba bien hasta que a David Beckham se le ocurrió que podía parecer un niño malo llevando una cresta *punk*.

climático. Que estas cosas ya no dañen a la imagen del grupo confirma que vivimos una cultura popular más cínica que hace cuarenta años” (Lenore, 2014: 68). Y, por si fuera poco, estos rockeros de la tercera edad aceptaron como mecenas de su gira 2005 a Ameriquest “una empresa de hipotecas basura que resultó central en la burbuja de las *subprime*, origen del batacazo financiero global de 2008” (Lenore, 2014: 68).

Bibliografía

- Byrne, D. (2015). *Cómo funciona la música*. México: Sexto Piso.
- Chastagner, C. (2012). *De la cultura rock*. Buenos Aires: Paidós SAICF.
- Collins, R. (2009). *Cadenas de rituales de interacción*. Barcelona: Anthropos; UAM-A; UNAM-FCPyS; UNED.
- De Toledo, C. (2013). *Punks de boutique*. México: Almadía.
- Debord, G. (1995). *La sociedad del espectáculo*. Chile: Naufragio; primera edición 1967.
- Faulkner R. & Becker, H. (2011). *El jazz en acción. La dinámica de los músicos sobre el escenario*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Fernández Porta, E. (2010). *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*. Barcelona: Anagrama.
- Goffman, E. (2006). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu; primera edición 1959.
- Gubern, R. (2000). *El eros electrónico*. Madrid: Taurus.
- Heath, J. & A. Potter (2005). *Rebelarse vende. El negocio de la contracultura*. Madrid: Taurus.
- Lenore, V. (2014). *Indies, hipsters y gafapastas*. Madrid: Capitán Swing Libros.
- Lipovetsky, G. (2007). *La felicidad paradójica*. Barcelona: Anagrama.
- Martel, F. (2011). *Cultura Mainstream. Cómo nacen los fenómenos de masas*. Madrid: Taurus.
- Ritzer, G. & Lizka, A. (2006). McDisneyización y post-turismo: Perspectivas complementarias sobre el turismo actual. *Criterios*, (35), 108-131; primera edición 1997.
- Sartori, G. (2001). *Homo videns*. Madrid: Taurus; primera edición 1997.
- Verdú, V. (2003). *El estilo del mundo*. Barcelona: Anagrama.

LLENA TU CABEZA DE ROCK: cómo el niño de 10 años viajó 30 al pasado

Arturo Gutierrez Ceballos

Resumen

Cuando tenía sólo 10 años, casi llegando a los 11, en aquel lejano 1999, yo era un hijo del MTV, de las llamadas “Boy band”, cantantes rubias de nota alta y el regreso de Santana al primer plano. A pesar de que escuchaba con atención las canciones que presentaban los videos del ahora extinto programa “Los 10 + pedidos” de dicha cadena televisiva. Yo no encontraba ese sentimiento de satisfacción hacia la música presentada como “el rock actual”.

Mi padre se había ido de la casa por petición de mi madre (un tema en el que no planeo profundizar), dejó atrás una colección de discos llamados “Llena tu cabeza de rock”, aún recuerdo el momento en que abrí el primero de ellos y lo coloqué en nuestro estéreo Sharp que contenía reproductor de discos compactos (equipo que todavía conservo), con la finalidad de tener música de fondo mientras hacía mi tarea. Y desde la primer canción (“Rock N Roll is King” de ELO) quedé enganchado con lo que se me presentaba, rock de hacía 30 años. Sabía que había encontrado lo que buscaba.

¿Qué nos engancha al rock clásico?, ¿por qué después de 50 años sigue sonando?, ¿por qué mis amigos y yo enfocamos nuestros gustos en lo que dicta? Este no es un trabajo de estudio, es un viaje que el niño de 10 años está deseando realizar.

Palabras clave: Historia, herencia, rock, edad, pasado, presente.

*Es increíble los tesoros que encontramos en los llamados
“Discos de botadero”, discos que nos venden por 30 pesos en
un súpermercado y que todo mundo ignora.*

Sergio Miranda Bonilla

Aclaremos algo

Antes de empezar a escribir este texto, quisiera tomar un momento para aclarar algo importante. Este texto no es un texto informativo o un ensayo de algún texto en el que me esté basando. Es simple y vanamente, mi propia experiencia y vivencias. Por lo tanto, no habrá bibliografía, ni notas al pie. Sólo quería decir eso. Gracias.

Génesis

*“Amigos nuestros, muy buenas noches y bienvenidos.
Las puertas de discoteque ‘Stereo Rey’ se abren hoy
nuevamente...”.*

Desde que tengo uso de memoria y razón, mi padre siempre dice esto cada vez que escucha la radio. A mi escasos 4 o 5 años de edad no entendía la magnitud de esas palabras o lo que significaban y significan para él. Para mí era un gastado guion que repetía otra vez hasta que me lo aprendí de memoria. Vaya, hasta mis primos lo sabían de memoria.

A pesar de esto, yo estaba consciente del amor de mi padre hacia la música, crecí en una casa donde escuchar rock no era algo fuera de lo común. The Police, Toto o Scorpions estaban a la orden del día en la estación 95.1, al menos esa era la frecuencia en mi natal Salamanca. O los álbumes de Madonna y Flans de mi mamá. Mi padre constantemente me hacía una especie de pruebas preguntándome si conocía al artista que se escuchaba, a lo cual constantemente respondía: “Eeeh ¿Sting?”, aún veo los ojos de decepción de mi padre.

En aquel lejano 1994, mi ser de sólo cinco años cursando primero de primaria, era bombardeado por Caló, “La macarena” o “Rayando el sol”. Esta última, me avergüenza decir, me la sabía de memoria y la cantaba cada que podía. Además, tenía a mi abuelo paterno fanático de los boleros, a mis tías que escuchaban a Luis Miguel y en casa de mis otros abuelos, no se escuchaba música. Así que no había mucho lugar a donde esconderse. Pero mi padre siempre era la respuesta a la buena música.

Mis tíos, sus hermanos, fanáticos de The Beatles, Van Halen y Queen también eran de gran ayuda, aunque no entendía ni jota de lo que escuchaban. Pero, sin querer, influenciaban los jóvenes oídos. De hecho, mi padre y yo recreábamos la legendaria escena de “Wayne’s world” escuchando “Bohemian Rhapsody” de camino a la primaria casi religiosamente todos los días, nuestro poderoso “Vocho amarillo 91”. Pero ese es otro tema.

A pesar de que el rock estaba presente en mi vida, yo realmente no le ponía mucha atención. Quizá por mi edad o porque no le veía el interés. Me arrepiento un poco de ello, pero el tiempo haría justicia. Años después, se podría decir que fue el rock el que salvo mi vida de más de una forma, en más de una ocasión.

Fue así como empezó este viaje maravilloso por mi amor hacia el rock, con el guion gastado de mi padre.

“V”

Para cuando había llegado a los peligrosos 8 años de edad, mi gusto por la música era nulo. Estaba más preocupado por Dragon Ball o las divisiones de dos dígitos que por la vida misma. Pero nuevamente, de manera indirecta, mi padre volvió a hacer acto de presencia y esta vez no venía solo. Resulta que mi papá tocaba el teclado y yo nunca lo supe hasta el momento en que lo vi ensayar por primera vez con mis tíos. Su banda se llamaba “V”. Fue una sorpresa para mí y cada viernes sin falta tenía dos opciones: ir con mi mamá a verla jugar cartas con las esposas de los hermanos de mi papá o irme al ensayo de la banda con él; el ensayo era la opción obvia.

Bolsas de papas fritas y cervezas (refresco para mí), eran el combustible de esta banda de covers. Incluso fui un miembro no oficial de la banda, era el del pandero o el cencerro, y cuando había suerte, hasta hacía coros. Su repertorio no era muy complejo, pero sí interesante:

- “(I’m not your) Stepping stone” de The Monkees
- “Knockin on heaven’s door” de Bob Dylan
- “Que linda ciudad” de Sombrero Verde
- “De música ligera” de Soda Stereo
- “Hombre lobo en París” de La Unión

Este era su set list principal y fue la primera vez que dije “Wow! Lo estoy disfrutando”. Pero al final, después de un par de horas, cada quien iba a su casa y la música no se escuchaba en una semana hasta el siguiente ensayo o alguna presentación esporádica que tuviese esta

banda. Lamentablemente, sólo un par de años después, esta banda tuvo un final algo abrupto, digamos que “Yoko se hizo presente” y aún seguimos esperando el tour de reunión.

Una epifanía

El rock se escuchaba en mi casa, mi padre tenía una banda, yo tenía unos seis meses de haber cumplido 10 años y mi vida cambiaría drásticamente sin avisar. Mis padres se divorciaban.

La separación de mis padres fue una patada de vida real para mi persona de sólo 10 años, la madurez llegó de un día para otro y había decisiones que tomar. A pesar de que no planeo profundizar mucho en el tema, porque realmente no es algo de lo que me guste hablar mucho aun después de casi 20 años, la realidad es que me vi seriamente afectado por lo sucedido y se vio reflejado en mi persona, comportamiento, estado de humor, etc.

En mi casa, la televisión por cable era algo nuevo y MTV fue una dosis de lo que me recetaron para superar esta “Crisis de los 10 años” por la que estaba atravesando. De lunes a viernes, llegaba de la escuela y a las tres de la tarde en punto, en compañía de mi madre y la comida del día, sintonizaba en la televisión de nuestra sala-comedor, dicha cadena televisiva y me disponía a ver “Lo 10 + pedidos”, un programa que se dedicaba a proyectar los 10 videos más solicitados por la audiencia. Britney Spears, Santana, una de los cuarenta “Boy band” que existían (Backstreet boys, N Sync, Five), alguna banda mexicana como Jaguares o cantantes extranjeros como “Tarkan” (qué cosa más rara) eran el pan de cada día en dicho programa. Y la verdad es que lo disfrutaba, pero la música no estaba causando ningún efecto en mí. No me llenaba por así decirlo, y esas canciones que mi padre ponía en mi infancia o las que tocaba con mis tíos, pareciera que las hubiesen borrado de mi memoria. No recordaba los títulos o los artistas, y en ese momento el internet un poco más arcaico, nada de Youtube o iTunes. ¿Quién puede olvidar el ruidito de su computadora invadiendo la línea telefónica? Y lo peor de toda la situación era lo siguiente: extrañaba a mi papá.

En mi casa había una regla: “Primero la tarea”, por lo que después de que el programa antes mencionado se terminaba y los platos se lavaban, me disponía a hacer mi tarea. Nada fuera de lo ordinario.

Un día, como cualquiera, estaba en la mesa del comedor donde yo siempre hacía la tarea para enseguida disponerme a ver la televisión y detrás de mí había un mueble de madera pintado en un horrible color verde oscuro, que originalmente era blanco y mi madre lo pintó

de ese color por razones desconocidas, con unas puertas en medio y tenía encima un estéreo Sharp que se había adquirido hace unos años. Dicho equipo contaba con la “novedad” de contar con un reproductor de CD. Junto a dicho mueble, había un “porta discos” de madera que contenía algunos discos compactos llenos de polvo que mi papá había dejado atrás.

Este día quería escuchar música, cosa que nunca había hecho pero ese día me dieron ganas. Tenía 10 años, no sabía qué querría al día siguiente. Entonces comencé a explorar dicho “porta discos” y entre los discos piratas de recopilación de “Grandes éxitos del ahora” adquiridos en el tianguis. Encontré “Llena tu cabeza de rock”, eran siete discos de diferente color que mi papá había comprado unos 4 años atrás por teléfono, después de verlos en un infomercial. Tome el “Volumen 1”, coloqué el disco en el estéreo y apreté “Play”.

“Rock and roll is king” de Electric Light Orchestra era la primera pista de ese primer disco, no sabía con exactitud qué decía la canción, pero amé el ritmo y cómo sonaba. Era diferente a lo que veía y escuchaba en MTV todos los días o de la música que mis compañeros de escuela disfrutaban. Sabía que no era nuevo, pero lo era para mí. Era diferente y en ese momento no entendí el impacto que tendría en mi vida.

Este volumen uno se completaba por Bangles, Men at Work, Journey, Warrant, Bad English, Miami Sound Machine, etc. Diario, cuando comenzaba a hacer la tarea, este era ahora mi pan de cada día, estos discos. Me abrieron las puertas a música que no había escuchado siquiera en la radio, en las estaciones “Del recuerdo” y que estaban teniendo un impacto resonante en mi persona.

Gracias a mi abuela por regalarme para mi cumpleaños número 13 un discman Sony y un portadiscos que cargaba siempre en mi mochila y llevaba mis siete discos. Se volvieron un salvavidas para esos caóticos años.

Esos discos se volvieron como un curso introductorio para lo que seguiría en los años próximos de mi adolescencia. Mientras mis compañeros estaban impactados porque dos chicas rusas se besaban en un video musical, mientras yo hacía mi tarea al sonido de “Season of the witch” de Donovan o “Albatross” de Fleetwood Mac. No digo que no fui influenciado por la música que aparecía en mi entorno social, iba a las llamadas “discos” en las que nos creíamos mayores porque pasaban por nosotros a las 11 de la noche, pero yo entendía que mi viaje podía tener otros rumbos, no seguir la línea de lo popular o lo novedoso. Sino que podía elegir lo que quisiera escuchar, rock de hacía casi 40 años que para mí fue como descubrir el fuego.

Cabe mencionar que ya habían pasado casi 5 años desde que comencé este viaje, pero sentía que no estaba completo. Sentía que aún había mucho que aprender y los discos de mi padre se empezaban a quedar cortos. A pesar de que eran más de 100 canciones, yo consideré que allá afuera podría haber más conocimiento del que mi padre podía enseñarme y él lo sabía.

Un pequeño relato:

Tenía 16 y un compañero de mi salón me invitó a unirme a su banda, yo era un intento de bajista que apenas conseguía unir dos notas. Un sábado de ensayo, me presenté con mi bajo y mi amplificador en mano. Todos los presentes eran compañeros de la escuela que se habían juntado a dar un "palomazo". Me comentan que una chica que apenas conocían haría el papel de vocalista.

El timbre suena y aparece una hermosa dama de cabello rojizo y piercing en el ombligo. Le comentamos que queremos tocar canciones de Nirvana y Guns N' Roses, ella toma el micrófono y destroza la nota como si hubiese nacido para esto. Estamos encantados y algo enamorados.

Ella pregunta que si podríamos tocar una canción de Cartel de Santa, aun puedo ver la puerta cerrando en su cara y nuestros corazones quebrados.

Para cuando se veía el final de mis años de preparatorio, mis gustos se habían refinado. Tears for fears, Hall and Oates e incluso AC/DC ya formaban parte de mis discos "quemados" con música descargada (ilegalmente) del extinto "Ares" o "Limewire" que llenaron mi computadora de virus y "troyanos". La preparatoria no fue un camino fácil para mí, no sé si para todos sea igual. Sufrí rechazos, bullying e incluso más de una golpiza, algo que mis padres no sabían. Pero mi "Discman" y mis discos recopilatorios eran una espada y escudo con el que hacía frente a lo que se ponía por delante. Para el final de esos años, deseaba con ansias la universidad. No sabía lo que me esperaba, pero sí sabía que tal vez todo sería mejor.

Lamentablemente, en este punto, mi padre pasaba por una situación complicada personal, profesional y económicamente. Para cuando terminé la preparatoria, había sido aceptado en la universidad (Instituto Tecnológico de Celaya) y él sabía que vendrían tiempos difíciles. Pero confiaba en que yo haría mi mayor esfuerzo.

Otro pequeño relato:

Mi padre se disponía a darle fin a su pequeño negocio de radiocomunicaciones después de casi 20 años. Ese negocio me había pagado un techo, comida y una educación. Así que tenía el corazón partido en dos.

El negocio usaba una pequeña casa como cuartel general, con un cuarto de obra negra en el techo a modo de bodega. Me pidió subir y empezar a sacar cosas de ahí. Entre manuales de electrónica y catálogos de Motorola, encontré un LP algo maltratado: "IV" de Toto.

Bajé apresuradamente y se lo mostré, dijo que hacía ya un tiempo que no veía ese álbum y que incluso había olvidado que lo tenía.

Calladamente lo puso en mis manos, con lágrimas en los ojos sólo me dijo: "No tendré mucho que darte, pero este disco es una parte de mí. Y quiero que lo tengas".

Entendí el mensaje, lo tomé y aún lo conservo. Fue mi primer LP.

Así como mi abuela me había regalado mi Discman a los 13, mi madre me dio un reproductor de MP3 unos meses después de cumplir 17. Lo primero que hice fue llenarlo con mis discos de "Llena tu cabeza de rock" y mis discos recopilatorios. Ya estaba armado para ir a la universidad y ver que me preparaba. Y hubiese sabido lo que vendría...

“¿Sabes lo que significa tu playera?”

Tenía 17 años y temeroso de la vida el primer día que puse un pie en la universidad. Mis compañeros de la carrera de Bioquímica parecían ser buena onda, pero yo nunca he tenido "habilidades sociales" por lo que no me hacía a la idea de acercarme a hablar con ellos. En especial a una guapa chica de cabello largo y oscuro con un morral negro con parches cocidos de AC/DC, Pink Floyd y The Beatles, que descubrí después que su nombre es Laura. Así fue aproximadamente un mes, hasta que un compañero alto de cabello largo con playera negra de Metallica se acercó y me preguntó: "¿Sabes lo que significa tu playera?".

Una playera blanca con la leyenda "Dazed and Confused" regalo de mi primo Toto (así le decíamos) ya que no le había agradado su compra. A lo que respondí: "Sí, es una canción de Led Zeppelin".

“Me llamo Oscar”, respondió. Y me presentó a sus amigos, incluida Laura. Ellos se volvieron mis primeros amigos en la carrera, y todo gracias al rock.

En los tres años que duré en esa licenciatura, formé una banda llamada “La Raíz de Juan”. Fui a fiestas y “no tan fiestas”, tuve mi primera cita, me rompieron el corazón por primera vez e hice amigos que aún tengo después de 10 años. Todo tenía algo en común: la música. Específicamente el rock. En la banda lo tocábamos y en las fiestas con mis amigos lo escuchábamos. Íbamos de Eric Clapton a Guns N Roses, pasando por La Cuca y Bob Dylan. Aterrizando en Pink Floyd y Metallica. Y cuando nos sentíamos románticos, poníamos a Black Sabbath o al Creedence Clearwater Revival. Y de vez en cuando me daban gusto con The Police.

Tercer relato:

Verano del 2007, me encontraba cursando la materia de “Matemáticas II” para ponerme al corriente con mi “carga académica”. No conocía a nadie en esa clase, pero no importaba. De 7 a 11, de lunes a viernes me hacía presente en ese salón a discutir sobre integrales simples y dobles.

De repente, la vi. Amiga del antes mencionado Oscar, siempre con playeras de alguna banda y eternamente vestida de negro. Tenía algo cautivante que llamaba la atención y cambiaba todo lo que estuviese alrededor de ella. Con mi carente tacto social, no me presentaba.

Un día la escuché hablando con otro chavo del salón sobre el “Creedence”, me acerqué y sólo dije: “El mejor es ‘Willie and the poor boys’”.

“Estás equivocado me respondió, ‘Green River’ es el mejor”. Todo cambió a partir de ese día.

Se volvió la dueña de mi corazón, nunca mi novia, pero sí mi mejor amiga por los últimos 10 años. Su nombre es Angélica.

Fueron tres de los mejores años de este viaje. Aprendí y crecí como persona, estudiante, músico y melómano. Todavía añoro y abrazo esos increíbles años en los que me sentí libre por primera vez y ya no tenía miedo al futuro. Aun después de haberme ido de ese lugar y decidir reiniciar en una nueva escuela y una nueva carrera. Todo parecía estar bien, me sentía bien. El rock me permitió defenderme ante la adversidad de empezar de cero, mi confiable reproductor de mp3 me estaba acompañando.

De ingeniero a locutor

Tenía 23 años cuando el esposo de una de mis maestras de la carrera de Artes Digitales (la cual me encontraba cursando después de dejar Celaya), me comenta si deseo formar parte de un proyecto de radio por internet al que llamó: “Efecto Sonoro”, con mi propio programa. Mi padre se volvía a hacer presente, él había intentado ser locutor a sus casi 30 años, recordé el gastado guion.

Sin dudarlo dije que sí, y llamé a mi programa “Back To The Music”. Miércoles de 6 a 8 de la noche. No podía pedir algo mejor. Me decían que hablaba de música como si fuese algo cotidiano, 95% del tiempo era rock clásico. Con una temática diferente cada semana. Sentía que un círculo se estaba completando. Ya iban trece años del viaje y había pasado de ser un callado estudiante de preparatoria, a formar una banda, a tener un programa de radio.

Un par de años después, conseguíirme de intercambio a Pennsylvania, a una universidad de nombre Juniata College, con la finalidad de ampliar mis conocimientos de la carrera, ahí me uní a la radio de la universidad con el mismo programa y concepto. Aún hacía mi programa por internet y muchos de mis compañeros de esa escuela me empezaron a escuchar, a pesar de que la mayoría no entendían nada de lo que decía por la barrera del idioma, decían que se sorprendían que alguien pusiera rock clásico en la actualidad, decían que era arriesgado pero que salía ganando.

El último, lo prometo:

Era un sábado por la mañana y me encontraba viendo un partido de rugby en la escuela. Y junto a mí se encontraba una encantadora chica de ascendencia italiana llamada Gina. Al fondo, se escuchaba “American girl” de Tom Petty and the Heartbreakers. Ambos comenzamos a cantarla.

Ella me ve con cara de sorpresa y sólo dice (en inglés): “Me sorprende que conozcas esa canción, considerando que eres... bueno, mexicano”. Se hizo un silencio incómodo.

El “disco de botadero” había iniciado un viaje que aún no termina. Un viaje de autodescubrimiento de mano del rock que sigue creciendo y abriéndose camino. Me gusta pensar que mi padre dejó esos discos en la casa adrede para que yo los descubriera y formara mi propio camino, diferente al de otros. Al principio dije que el rock salvó mi vida de muchas maneras y en diferentes ocasiones, y no lo dije en vano. Me dio amigos, seguridad, citas, proyectos y nuevas experiencias. “Llena tu cabeza de rock” tomó un significado distinto para mí, porque no sólo llenó mi cabeza, también mi corazón y mis emociones. Me dio

un propósito en mi vida y una meta que alcanzar. A mis 10 años, viajé 30 al pasado. Llevo casi 20 en el camino, tengo casi 30. Y aún sigo con la fascinación del niño de 10.

Conclusión

Alguna vez me dijeron: “Eres un joven con alma vieja”, específicamente por la música que me gusta. Conozco gente que encuentra el gusto por el rock clásico porque nacieron en esa época, porque es lo que se escuchaba en casa o por algún accidente.

Yo no sé si a alguien le pasó como a mí, tomar un disco arrumbado en su casa y descubrir el poder del rock. O si les abrió un camino de oportunidades o si les salvó la vida. Me gustaría pensar que sí, porque así sabrían lo maravilloso que ha sido este camino que me ha tocado recorrer.

Una vez dije: “El rock no se piensa, se vive”, y para mí formó la piedra angular de la mayor parte de mi vida, gracias a mi padre por el regalo que me dio y a mi madre por enseñarme a abrazarlo y no dejarme rendir. Gracias rock porque me permites ir por el camino que formé. Conozco personas con las que hablo del tema por horas sin aburrirme y aprendo de ellas, es lo que amo de esto: Que todos los días se puede aprender algo más para aquellos hambrientos de conocimiento.

Sesenta años desde el surgimiento del rock y lo seguimos leyendo, escuchando, viendo y viviendo. Sigamos teniendo la curiosidad del niño de 10 años para irnos un rato al pasado y traer esos tesoros al presente. Gracias al “disco de botadero” por salvar ese tesoro. Vivamos un día a la vez, disfrutemos el viaje para no arrepentirnos cuando lleguemos al final.

Discografía mencionada

- Electric Light Orchestra-“Secret messages” (1983)
- The Police-“Outlandos d’amour” (1978)
- Toto-“IV” (1982)
- Scorpions-“Love at first sting” (1984)
- Madonna-“Like a virgin” (1984)
- Flans-“20 millas” (1986)
- Caló-“Puro caló” (1997)
- Los del Río-“A mí me gusta” (1993)
- Maná-“Falta amor” (1990)
- Luis Miguel-“Aries” (1993)
- The Beatles-“Meet The Beatles” (1964)
- Van Halen-“1984” (1984)
- Queen-“A night at the opera” (1975)
- The Monkees-“More of the Monkees” (1967)
- Bob Dylan-“Pat Garrett & Billy the Kid” (1973)
- Sombrero Verde-“A tiempo de Rock” (1983)
- Soda Stereo - “Canción animal” (1990)
- La Unión-“Mil siluetas” (1984)
- Britney Spears-“... Baby one more time” (1998)
- Santana-“Supernatural” (1999)
- Backstreet boy-“Millennium” (1999)
- N Syn-“No strings attached” (2000)
- Five-“Five” (1998)
- Jaguares-“Bajo el azul de tu misterio” (1999)
- Tarkan-Ölürüm Sana (1997)
- Bangles-“Different light” (1986)
- Men at Work-“Business as Usual” (1981)
- Journey-“Greatest hits” (1988)
- Warrant-“Cherry pie” (1990)
- Bad English-“Bad English” (1989)
- Miami Sound Machine-“Eyes of Innocence” (1984)
- Donovan-“Sunshine Superman” (1966)
- Fleetwood Mac-“Fleetwood Mac” (1975)
- Nirvana-“Nevermind” (1991)
- Guns N’ Roses-“Appetite for destruction” (1987)
- Cartel de Santa-“Cartel de Santa” (2003)
- Tears for fears-“Songs from the Big chair” (1985)
- Hall and Oate-“H20” (1982)
- AC/DC-“Back in Black” (1990)
- Pink Floyd-“The Wall” (1979)
- Metallica-“Metallica” (1991)
- Led Zeppelin-“Led Zeppelin” (1969)
- Eric Clapton-“Unplugged” (1992)
- La Cuca-“La invasión de los blátidos” (1991)
- Creedence Clearwater Revival-“Willie and the poor boys” (1969)
- Creedence Clearwater Revival-“Green River” (1969)
- Black Sabbath-“Paranoid” (1970)
- Tom Petty and the Heartbreakers-“Tom Petty and the Heartbreakers” (1976)

DESPUÉS DE LA MÚSICA DE ROCK II

DISCURSO LITERARIO-MUSICAL EN TRES BANDAS PUNK SOBRE LA CIUDAD DE MÉXICO A FINALES DE LOS 80

Luis Eduardo Delgado Aguiñaga

Resumen

Las distintas músicas que se escuchan en la ciudad, entendidas como una parte de las *formas simbólicas* que constituyen la cultura urbana –en el sentido de Ricardo Tena (2007), las que son provocadas por el efecto de *urbanización sociocultural*: cómo la ciudad modela a los ciudadanos–, con su discurso propiamente urbano que ha emanado de los procesos de *interdiscursividad*, por ejemplo las *underground*; son constructos de la imagen urbana que los habitantes tienen de su ciudad. Son imaginarios urbanos que surgen de las prácticas cotidianas, de las percepciones y las proyecciones que se dan en el espacio público, históricamente en disputa y bajo tensión.

Prueba de ello son las canciones “San Felipe es punk”, “Suicida punk” y “Descontrol”, que se han convertido en ‘himnos punk’ por el origen y época de la cual emergieron, el receptáculo sociocultural obtenido sobre cierto micro estrato de la juventud y de la escena *punk*, así como por el continuo proceso de circulación generacional. Letras y músicas con tramas eminentemente urbanas escritas durante la segunda mitad de la década de los 80 por tres icónicas agrupaciones del norte de la ciudad de México: Polo Pepo y la Sociedad Corrupta, Síndrome del Punk y Descontrol. ¿El discurso? Su *decir-saber-pensar-hacer* cotidiano-metropolitano y *punk*.

Palabras clave: análisis transdisciplinario del discurso, *underground*, espacio público, urbanización sociocultural, *punk*.

Los procesos enunciativos como urbanización sociocultural

El discurso literario-musical, como “proceso enunciativo...”, elaborado por agrupaciones musicales del género *punk* correspondiente a la escena *underground* y relacionado con el espacio urbano (imágenes, imaginarios) “permite configurar diversas identidades y posiciones tanto del sujeto productor del discurso como del sujeto que recibe la información” (Sánchez Guevara & Romero, s/f: 2), desde lo sincrónico hasta lo diacrónico, en este caso: *chavos banda*, *punks*, *punketos* y otros actuales receptores. El efecto de urbanización sociocultural es un componente fundamental para la construcción de la identidad y su territorialización.

Para Tena (2007: 355-374), la ciudad es un objeto-sujeto activo que interpela a sus ciudadanos (los urbaniza social y culturalmente) e interactúa con ellos condicionando sus prácticas. Marco donde las *formas simbólicas* urbanas se pueden entender como: a) *Productos culturales* (la ciudad, la arquitectura, el mobiliario urbano formal e informal o los artefactos culturales); b) *la dimensión cultural de las prácticas urbanas* (la vida diaria, escenarios de contactos personales, encuentros, los trayectos, etc. Promueve la etnografía urbana, la crónica, narrativa, relatos, novelas, líricas de canciones de carácter urbano); y c) *formas urbanas de representación simbólica* (construcciones mentales: imágenes e imaginarios). Según Milanese (2001), los imaginarios corresponden a dos momentos: como *invención (actividad)* y como *productos (resultado)*.

Las imágenes e imaginarios urbanos se conforman a partir de las vivencias en el espacio público, es decir, de acuerdo con Jordi Borja (2003), la propia ciudad. Se apuesta por destacar el *derecho a la ciudad* como respuesta a la creciente privatización y la exclusión social. Esto presenta un reto para (re)interpretar al espacio público cada día más multicultural, como geografía urbana en la cual se derrama una vasta variedad de estilos de vida, valores e identidades, en una dialéctica basada en el reconocimiento real de las diferencias y no sólo de coexistencia indiferente, sino en un procesamiento activo y tolerante de la diversidad (Makowski, 2003: 102). Una diversidad, hoy, donde los actores ‘pasivos’, marginados (y automarginados en el caso del *underground*), son excluidos –cediendo terreno– por las clases hegemónicas a través de gestiones gubernamentales que, cada vez más, sólo benefician a los últimos (Castillo Berthier, 2003).

El modelo analítico transdisciplinario del discurso

Para el análisis han sido elegidas tres canciones materializadas como prácticas semiótico-discursivas, desarrolladas bajo determinadas condiciones sociohistórico-culturales-políticas de quienes hacen la letra de esta música, eligiendo la temática –de lo que se va hablar tomando en cuenta, (in)conscientemente, lo que ya se ha hablado: polifonía, multiculturalismo, intertextualidad–, es decir, siendo dispositivos de la memoria de la cultura y (re)produciendo simbolismos y generando sentido con base en un conjunto transaccional con condiciones de producción, circulación y recepción que contiene diferentes materialidades y funcionamientos (Haidar, 2006: 75-76).

Las canciones son: “San Felipe es punk”, “Suicida punk” y “Descontrol”, producidas durante la segunda mitad de los 80 por Polo Pepo y la Sociedad Corrupta, Síndrome del Punk y Descontrol. Estas agrupaciones cuentan con las características, las tres: 1) tener orígenes en la parte norte de la ciudad de México, 2) haber compartido integrantes, 3) después de años de producciones caseras fueron las pioneras en grabar, en 1987, en un estudio profesional el primer LP 100% de *punk* mexicano: *Rock Nacional Volumen II. Sólo para punks*, para Discos Cobra.

Dos de las canciones elegidas aparecen en este LP, en cambio *San Felipe es punk*”, escrita –mejor dicho– para Polo Pepo y la Sociedad Corrupta por Belén Valdés (Valdés, 2002: 267-274), quien describe el entorno de ‘la San Fe’ y *sus alrededores*, se convirtió tiempo después también en un éxito de Rebel’d Punk.

Para analizar el discurso *underground* de estas tres agrupaciones en torno al espacio urbano se emplea el modelo analítico transdisciplinario de Julieta Haidar, quien “considera que el análisis del discurso como objeto de estudio interdisciplinario rebasa la lingüística y al mismo campo de las ciencias del lenguaje” (Sánchez Guevara, s/f: 1); es decir, no se extralimita al análisis único de la oración y sus elementos, por lo tanto, sugiere tomar en cuenta las condiciones de producción, circulación y recepción del discurso, acordes a las propuestas de la Escuela Francesa de Análisis del Discurso.

Este modelo inductivo de Haidar (2006: 81 y 117-122) parte de las siguientes categorías: 1) *ubicación/clasificación del análisis del discurso*: ¿Qué tipo de discurso es?, 2) las ocho propuestas para afrontar las *condiciones de producción, circulación y recepción* –su utilización depende de los tipos de producción semiótico-discursivas y de los objetos del estudio–, de las cuales han sido seleccionadas cinco: a) *Las condiciones de posibilidad de emergencia de los discursos* (Foucault), b) *las formaciones social-histórico-cultural, ideológico-hegemónica, la*

semiótica-discursiva (Pecheux, Haroche, Henry), c) *las formaciones imaginarias* (Pecheux), d) *la relación discurso-coyuntura* (Robin), y e) *los procesos de interdiscursividad* (Kristeva, Navarro, Angenot); 3) análisis de las trece *materialidades* y sus *funcionamientos semiótico-discursivos*, elegidas para este caso sólo cinco: a) la ideológica, b) la del poder, c) la histórica, d) la cultural y e) la estético retórica; y, por último 4) la identificación de los *sujetos del discurso* y la *producción de sentido*.

Por razones metodológicas se ha decidido llamar a las canciones (nombres/autores) con base en tres divisiones: C-1: Polo Pepo y la Sociedad Corrupta–“*San Felipe es punk*”, C-2: Síndrome del Punk–“*Suicida punk*”, y C-3: Descontrol– “*Descontrol*” (homónima).

Orígenes de los punks en las colonias del norte de la ciudad de México

Previo al análisis, es preciso tocar brevemente el contexto (hábitat, ambiente y escenario) donde surgen los emisores y los primeros receptores: jóvenes de clase popular, habitantes cercanos a la zona norte de la ciudad. Espacio donde se ha gozado de condiciones favorables para convertirse en un atractivo *modus vivendi* subcultura, antes de expandirse –o desvanecerse– ese discurso *punk* con el paso del tiempo, las innovaciones tecnológicas, los flujos y las redes virtuales.

En dicha territorialidad, durante la segunda mitad de la década de los 80, aparece un gran auge de jóvenes *punks* a los que “Les gustaba salir a rolarla por la ciudad en busca de aventura y naturalmente para [...] *lucirse* [...]. Fue un fenómeno de jóvenes jodidos” (Ramírez, 1996: 103-104). Al poco tiempo comenzaron a (re)crear medios intertextuales (Angenot, 1997) de expresión a través de *fanzines*, bandas juveniles, bandas musicales, puntos *underground*, *tocadas* organizadas por ellos mismos... En la música, explica Dick Hebdige: “hicieron de la necesidad una virtud (‘lo que queremos es ser *amateurs*’, Johnny Rotten). Casi siempre una andanada de guitarras a tope de volumen y agudos... ejecutaban machaconas líneas (anti)melódicas sobre una turbulenta base de baterías cacofónicas y alaridos vocales” (1979: 151). Esta música “surge como una manera de transmitir la sensación de hastío prevaleciente en el cotidiano caótico de las urbes occidentales” (Velázquez, 2010: 8-9).

Las *bandas* (no musicales sino de *chavos banda*) más famosas eran “Los Mierdas Punk, Los Rotos, Los PND (Punk Not Death), el MPN (Movimiento Punk de Neza) y las BUN (Bandas Unidas de Neza)” (*Ibid.*: 9), surgieron en un hábitat contextualizado por equipamiento e infraestructura urbana precarios conformado principalmente por un

paisaje de terrenos ejidales en los que, desde las décadas de los 50 y 60, se establecieron en gran medida de manera ilegal e informal distintas familias, provenientes de otros lugares y aprovechando los intersticios en la vigila de las leyes y reformas agrarias. A propósito, sobre la colonia San Felipe de Jesús, uno de los límites de la frontera política del D.F. con el Estado de México (Ecatepec y Netzahualcóyotl), un joven de 26 años, oriundo del lugar e hijo de migrantes guanajuatenses establecidos ahí desde 1975, opina que:

Se trataba de terrenos, ejidos, que la delegación daba a los trabajadores del Estado y se vendían posteriormente baratos con créditos porque no había mucho transporte. Ilegalmente también hubo paracaidistas que se apropiaron los terrenos. Las viviendas formales vinieron mucho después cuando estaba más urbanizado... Un 40% fue paracaidismo. Quienes compraron los terrenos eran de provincia: Toluca, Morelia, Hidalgo, Puebla... los paracaidistas de todas partes, la mayoría del D.F., quienes no tenían los medios para comprar una vivienda más céntrica y urbanizada. Acá no había Metro ni camiones. Sin pavimentar. Las casas sin bardas. Mi jefe se vino a jalar al defectuoso y ese terreno se lo dio un compadre que conoció en la chamba”⁵⁰.

Bajo este contexto ligado al *rezago* sociourbano, se afronta la emergencia de estos actores juveniles: la ciudad apela al ciudadano, el territorio condiciona las prácticas urbanas y los productos culturales mantienen esa manufactura urbana, específicamente, del lugar donde se centra la experiencia urbana: el barrio.

El campo de las prácticas semiótico-discursivas y la música *underground*

Los procedimientos musicales son prácticas semiótico-discursivas: desde la composición (producción), (re)presentación (en vivo), grabación (reproducción). El discurso no es contemplado sólo como una transmisión oral o escrita de determinada información sino como un dispositivo que posee la capacidad de configurar procesos de construcción social. Una inquietud de Foucault refiere la transmisión del discurso como:

...existencia transitoria destinada sin duda a desaparecer, pero según una duración que no nos pertenece, inquietud al sentir

⁵⁰ Jesús Núñez, entrevista personal sobre el surgimiento de colonias cercanas a la San Felipe de Jesús (10 de junio de 2011).

bajo esta actividad, no obstante cotidiana y gris; poderes y peligros difíciles de imaginar; inquietud al sospechar la existencia de luchas, victorias, heridas, dominaciones, servidumbres, a través de tantas palabras en las que el uso, desde hace tanto tiempo, ha reducido las asperezas (1992: 10-11).

En efecto, el discurso es un “forma de acción, arma de combate e instrumento de intervención sobre el mundo” (Giménez, 1989: 11). La música, explícitamente en sus letras, es un ejemplo.

A propósito, el *underground*, bajo el rostro de la música *punk*, posibilita un discurso *no formal* y de *deseo* (Foucault, 1992). El *underground* es una metáfora que alude a una interiorización profunda en los sujetos, una subterraneización de la cultura; al arraigo por una postura consolidada, asumida conscientemente, con fuertes grados de simpatía y empatía, que se repite y significa. Son discursos marcados por un desencanto hacia lo hegemónico, constructores de espacios, estilos, imaginarios y productos culturales (*toquines, graffitis, fanzines, subculturas*, etc.). Estos sujetos, objetos y *prácticas semiótico-discursivas* se manifiestan produciendo sentido *cuasi-paralelo a lo formal y lo institucional*, que no pocas veces buscan retomarlos, modificarlos, popularizarlos y normalizarlos —a propósito, la dicotomía: *Lo que ha nacido diferente-Lo que se ha vuelto diferente* de Lombardi Satriani (1974).

En suma, retomando la inquietud de Foucault y la visión compleja de Haidar (2006: 73-74), el discurso:

1) Es un conjunto transoracional con reglas sintácticas, semánticas y pragmáticas; 2) Es un conjunto transoracional con reglas de coherencia y cohesión; 3) Está siempre articulado con las condiciones de producción, circulación y recepción; 4) Es una práctica en donde emergen múltiples materialidades y funcionamiento complejos; 5) Es una práctica socio-histórico-cultural-política ritualizada y regulada por las instituciones de todo tipo y por lo no-institucional; y, 6) Es una práctica subjetiva polifónica. Lo polifónico está integrado orgánicamente en las subjetividades que siempre están en los discurso y en las semiosis.

La yuxtaposición de esta visión con la de texto de Iuri Lotman, desde la semiótica de la cultura, dan lugar a la categoría transdisciplinaria de *práctica semiótico-discursiva* en el bucle discurso-texto, en donde, el “texto” es considerado como: 1) dispositivo de la memoria; 2) generador de sentido; 3) heterogéneo, políglota; 4) soporte, productor y reproductor de lo simbólico; y, 5) constituye un campo del cambio cultural (Haidar, 2006: 74).

La propuesta de la Escuela de Tartu —proveniente del formalismo ruso y de los estudios de la narración de Bakhtin— a Lotman le sirve para abordar toda producción cultural:

...el texto abarca tanto el texto verbal, como todas la producciones semióticas, con lo cual la cultura es una semiosfera... todo fenómeno cultural constituye un texto, como la moda, la culinaria, el espacio, los objetos, los ritos, la música, lo que permite abandonar la idea de texto escrito, literario y ampliar... su uso... toda cultura es un texto, o un conjunto de textos... Las relaciones intertextuales en la cultura se dan en la semiosfera, a partir de la categoría de “frontera semiótica” que permite el encuentro más o menos conflictivo entre dos o más culturas. En la frontera semiótica se encuentran los filtros bilingües que posibilitan la traducción de una a otra o su destrucción (Haidar, 2006: 74-75).

El *Punk*, emergido en E.E.U.U. desde los 60 y la Inglaterra de los 70, ha sido partícipe de diversas traducciones que le han permitido no destruirse sino deconstruirse y reconstruirse (reinventarse).

Para ubicar tipológicamente el discurso de las tres canciones *punk*, es necesario basarse en el juicio manifestado en los siguientes criterios de clasificación:

1) El objeto discursivo —o tema, o tópico— constituye el criterio menos explicativo; 2) las funciones discursivas —funciones del lenguaje de Jakobson, que son replanteadas por Kerbrat-Orecchioni y Reboul—; 3) los aparatos ideológicos/hegemónicos que rigen la producción de los discursos institucionales, pero también consideran los no-institucionales; 4) los sujetos semiótico-discursivos, en la relación con la forma como asumen y se explicitan en estas prácticas; 5) las macro-operaciones discursivas, como son la argumentación, la demostración, la narración y la descripción; 6) la oralidad, la escritura, lo visual que permiten diferenciar los discursos orales de los escritos, y además integrar lo visual; 7) lo formal y lo informal, que es un criterio productivo para la distinción (Haidar, 2006: 117-118).

En el **cuadro 1** se observan los tipos de discurso y los criterios de clasificación. Es importante señalar dos consideraciones: 1) Este análisis toma a la música únicamente como producto interdiscursivo-simbólico intangible —*lo que se escucha*— y la producción de sentido; y 2) Las letras de las canciones, que son:

Cuadro 1. Tabla matricial tipológica. Fuente: Elaboración propia, 2011, con base en Haidar (2006: 119).

Tipos de discurso	Objeto semiótico-discursivo	Funciones semiótico-discursivas *	Aparatos ideológicos/hegemónicos	Sujetos semiótico-discursivos**	Macro-operaciones semiótico-discursivas	Oralidad/escritura visual	Formalidad/informalidad
Literario	1) Identidad Punk 2) El barrio 3) La ciudad 4) Gobierno	Poética, Emotiva, Metalingüística, Fática, Referencial	-	Yo/ nosotros Inklusivo, exclusivo. Punks San Felipe	Narrativa	Oral	Informal
Musical	-	-	-		-	-	Informal
Urbano-underground	1) Identidad Punk 2) El barrio 3) La ciudad 4) Gobierno	Poética, Emotiva, Metalingüística, Fática, Referencial	-	Yo/ nosotros Inklusivo, exclusivo Punks San Felipe	Narrativa	Oral	Informal

* Que son seis –según Jakobson–: La referencial está al nivel de la lengua y se refiere a la realidad extralingüística y que es el principal objeto de la comunicación. La emotiva o expresiva se encuentra en el emisor, el cual manifiesta su emoción ante determinadas realidades. La función apelativa o conativa se orienta hacia el receptor para hacerle una llamada de atención para que comprenda el mensaje y así poder actuar sobre él. La metalingüística se realiza cuando el emisor y el receptor verifican si están usando el mismo código. La fática se encuentra en el emisor quien es el que establece, interrumpe, mantiene o clausura la comunicación. Y, por último, la poética que está al nivel del lenguaje y se refiere a la realidad de una manera figurada, construyendo otra realidad (en Beristáin, 1985: 229-230).

** Se refiere originalmente a los sujetos del discurso (ya sea incluyente o excluyente), es decir, tanto de las 1ª. y 2ª. personas Yo y Tú como de los sujetos de los que se habla en el discurso y están ausentes, los él, ella, ellos o ellas (la tercera persona); las No-personas en sentido de Émile Benveniste (1988).

C-1 / Nefasto, 2017.
Fotografía: Oskar Krone

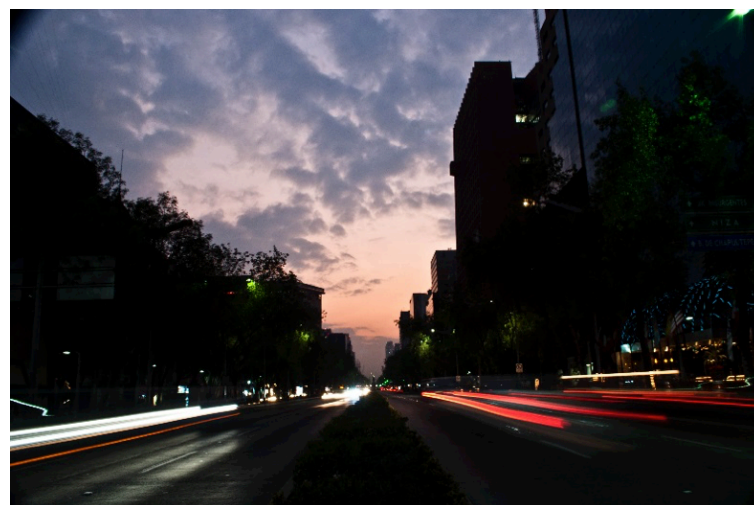
En una orilla del norte, hay una gran tradición/
Donde el tiempo se detiene, al ritmo de rock y punk.
Es en esa San Felipe, donde nació el movimiento punk/
Abanderados aún, por el Polo Pepo punk.
Si nos quieres conocer, no te vayas a perder/
Sólo tienes que seguir, las aguas del gran canal.../
San Felipe es punk, (¡y sus alrededores!)...
Ya forma parte de la historia, esta colonia singular/
San Felipe de Jesús, la de mayor tradición/
¡Dentro del rock nacional!...



C-2 / Flujo en Av. Reforma, 2011.

Fotografía: Diego Ruiz Gerardo

*¡Descontrol! En la ciudad voy atento a lo que pasa ¡descontrol!
Cuando camino en la avenida no me importa nada, ¡descontrol!
Yo y mis cuates sin control en la ciudad, ¡descontrol!
Caminando a mi manera por las calles, ¡descontrol!
En la calle, en el metro, en el camión, ¡descontrol!
En la calle, en la ciudad de México, ¡descontrol!
En la iglesia, en el D.F., en la gente, ¡descontrol!
En el país, en el mundo, en los gobiernos, ¡descontrol!
¡Descontrol!
En tu mente, en tu vida, en tu cuerpo, ¡descontrol!
En tu vida tú ya sabes lo que pasa, ¡descontrol!
En tu mente tú no puedes pensar, ¡descontrol!
En la vida nadie tiene el control, ¡descontrol!
Nosotros somos el futuro, ¡descontrol!
En la T.V., en el periódico, en el radio, ¡descontrol!
Una nueva generación de adolescentes, ¡descontrol!
Una nueva generación, ¡descontrol!*



C-3 / Horda de metal, 2017.

Fotografía: Oskar Krone

*Revolución, revolución, revolución, ¡revolución!
Hoy es el gran día, agarra tu chamarra/
Y vete a la tocada, con Suicida Punk/
Suicida punk, Suicida punk, ¡Suicida, suicida punk!
Hoy es el gran día, agarra tu chamarra/
Párate los pelos, con Suicida Punk/
Suicida punk, Suicida punk, ¡Suicida, Suicida Punk!
Hoy es el gran día, agarra tu chamarra/
Párate los pelos, con Suicida Punk/
Suicida Punk, Suicida Punk, ¡Suicida, Suicida punk!*



Las tres canciones se ubican dentro del tipo *discurso urbano*, en específico: el *underground* de los *punks* de barrio. Es el tema principal al que se canta. Como subtipo, es un *discurso literario y musical*, el primero porque se analiza un discurso textual en su aspecto verbal/oral –lo que se escucha– y el segundo porque éste aparece precisamente dentro de una composición musical –dónde/cómo se escucha.

De las funciones semiótico-discursivas, la que predomina en las canciones es la poética, en donde el discurso tiene de soporte a la *doxa*, como en: “*las aguas del gran canal*” (C-1), que hace referencia a lo que originalmente era un tajo y pasó a desagüe, cada vez con tramos más subterráneos y menos a la intemperie; bien podría ser la avenida ‘Gran canal’ el aprovechamiento para hacer una metáfora con su nombre. La emotiva surge en “*Hoy es el gran día... vete a la tocada*” (C-3) o en “*Nosotros somos el futuro*” (C-2). La fática aparece en los medios donde se manifiesta el discurso (discos, tocadás, computadoras, teléfonos móviles). La referencial responde a los temas o tópicos: la identidad *punk*, el barrio y la ciudad o crítica al gobierno. La metalingüística, finalmente, surge del intercambio simbólico en el lenguaje, es decir, entender de lo que se está hablando: “*agarra tu chamarra/Párate los pelos*” (C-3).

Dentro de las macro-operaciones, la que impera en solitario es la narrativa, pues, aunque cabe mencionar que sí existen argumentos tanto como descripciones, el receptor, como se trata de un discurso ya pre-existente (grabación o en vivo), está en condiciones de apagar el reproductor o irse de la *tocada*, manejando al emisor. La macro-operación narrativa tiene un criterio de verosimilitud (efectos narrativos verosímiles), opera con funciones narrativas donde un sujeto narrador (las agrupaciones musicales *punk*) construye un discurso típico histórico, mítico o literario (Haidar, 2006: 300).

Discursos underground: La música punk y sus condiciones de producción, circulación y recepción

Posibilidad de emergencia de los discursos

La primera de las cinco categorías propuestas por la Escuela Francesa de Análisis del Discurso permite abordar las condiciones de producción, circulación y recepción del discurso urbano desde la perspectiva de la música *punk*. Es la de *posibilidad de emergencia de los discursos* de Michel Foucault. Este autor, en *L'ordre du discours* (1992), expone que:

...en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad (1992: 5).

Se evidencia, de tal modo, una serie de procedimientos de exclusión y de prohibición, al afirmar él mismo: “Se sabe que no se tiene derecho a decirlo todo, que no se puede hablar de todo en cualquier circunstancia, que cualquiera, en fin, no puede hablar de cualquier cosa” (*Idem.*). Existen tres tipos: 1) El *tabú del objeto* (discursivo), 2) el *ritual de la circunstancia*, y 3) el *derecho exclusivo* o privilegiado del sujeto que habla.

La circulación de las músicas comerciales pueden fácilmente inhibirse al poder ser censuradas por los *mass media* –o previamente modificadas. Al contrario, el discurso de los *punks* circula en otros canales y circuitos, no obstante, al momento en que éste se encuentra en otra *semiosfera*, el discurso se vuelve *el del loco*, que “es aquél cuyo discurso no puede circular como el de los otros: llega a suceder que su palabra es considerada como nula y sin valor, no conteniendo ni verdad ni importancia” (1970: 6).

Cuadro 2. Condiciones de emergencia del discurso. Fuente: Elaboración propia, 2011.		
Discurso excluidos Sujetos hablantes	Discursos no-institucionales Sujetos hablantes	Tipo de prohibición
Gobierno, Disqueras transnacionales, Iglesia	Polo Pepo en C-1, Descontrol en C-2 y Síndrome del Punk en C-3	Ritual de la circunstancia Derecho privilegiado del sujeto hablante

Esta *semiosfera*, con sus circuitos y canales *alternativos*, es decir en el *ritual* de la circunstancia (en una *tocada*, en una grabación), elimina al *tabú* del objeto discursivo y permite hablar abiertamente de la experiencia urbana-*punk*. Razón que, por su parte, también excluye, por su ausencia, a los discursos de otros sujetos o instituciones como el gobierno, las disqueras transnacionales, la iglesia, los medios masivos de comunicación o la policía.

Las tres bandas, desde su lugar de habla, representan su ideología *punk*, homologando la heterogeneidad subjetiva de sus integrantes. Su experiencia urbana-*underground* otorga el *derecho* privilegiado del sujeto hablante. Ellos son quienes producen (composición) y reproducen la música (tocar en vivo). Pueden hablar con expresiones afirmativas y verosímiles en enunciados como: “*Es en esa San Felipe, donde nació el movimiento punk*”, o “*La San Felipe de Jesús, la de mayor tradición, ¡Dentro del rock nacional!*” en C-1; tanto en la estrofa de C-2 “*En tu vida tú ya sabes lo que pasa, ¡descontrol!... En tu mente tú no puedes pensar, ¡descontrol!... En la vida nadie tiene el control, ¡descontrol!*” como en “*Nosotros somos el futuro, ¡descontrol!*”; y también en C-3 en “*Hoy es el gran día...*”.

Formaciones socio-histórico-cultural, ideológico-hegemónica y semiótico-discursiva

La segunda categoría refiere a las diferentes *formaciones* que están interrelacionadas las unas con las otras y son trabajadas, entre otros, a fondo por Michel Pêcheux (1978: 233-234), quien explica que:

...se debe concebir lo discursivo como uno de los aspectos materiales de lo que hemos llamado la materialidad ideológica... la especie discursiva pertenece... al género ideológico, lo que... afirma que las formaciones ideológicas... contienen necesariamente como uno de sus componentes una o más formaciones discursivas interligadas que determinan lo que puede y debe ser dicho... a partir de una posición dada en una coyuntura.

La categoría de *coyuntura* la trabaja Régine Robin (1976: 7), definiéndola no como “la puntualidad de un evento sino el ‘momento actual’, es decir la unidad de las contradicciones de un formación social en un momento dado, la sobredeterminación del conjunto de las contradicciones a nivel político”. Emerge así la *coyuntura* en el discurso: permitiendo, o no, decir algo. Es el *momento actual* de lo que se puede y debe decir.

La *coyuntura* “impone... censuras, tabúes, empleos obligatorios de términos, sintagmas o enunciados, al funcionamiento fantasmal [*político*] cuyo efecto se pierde cuando la *coyuntura* se transforma” (Robin, 1976: 10). Cuando el momento pasa, el resto de formaciones determinan lo que *puede y debe ser dicho*, no se trata sólo de las palabras empleadas sino de “las construcciones en las cuales aparecen, en la medida en que ellas determinan la significación que toman lo elementos léxicos... las palabras no tienen un significado latente... sino que cambian de sentido al pasar de una formación discursiva a otra (Haidar, 2006: 206). En este sentido, dentro de las formaciones discursivas existen varios tipos de restricciones del *poder del habla*: ¿Quién? ¿A quién? ¿De qué? ¿Cuándo? ¿Dónde? (ver cuadro 3).

Cuadro 3. Tipos de restricciones en las formaciones discursivas. Fuente: Elaboración propia, 2011.	
Tipo de restricción	C-1, C-2, C-3
Quién puede hablar	Polo Pepo y la Sociedad Corrupta, Descontrol y Síndrome del Punk
A quién puede hablar	Punks, undergrounds, distintos receptores dentro de su semiosfera (afuera es el discurso del loco)
De qué puede y debe hablar	Identidad punk, San Felipe de Jesús, tocadás, estética punk, el descontrol, medio urbano, los mass media
Cuándo puede hablar	En determinada coyuntura
Dónde puede hablar	En la semiosfera: en los discos, mp3, videos, vinilos, cintas, en las tocadás.

En C-2 nos encontramos con una estrofa que clarifica, como ejemplo, lo que puede y debe ser dicho en: “Nosotros somos el futuro, ¡descontrol!/En la T.V., en el periódico, en el radio, ¡descontrol!/Una nueva generación de adolescentes, ¡descontrol!”, pues, por un lado, desde la posición del sujeto que habla (Descontrol) se denota el autorreconocimiento de ser el futuro y una nueva generación; por el otro, se censura, en la lucha de clases (ideología), el sentido a su vez anulador de los medios masivos de comunicación –donde hay un *descontrol*: falsedades, tergiversaciones en general– respecto a los *punks*, como *los locos*, modificando la visión, al sentido de ‘estamos en todas partes’ y en ‘boca de todos’, en la coyuntura que ofrecía la ciudad y sus ciudadanos a finales de los ochenta por el *pánico moral* que provocaba la andanza de los *punk* por las calles y su música en el marco de la urbanización sociocultural.

Procesos de interdiscursividad e intertextualidad

La penúltima categoría considera plantear que “los discursos no emanan solos” (Sánchez Guevara, s/f: 8). Están originados en otros discursos contruidos anteriormente y que son re-utilizados en los nuevos, es decir, se producen, como ya se ha mencionado, “en la cadena infinita de la interdiscursividad” (*Idem.*).

Dentro del proceso de composición musical de C-1, C-2 y C-3 no se puede perder el rastro determinante de los contextos: urbano (periferia, colonias del norte), político (crisis y ajuste económico) y social (marginalidad, exclusión, rezago) en que viven los sujetos que escribieron las canciones. Se vuelven apelantes, pues, en torno a ellos, circulan textos y discursos que se incorporan a la producción cultural urbana: la música. Donde “Cuanto más disonante es un acorde, cuanto más sonidos diferentes contiene entre sí, más ‘polifónico’ es, mas cada sonido individual... adquiere en la simultaneidad del acorde el carácter de voz Polifónica” (Adorno, 1974: 73). El proceso de construcción de C-1, C-2 y C-3 se desarrolla siempre dentro de procesos de intertextualidad que interpelan y persuaden al músico para luego convertirse en un producto interdiscursivo que aparece en discos y tocaditas constituyendo el encadenamiento semiótico-discursivo.

A partir de la investigación del término intertextualidad abordada por Marc Angenot, se está de acuerdo en la definición que éste hace a tal, como:

...el ‘cruce, en un texto, de enunciados tomados de otros textos’...: ‘es la transposición... de enunciados anteriores o sincrónicos’... El trabajo intertextual es ‘extracción’ y ‘transformación’;

genera esos fenómenos, pertenecientes tanto a la axiomática del lenguaje como a la elección de una estética, que Kristeva denomina, siguiendo a Bajtín..., ‘dialogismo’ y ‘polifonía’ (Angenot, 1997: 39).

En este marco surgen los discursos en la música de los *punks*, de procedencia anglosajona pero readaptada a la cultura mexicana. Readoptando lemas que surgieron desde ‘el inicio’ como: *No hay futuro* (*No future*) o *Hazlo tú mismo* (*Do it yourself*). De esta manera se filtra la idea de Pêcheux (1978) sobre la interdiscursividad:

...la categoría que remite a este proceso es la de relaciones de sentido, por las cuales todo discurso remite a otro con el cual establece una relación de alianza, de antagonismo, de respuesta directa o indirecta: todo discurso se sostiene sobre algo previamente discursivo, que desempeña el papel de materia prima (Sánchez Guevara, s/f: 8).

En correspondencia a estas cuatro relaciones (alianza, antagonismo, respuesta directa o indirecta) en los procesos de interdiscursividad del discurso literario-musical, de las tres agrupaciones *punks*, funge una función operativa principal: la relación de alianza que se observa en el modo de hablar de su *modus vivendi* urbano, como *subcultura del underground* (su música, sus espacios, su estilo, su argot, sus comportamientos y el medio urbano).

Por ejemplo: 1) “Donde el tiempo se detiene, al ritmo de rock y punk” de C-1, con “Y vete a la tocada, con suicida punk” de C-3, respecto a su música y sus espacios; 2) “Yo y mis cuates sin control en la ciudad... Caminando a mi manera por las calles” de C-2, con “agarra tu chamarra/Párate los pelos, con suicida punk” de C-3, como narrativa del estilo de vida, el argot y los comportamientos; y, 3) En C-1 con “Las aguas del gran canal”, respecto a C-2 “En la ciudad voy atento a lo que pasa... Cuando camino en la avenida no me importa nada... Yo y mis cuates sin control en la ciudad... Caminando a mi manera por las calles... En la calle, en el metro, en el camión... En la calle, en la ciudad de México”, sobre el medio urbano.

Cuadro 4. Relaciones de Alianza en los procesos interdiscursivos. Fuente: Elaboración propia, 2011.							
Canción	Su música	Sus espacios	Su estilo	Su argot	comportamientos	El medio urbano	Antagonismo
C-1	+	+	+	+	-	+	-
C-2	-	+	-	+	+	+	+
C-3	+	+	+	+	-	-	-

En el cuadro 4 se muestra la coincidencia interdiscursiva que aparece en las tres canciones, tanto como se ha mostrado en relación de alianza y respuesta indirecta entre ellos, por ser bandas de la misma colonia y que tuvieron mismos integrantes en sus filas, como de antagonismo ante *otros*, a modo de respuesta directa. Los temas que se entrelazan, conformando una alianza, en lo que se habla en el discurso *punk* de estas tres agrupaciones, revelan que los tópicos más empleados son: sus 1) Espacios (mi colonia/mi calle/la tocada) y 2) Su argot (la banda/ mis cuates/la tocada); después, 3) Su música (rock y punk/la tocada con suicida punk), 4) El medio urbano (la avenida/la calle/el tianguis/el D.F./la ciudad/los medios de transporte, 5) Su estilo (la música punk/la indumentaria/las crestas); y, 6) El antagonismo, representado sólo en C-2, criticando el descontrol que hay en o surge a partir de las instituciones (los medios masivos de comunicación/la iglesia/el gobierno).

Formaciones imaginarias

Por último, se empleará la categoría de *formaciones imaginarias*, de Michel Pêcheux, que se presenta en todos los discursos y se relaciona con las formaciones antecedentes. Pues lo semiótico-discursivo se da entre dos posiciones o *lugares* (el emisor y el receptor) en las formaciones sociales e ideológicas, proyectándose por la representación de las “formaciones imaginarias que designan el lugar que A y B atribuyen cada uno a *sí mismo* y al *otro*, la imagen que ellos se hacen de su propio lugar y del lugar del otro” (Pêcheux, 1978: 48).

De esta manera, el discurso es construido a partir de A con base en lo que sabe sobre B, quien no es real sino tan sólo una representación de B. En ese procedimiento se integra un imaginario que surge de un punto de vista y no de una realidad. A través de los preestructos que A tiene respecto a B se conforman prácticas de inclusión y exclusión de A sobre B.

A partir de lo anterior, ubicamos la imagen del lugar A con C-1, C-2 y C-3 para el sujeto colocado en A como las agrupaciones musicales (los que producen y reproducen el discurso), entonces, se pregunta ¿Quiénes somos nosotros para hablarles así? Respondiendo, “*donde*

nació el movimiento punk/Abanderados aún, por el Polo Pepo punk” en C-1 y en C-2 con “*Nosotros somos el futuro*”, es decir, respondiéndose: somos los que abanderan la escena musical *punk* y el futuro de ésta. Ellos son los músicos, los que hacen y tocan esta música.

Respecto a la imagen del lugar de B, que representa a los receptores del discurso de A (los músicos), quienes se preguntan ¿Quiénes son ellos para que nosotros les hablemos así? A lo que responden: unos son *nosotros* y los demás los *otros*. Los primeros son los sujetos con los que se tiene una relación de alianza y están dentro de la semiosfera, los incluye; y los segundos, aquellos antagonistas al *nosotros*, los que están fuera, excluidos. El primer caso es reflejado en: “*Si nos quieres conocer, no te vayas a perder/Sólo tienes que seguir/Las aguas del gran canal*” en C-1 o en “*Nosotros somos el futuro... Una nueva generación de adolescentes*” (los *punks*) de C-2. El segundo caso es palpado en C-2 “*En la iglesia..., en la gente, ¡descontrol!/En el país, en el mundo, en los gobiernos, ¡descontrol!/En la T.V., en el periódico, en el radio, ¡descontrol!*”.

El último caso refiere a otros circuitos culturales que excluyen a estos discursos a través del *imprinting* cultural –es el conformismo que normaliza y elimina lo que ha de discutirse–, del que habla Morin, en donde:

El poder imperativo y prohibitivo de los paradigmas, creencias oficiales, doctrinas reinantes, verdades establecidas determina los estereotipos cognitivos, ideas recibidas sin examen, creencias estúpidas no discutidas, absurdos triunfantes, rechazos de evidencias en nombre de la evidencia y hace reinar bajo los cielos conformismos cognitivos e intelectuales (1999: 10).

Este poder sólo funciona fuera de la semiosfera de los *punks*, donde su discurso es el de la locura –esto si acaso llega a ser escuchado. Sin embargo, en los procesos de interdiscursividad sólo una de las tres agrupaciones habla de los antagonistas. El principal referente es el propio sujeto que se encuentra en su *semiosfera*, el *alter ego*.

Por último, se toma el punto de vista que A (los músicos) tienen del referente, preguntándose, ¿de qué les hablamos así? Respuesta: de la ciudad desde la experiencia *punk*. El punto de vista de los músicos está relacionado con las categorías hasta ahora trabajadas sobre los procesos de producción, circulación y recepción de los discursos. Dicho de otro modo, el compositor se basa en sus vivencias, perspectivas y proyecciones, en su barrio, en el medio urbano, en lo que se dice y en lo que se ha dicho, en el contexto histórico, político y social. Los puntos de vista de los músicos respecto a los principales objetos discursivos: 1) identidad *Punk*, 2) el barrio y 3) la ciudad, son reflejados explícitamente en las tres canciones, pues, su postura de narradores, les permite tener dentro de su *semiosfera* la razón y la verdad respecto al referente. Esto aparece a partir de los “enunciados modalizados” y las estrategias argumentativas de Vignaux (Haidar, 2006: 408), en adverbios, por ejemplo, como: “Es en esa San Felipe, donde nació el movimiento *punk*” en C-1 (aserción-afirmación); “Abanderados aún, por el Polo Pepo *punk*” en C-1 (certeza-cierto/probable); en C-2 “En la calle, en el metro, en el camión” hay “¡descontrol” (veridicción-parece que); o, en C-3, “Hoy es el gran día, agarra tu chamarra/Y vete a la tocada, con suicida *punk*” (factitiva-hacer hacer).

Materialidades, funcionamientos, los sujetos y la producción de sentido

En la producción semiótico-discursiva existen trece materialidades con sus respectivos funcionamientos. De acuerdo con Julieta Haidar, cada una de ellas se torna como un componente que se constituye en todas las prácticas semiótico-discursivas en una construcción que supera la dimensión lingüística y semiótica de la superficie. Los funcionamientos refieren a la dinámica de las materialidades en los diferentes tipos de discurso o *semiosis*. Todos los discursos encuentran materialidades y, en ellas, algunos funcionamientos bajo diferentes formas y grados, constituyendo una herramienta teórico-metodológica fundamental para el análisis de las prácticas semiótico-discursivas desde las distintas dimensiones de cada materialidad (Haidar, 2006: 82-83).

Para el presente estudio se ocupan las materialidades: a) ideológica, b) del poder, c) histórica, d) cultural y f) la estético-retórica. Se retoman los objetos semiótico-discursivos, estudiados en un principio, que se refieren al tema o tópico, que es la experiencia urbana escindida en: 1) identidad *punk*, 2) el barrio, 3) la ciudad y, de menor manera, 4) el gobierno. Es preciso tener en cuenta que los discursos de este *punk* no nacen de los aparatos ideológicos, que aunque se entrecruzan y son producidos bajo determinada influencia de estos, no buscan moverse en ellos ni por ellos. Surge, así, el discurso *underground* (como medio de comunicación) como producto informal y no-institucional donde,

de cualquier manera, las materialidades del poder y de la ideología se encuentran presentes. Siguiendo las categorías propuestas por Haidar (2006: 85-90) conforme a las materialidades y sus funcionamientos, se señala la definición de cada una de ellas y su relación con los objetos/sujetos de estudio y el *underground*.

Ideológica, del Poder e Histórica

Estas materialidades son fundamentales en la producción y reproducción de los sujetos y de la vida social misma. La primera está planteada desde las distintas formaciones semiótico-discursivas en un momento dado (coyuntura). La *ideología* es mental y social al usar mecanismos que controlan las actitudes. A través de ésta es como se interpelan y se constituyen los sujetos. La ideología se debe pensar desde las formaciones ideológicas que producen los aparatos ideológicos, que pasan por el Estado y por la sociedad civil, produciendo y reproduciendo sistemas de valores, de sentidos y prácticas culturales. El Estado representa el *poder* y tiene su contraparte en los “discursos de la resistencia”, a los cuales, el poder subordina de dos modos: frente a otro sujeto y frente a sí mismo. Los medios de comunicación son un perfecto ejemplo para conseguirlo. Dentro de la *histórica*, el efecto de coyuntura percibe los cambios tanto en los sistemas lingüísticos y culturales como en las prácticas semiótico-discursivas destacando, en su producción, el impacto de los acontecimientos históricos.

Dentro de este margen, el *underground* surge de “La lucha entre diferentes discursos, diferentes definiciones”, diferentes tiempos, “y significados dentro de una ideología... siempre, por consiguiente y al mismo tiempo”, en “una lucha dentro de la significación: una lucha por la posesión del signo que se extiende hasta las áreas más triviales de la vida cotidiana” (Hebdige, 2004: 33). El Estado, a través de sus aparatos ideológicos, como los medios de comunicación, ha intentado modificar actualmente al *punk* para popularizarlo y normalizarlo. Sin embargo, la coyuntura de la década de los ochenta se caracterizó por presentarlo como un producto propio de las clases subalternas, juveniles y periféricas.

Carles Feixa (2008: 125), al respecto, se sirve de una metáfora para revelar que: “las culturas juveniles pueden representarse como un reloj que mide el paso del tiempo”. La metáfora es representada en una imagen gráfica (un reloj de arena) donde en un plano vertical, arriba, aparecen la cultura hegemónica (y sus aparatos ideológicos) y las culturas parentales –escuelas, trabajo, medios de comunicación, familia y barrio. Abajo se sitúan las culturas y microculturas juveniles– tiempo libre, grupo de iguales.

La *arena inicial* constituye las condiciones sociales de generación, género, clase, etnia y territorio. En el centro, el estilo filtra esta *arena ini-*

cial mediante las técnicas de homología y bricolaje. La *arena filtrada*, es decir, las imágenes culturales resultantes se traducen en lenguaje, estética, música, producciones culturales y actividades focales. En la metáfora se ilustra el carácter temporal y biográfico de las culturas juveniles “Y también pone de manifiesto que las relaciones no son unidireccionales: cuando la arena ha acabado de verterse, se da la vuelta al reloj, de manera que las culturas y microculturas juveniles muestran también su influencia en la cultura hegemónica y en las culturas parentales” (Feixa, 2008: 126). Se concluye que, por más que el *underground* pretenda distanciarse de la hegemonía, es precisamente del entretejido que se da entre ambos del que el *underground* se fortalece como cultura impugnadora.

Por lo tanto, también en estos discursos no-institucionales se “produce en los sujetos emisores del discurso un efecto de autoidentificación, de individuación y, en los sujetos destinatarios, un efecto de reconocimiento o de convencimiento” (Haidar, 2000; en Sánchez Guevara, s/f: 13) ya no por la *simulación*, el *enmascaramiento*, o la *connivencia* –puesto que el sujeto pertenece al grupo– pero sí, por el funcionamiento de un objeto semiótico discursivo impuesto (del que se habla: *punks* en la ciudad) con un mecanismo *interpelatorio* como estrategia discursiva para persuadir. Esta función se manifiesta a través del sujeto ideológico (resistencia) pues el sujeto hablante (los músicos) constituye desde su lugar no-institucional al sujeto del discurso: el *punk-underground*.

Cultural y Estético-retórica

La primera encuentra su mejor desarrollo en la Escuela de Tartu. Uno de sus grandes aportes es el estudio con propuestas teórico-metodológicas de las identidades que, en últimos años, se han visto cada vez más afectadas por la globalización produciendo diferentes procesos culturales: uno de homogenización y otro de diferenciación. Respecto a la segunda, lo estético se ha relacionado con la producción artística donde derivan los estudios de la semiótica del arte: “La estética no se refiere sólo a la producción bella, sino de cualquier forma... La retórica ya no se concibe como ‘ars’, sino que es una dimensión... del sentido de cualquier producción semiótico-discursiva... está integrado a todas las semiosis verbales y no verbales, a lo artístico y a lo cotidiano” (Haidar, 2006: 88-89).

Lo estético-retórico se encuentra en todas las prácticas semiótico-discursivas. Respecto al objeto de estudio, se concibe una relación con los estudios abordados por Abilio Vergara (2010) respecto a la música urbana (Chava Flores, Rockdrigo González, Maldita Vecindad, entre otros), quien encuentra en las figuras retóricas la producción de sentido del habitante de la ciudad de México. En el presente análisis con los *punks* de barrio, esta categoría encuentra sus especificidades

con las identidades y la producción cultural como *textos*, en sentido de Lotman, que abarcan el discurso verbal verosímil y las producciones semióticas. Es decir, las culturas juveniles, microculturas, como les llama Feixa, o subculturas según Hebdige y sus productos musicales en el bricolaje.

De esta manera, y de acuerdo con Haidar (2006: 49), como en la retórica: “se proponen continuidades... los tropos se encuentran muchas veces encadenados y a veces se dificulta la separación entre metáfora y metonimia, entre la tesis, la paradoja” para persuadir, en este caso, explícitamente a partir de las figuras retóricas que los músicos utilizan para estimular la atención de sus receptores (discurso de una banda *punk* para un público *punk*). Aquí el mecanismo es la coalescencia, pues, el argumento busca un acuerdo (mediante lo pasional y la seducción) entre las partes, fundir satisfactoriamente el objeto discursivo entre los *nosotros*.

La retórica, según Haidar, está en una dialéctica entre lo persuasible y lo refutable, pues también pretende influir para rechazar e impugnar el discurso de los *otros*. Sólo en C-2 se habla de los *otros*, por lo tanto los *otros* son *cuasi* prohibidos en el discurso *underground*, al menos en lo que respecta a estas tres canciones. Teniendo la oportunidad, una de las pocas, desde la perspectiva de Orlandi (en Haidar, 2006: 187), de manejar el silencio desde la retórica de la resistencia, una dimensión que implica tomar y sacar palabra, obligar a decir, obligar a silenciar, a callar, etc. La música *underground* puede ausentar a los dominadores y hacerlos callar.

El sujeto del discurso de la no-institución, es decir, el sujeto hablante, encuentra su “materialización en el sujeto lingüístico” (Kerbrat-Orecchioni), donde “los sujetos emisores imprimen su marca lingüística o deíctica” a través de otro funcionamiento que es “la deixis personal: yo + tú/ustedes = nosotros inclusivo. Yo + ellos = nosotros exclusivo.” (Sánchez Guevara, s/f: 14). A partir de estos tipos de sujetos se presenta la ideología que, según Reboul (1980), “tiene por finalidad... esencial la de hacer actuar; suscitar prácticas colectivas y durables...”. Estos aspectos se muestran en las funciones discursivas de C-1, C-2 y C-3.

Las estrategias discursivas aparecen, de menor o mayor manera, en las tres canciones (como tal: como función poética), tales como la autoidentificación, la no identificación, el uso del nosotros inclusivo o exclusivo, los mensajes explícitos y el empleo de adjetivos y adverbios meliorativos, peyorativos y eufemísticos son manejados para expresar la ideología *punk* (función metalingüística) y el punto de vista respecto a la ciudad. Así, por ejemplo, tenemos en C-2:

Cuadro 6. Los sujetos y la producción de sentido. Fuente: Elaboración propia, 2011.

Categorías	Discurso(s) de C-1	Discurso(s) de C-2a	Discurso(s) de C-2b	Discurso(s) de C-3
Sujetos de enunciado	Nosotros inclusivo: Yo-músico de San Felipe + la banda: del barrio, de los alrededores y de la ciudad	Nosotros inclusivo: Yo-músico + la nueva generación de adolescentes (punks), el futuro: somos	El descontrol en los medios de comunicación, en los transportes, en la infraestructura, en los gobiernos, en los aparatos ideológicos	Nosotros inclusivo: Yo-músico + los punks (implícito) en la tocada: con Suicida punk
Sujetos de enunciación	Músicos: Polo Pepo la Sociedad Corrupta	Músicos: Descontrol	Músicos: Descontrol	Músicos: Síndrome del Punk
Producción de sentido	Interpelación, auto-identificación, explícitos, función apelativa, función referencial, función emotiva, enunciados asertivos y verosímiles positivos	Interpelación, auto-identificación, explícitos, función apelativa, función referencial, función emotiva, Enunciados asertivos y verosímiles positivos	Función, referencial, antagonismo, respuesta directa, enunciados asertivos negativos, función apelativa para los emisores	Interpelación, auto-identificación, implícitos, función apelativa, función referencial, función emotiva, enunciados asertivos y verosímiles positivos

En la calle, en el metro, en el camión, ¡descontrol!!/
En la calle, en la ciudad de México, ¡descontrol!!/
En la iglesia, en el D.F., en la gente, ¡descontrol!!/
En el país, en el mundo, en los gobiernos, ¡descontrol!!/
¡Descontrol!!

Los sujetos (aparatos ideológicos) de los que se habla carecen de una identificación con quien habla, predominando el sujeto exclusivo, yo + ellos = nosotros, es decir, el yo sujeto hablante-músicos que excluye a estas instituciones, atacándolos directamente con el adjetivo peyorativo *Descontrol* y el uso de los adverbios implícitos que refieren a un *aquí* y *hoy*. Otro ejemplo se da en C-1:

Si nos quieres conocer, no te vayas a perder/
Sólo tienes que seguir/
Las aguas del gran canal/las aguas del gran canal/
San Felipe es punk, y sus alrededores/
San Felipe es punk, y todo el D.F./
San Felipe es punk, y toda la banda/
San Felipe es punk.

En este caso, el sujeto que habla se autoidentifica con los que aparecen en el discurso y, al mismo tiempo, con quienes son sus receptores

mediante el nosotros inclusivo yo + tú/ustedes. Entonces es el yo sujeto hablante-músicos más toda la *banda*⁵¹ de San Felipe, sus alrededores y todo el D.F., de los adverbios implícitos *aquí* y *ahora*. La *banda* es planteada desde la función apelativa que los centra como receptores con la posibilidad de interpelarlos. El *punk* se vuelve un adjetivo presentado de manera meliorativa y eufemística con la intención de ser verosímil, pues con la función emotiva invita a comprobarlo en: “*Si nos quieres conocer, no te vayas a perder, sólo tienes que seguir, las aguas del gran canal*”.

Conclusiones

El discurso *underground* sobre el *punk* en la ciudad se caracteriza por la manufactura del producto. Es decir, proviene de la experiencia en el espacio público, de la urbanización sociocultural y de la correlación con sus condiciones de producción, circulación y recepción. Dentro de este margen se forja una ideología, un sujeto que tiene la posibilidad de crear y recrear, mediante las letras de la música y la propia música, discursos en el bricolaje y la no-institución.

La música *punk* constituye un discurso no-institucional cuyo contenido es interpelativo y verosímil cuando está dentro de la *semiosfera* y locura cuando se está afuera. Las tres piezas musicales analizadas se

⁵¹ Aquí no se refiere a la banda musical sino a la *banda* conformada por los sujetos que están dentro de la *semiosfera*.

relacionan de manera directa, respondiéndose, nutriéndose y complementándose entre ellas por imágenes internas (las de ellos, en San Felipe/D.F.) y externas (las que estuvieron/están en otro espacio y temporalidad) dentro del proceso interdiscursivo.

El discurso *punk* se localiza fuera del campo del poder, quien le excluye, pero dentro del de la ideología y la cultura (y subculturas) *underground* que constituyen un aspecto de resistencia por parte de las clases populares, en específico las juveniles del nororiente de la ciudad de México de finales de los ochenta, a través de la música. Este discurso se elabora a partir de una macro escala que le influye (la planetarización/globalización, los lemas *hazlo tú mismo, no hay futuro*) para readaptar discursos en y para su entorno (micro escala) con características regionales, lo que pasa en el barrio (San Felipe), en la ciudad (D.F.).

Las tres agrupaciones musicales emplean estrategias discursivas desde su rol de emisores que les privilegia construir discursos desde la perspectiva de lo que puede y debe decirse respecto al *punk* (sujeto-objeto) y la ciudad (objeto-sujeto), no desde una verdad absoluta sino desde narraciones verosímiles.

El discurso literario-musical punk de los 80 muestra, por un lado, un léxico que encuentra las marcas de un discurso informal y espontáneo y, por el otro, construcciones sintácticas que en las canciones representan más las marcas de la oralidad, que de una escritura, y por lo tanto son más cortas y menos complejas. En esencia, los autores de C-1, C-2 y C-3 se valieron principalmente de un *Nosotros* inclusivo que no pretende limitar las fronteras de su *semiosfera*. Al contrario, pretenden alejarles, haciendo más grande su territorio pues suponen involucrar, persuadiendo, a más sujetos receptores en su *decir-saber-pensar-hacer* cotidiano-metropolitano y *punk*.

Bibliografía

Adorno, Theodor (1974). *Filosofía da nova música*. Brasil: Editora Perspectiva.

Angenot, Marc (1997). “La intertextualidad: pesquisa sobre la aparición y difusión de un campo nocional”, en *Intertextualité*, Cuba: UNEAC, Casa de las Américas.

Benveniste, Émile (1988). *Problemas de lingüística general I*. México: Siglo Veintiuno Editores; primera edición 1966.

Beristáin, Helena (1985). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.

Borja, Jordi (2003). *La ciudad conquistada*. España: Editorial Alianza.

Castillo Berthier, Héctor (2003). “Espacios culturales alternos para los jóvenes de la ciudad de México”, en Patricia Ramírez Kuri (Coord.), *Espacio público y reconstrucción de la ciudadanía*. México: FLACSO/Miguel Ángel Porrúa, pp. 217-230.

Feixa, Carles (2008). *De jóvenes, bandas y tribus*. España: Editorial Ariel; primera edición 1998.

Foucault, Michel (1992). *El orden del discurso*. Argentina: Tusquets Editores.

Giménez, Gilberto (1989). “Discusión actual sobre la argumentación”, en *Discurso. Cuadernos de teoría y análisis*, núm. 10, septiembre-diciembre, México, C.C.H./UNAM.

Haidar, Julieta (2006). *Debate CEU-Rectoría. Tobellino pasional de los argumentos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Colección Posgrado.

Hebdige, Dick (2004). *Subcultura. El significado del estilo*. España: Ediciones Paidós Ibérica; primera edición 1979.

Lombardi Satriani, Luigi. M. (1975). *Antropología cultural. Análisis de la Cultura Subalterna*. Argentina: Editorial Galerna.

Makowski Sara (2003). “Alteridad, exclusión y ciudadanía. Notas para una reescritura del espacio público”, en Patricia Ramírez Kuri (Coord.), *Espacio público y reconstrucción de la ciudadanía*. México: FLACSO/Miguel Ángel Porrúa, pp. 89-103.

Milanesio, Natalia (2001). “La ciudad como representación. Imaginario urbano y recreación simbólica” en *Anuario de Estudios Urbanos 2001*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco (UAM-X), pp. 15-33.

Morin, Edgar (1999). *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*. Francia: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO).

Pêcheux, Michel (1978). *Hacia el análisis automático del discurso*. España: Editorial Gredos; primera edición 1969.

Ramírez, José Agustín (2004). *La contracultura en México. La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*. México: Debolsillo/Random house Mondadori; primera edición 1996.

Robin, Régine (1976). “Discurso político y coyuntura” (trad. Carmen Villanueva Ávila), en Pierre R. León y Henri Miterrand (Comp.) *L'analyse du discours*, Canadá, Centre Educatif et Culturel [versión electrónica].

Sánchez Guevara, Graciela (s/f). “Análisis del discurso político-educativo del Presidente Fox”, en *Anuario*. México: Universidad Pedagógica Nacional (UPN) [versión electrónica].

Sánchez Guevara, Graciela y Salvador Romero Ovalle (s/f). “Los procesos enunciativos en el discurso de la historia oficial pedagógica: Producción del sentido semiótico-discursivo”, en *Convocatoria apoyo para el fortalecimiento de la línea de investigación*. México: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT) (104763)/UACM [versión electrónica].

Tena Núñez, Ricardo Antonio (2007). *Ciudad, cultura y urbanización sociocultural, Conceptos y métodos de análisis urbano*. México: Plaza y Valdés Editores.

Valdés Cruz, Merced Belén (2002). *Ahí la llevamos cantinfleando... Rock mexicano*. México: Merced B3L3N Valdés Cruz.

Velázquez, Marco (2010). “Lo que el punk nos dejó”, en *Generación*. Año XXII No. 83, Viva el Punk ¡Vivo o muerto! Noviembre-diciembre 2010, p. 8-10.

ARTS & FACTS: EL ARTEFACTO POP Y LO QUE VENDRÁ

Raúl Esteban Cisneros González

I

Fue en casa de los abuelos. Un sábado, seguro, de esos de quedarse en casa. Un domingo, capaz. Yo tenía unos cinco o seis años y lo recuerdo así: entré a la habitación del primo mayor, afiches de Nirvana en la pared –eran esas épocas–, un estante sagrado de intocables cedés, pantalones rotos y muchas playeras negras en el armario, VHS's de películas serie A con criaturas de serie B (los Gremlins las pusieron de moda) y una caja al fondo de un clóset.

Era una caja llena de discos. Los había dejado ahí el tío jipi de la familia y los había, por decirlo así, heredado aquel primo. Era una caja peculiar, porque estaba guardada lejos de la sala, donde estaba el tocadiscos; además, estaba escondida en un rincón, como si fuese un tesoro. Lo era. Recuerdo un disco de grandes éxitos de Bob Dylan, alguno de los Rolling Stones. Pero, sobre todo, tengo presente que me quedé un largo rato viendo la portada de uno: *Yellow Submarine* de los Beatles. Ahí había una historia. Esos monos capturaron por completo mi imaginación. Quería mudarme ahí, con ellos, donde había color.

No pedí que pusieran el disco. No de inmediato. Me quedé viéndolo un buen rato. Y lo dejé en su lugar. Fui a jugar a otra parte de la casa, pero no podía quitarme esa imagen de la cabeza. Luego regresé. Y fue entonces cuando pregunté a los adultos por esa caja. Pusieron el disco. En el momento no fue más que música. Y pasó. Yo seguía, sin embargo, obsesionado con esos monos.

Tiempo después mi madre me compró el cassette de *Yellow Submarine*. La portada no era tan grande ni tan brillante, la contraportada no existía en esa edición. Y fue entonces cuando puse un poco de atención a la música, que fue un soundtrack de juegos en casa.

Nunca tuve muchos legos ni playmobil, pero sí los quise mucho y les saqué provecho. Ahora cada que veo uno suena en mi cabeza "Only A Northern Song". Así de mucho toqué ese cassette, mi primero, al que siguieron cientos en lo posterior. A los ocho o nueve años, ya se intuía que la música iba a ser algo importante en lo que me pasara en adelante. Para bien y para mal, no me equivoqué.

II

Some of my best friends are records. Así se llamaba un blog (de vida muy corta, qué lástima) de un amigo. Y me encanta el nombre. Me identifico con cada una de las palabras. Porque la música —obvio— sí se convirtió en algo central en mi vida. Aún no sé si decidí que así fuese o si ella (convirtámosla en personaje) tomó las riendas y se posesionó de mi cuerpo para sobrevivir, como si saliésemos en una película de Sam Raimi. Sea como sea, me veo como un eslabón en la cadena de vida de la música pop: la difundo, la disfruto, la padezco, la interpreto y le he dedicado gran parte de mis días —a veces incluso creo que no he sido tan devoto como debería.

Porque devoción es, sí que lo es. Fe. Cosmogonía.

Crecí en la era de los objetos, rodeado de cassettes y discos, de cartuchos de nintendo y VHS's, libros y revistas e historietas (mis padres aún les llamaban "cuentos"), de playeras de futbol y balones conmemorativos, de modelos a escala de dinosaurios y edificios célebres, de disfraces y máscaras, de juguetes y mapas y cubos para armar y autos de juguete. En casa siempre había objetos a la vista, pero sólo los estrictamente bonitos; los utilitarios, las herramientas, permanecían guardados hasta que se les necesitaba y al terminar de usarlos había que devolverlos a su lugar de inmediato.

Nunca vi a mi padre usar esas herramientas. En todo caso, a mi madre. Pero todo lo que había en casa tenía un orden y una importancia; tener algo que insinuara algún estatus resultaba repulsivo, por lo que cada objeto debía tener su lugar, su historia y su lugar en nuestra narrativa; mi madre se encargaba de eso con dedicación (quizás obsesión), al grado de cambiar todos los muebles de lugar cuando algún acontecimiento vital lo ameritaba, y conservando cosas que, en nuestras cabezas, cuentan nuestra historia por el simple hecho de estar y permanecer ahí.

El sillón de la sala de tele, por ejemplo, es el mismo aún hoy que cuando yo era un mozalbete que no descubría la caja de discos del tío. Ha pasado por varias transformaciones de imagen y ha sido más versátil que Bowie en cuanto a *looks* (los tapiceros de la ciudad son unos genios, me consta) pero sigue siendo el mismo. Mi padre conserva, en su buró, la misma lámpara y el mismo radio-despertador que tenía cuando yo nací. Y aunque ha cambiado de lugar de maneras caprichosas, sigue ahí una vitrina barata pero bonita que se ha ido llenando con recuerdos de los viajes que mis padres han hecho en su vida juntos: libros, llaveros, jarritas, reliquias que no entiendo y cuyo esoterismo prefiero mantener.

Tal vez la mía (y la de mi hermano, tres años menor) fue la última generación de los objetos. La Internet, que llegó a mi vida en secundaria, fue poco a poco (en realidad, con una prisa que hace ver al Conejo Blanco como a un defensa lateral lento) cambiando las reglas del juego. Recuerdo descargar mi primera canción en Napster y pensar que ya no necesitaría comprar discos. Y al instante siguiente, sentirme horrorizado por eso: ¿de qué portada me enamoraría si eso ocurriese?

Me aferré, con consciencia de hecho, a juntar discos. Como es evidente, la música se escuchaba en discos en mi casa. Mis padres aún tienen cientos de LP's y CD's de lo que les gusta. Por lo que desde pequeño tuve discos. Pero nunca fue tanta mi ansia por hacerme de ellos como ese momento en que me di cuenta que en algún momento podían desaparecer. Me puse a acumular: heredé discos de los tíos, los rescaté de tiraderos, los compré de segunda mano. Me gasté el poco dinero de mi primer empleo real en comprar discos como si fuese una cruzada contra la Era-De-Los-Fantasmas, en las que los objetos ya no serían necesarios. A la fecha, sigo acumulando música en formato físico. Porque amo la música, como a nada. Pero también porque me gusta rodearme de objetos, porque creo que las historias se cuentan mejor así; creo que los artefactos son poderosos y, como en las culturas antiguas, pueden invocar espíritus (Claudine Longet canta para mí y sólo para mí, en *mi* sala, cada que toco sus discos, por ejemplo) y que son tan tremendos que van a estar ahí cuando yo ya no y a permanecer para seguir como parte de una narrativa que debe continuar.

Porque, como en película de Sam Raimi, ¿qué pasará cuando mi cuerpo no esté y mi música (la que me gusta y la que intenté hacer, la de mis amigos y la de mi familia) necesite un cuerpo para sobrevivir?, ¿a quién o a qué va a poseer? Sin artefactos, será difícil. Porque la portabilidad está muy bien, la tradición oral es más que efectiva, pero... ¿cómo va la nube informática a decir cosas sobre nosotros si no es tangible, visible, física?, ¿cómo rendirse a lo abstracto cuando soy un heredero de la época de lo concreto?

III

Coleccionar música. ¿Qué significa eso en los tiempos del *streaming*?, ¿y qué significaba antes?, ¿hacerse de un acervo de sonidos?, ¿o intentar construir algo más?

La música pop no se trata sólo de lo que suena. Tampoco se trata sólo de canciones o de discos (aunque sin canciones no hay pop y sin discos sí que lo hay). Y como en cualquier otra cuestión cultural, los objetos son elocuentes y susceptibles a estudiarse: la *memorabi-*

lia, los juguetes, la *ephemera*, los formatos físicos, la ropa alusiva, los videos, todos esos objetos que parecen complementarios a la música pop pero que, en realidad, son parte de su mera esencia. Y que todos los que amamos el pop identificamos, tenemos y atesoramos, en un nivel u otro.

El fan es consumidor en todos los casos. De los muñecos de los Beatles a los cómics de Daniel Johnston, de las playeras de conciertos a los afiches de colección, el pop fue un fenómeno de la era de los objetos. El siglo XX fue así. Y como es nuevo, el XXI tenía que sentar sus propias reglas. Sigue jugando a eso y nosotros adaptándonos.

Ahora, en la época de los fantasmas (el *streaming*, el mp3, lo intangible), ¿qué sigue para los cuerpos?, ¿qué objetos va a poseer la música para seguir siendo una fuerza cultural?, ¿o ya no le interesa serlo?, ¿ya no es necesario que lo sea?, ¿cómo hizo en el pasado para mutar en tantas cosas y ser esencialmente lo mismo y universal?, ¿qué artefactos contarán nuestra historia en el futuro?

IV

El pop es pieza de museo. Y era inevitable. Imagino aquí a un *revivalista* de la pintura rupestre una vez que las técnicas han avanzado, que la humanidad se ha hecho sedentaria, tratando de “regresar a las raíces”, con sus argumentos propios y verdaderos. Pero fuera del tiempo, tal vez. Sucede. Y, supongo, más ahora que tenemos tantas referencias a la mano. Que los medios han hecho posible que las historias se guarden con mayor fidelidad por más tiempo.

Porque el pop moldeó la sensibilidad de la segunda mitad del siglo XX – el de la Shoah, las guerras, el imperialismo, la globalización rampante, la televisión vía satélite y las comunicaciones antes imposibles. Y en el centro de todo esto, la canción (como la película, la novela, la historieta o el programa de televisión) se coronó a sí misma el cincel para esculpir percepciones.

Una mutación de la canción popular se dio en un lapso relativamente corto en la historia; la variedad de géneros es abrumadora hoy que la era pop ha llegado a un punto extraño (tal vez límite). Con todo, algo esencial en este cambio es el consumo de música como un producto, la creación de un mercado musical y de identidades a partir de lo que cierta música representa para ciertas personas o grupos de personas. La música invadió todos los espacios, porque había cuerpos para hacerlo. Y ahora que no los hay, sigue igual de presente, o más, porque se ha fusionado con casi todo, especialmente con el cine y la publicidad, con la Internet y los videojuegos.

Las industrias del entretenimiento se han caracterizado históricamente por desarrollarse paralelamente a diversos recursos tecnológicos propios de una época. Si recordamos los espacios y experiencias de esparcimiento previas al siglo XX (principalmente cuestiones artísticas), podemos ubicar como característica fundamental su fugacidad.

Si bien el arte plástico gozaba de un sentido implícito de cierta perennidad, las formas artísticas que requerían de una representación o ejecución afrontaban una condición efímera que, por supuesto, limitaba los alcances de dichas experiencias. Una obra de teatro se exhibía en un espacio determinado, en un tiempo específico, ante un público limitado y bajo un precio establecido. Lo mismo aplicaba a la música antes de las grabaciones (una época que hoy sólo podemos imaginar pero que fue real hace, relativamente, poco tiempo): solamente podía existir en el momento en que alguien se dispusiera a ejecutarla.

La evolución de la música grabada fue vertiginosa, pues en espacio de menos de un siglo se transformó completamente. Supuso, también, un replanteamiento de los paradigmas existentes hasta ese entonces en cuanto a la experimentación del espacio y el tiempo. El hecho de poder conservar y reproducir contenidos sensoriales en medios de almacenamiento material abrió nuevas posibilidades comunicativas. Geoff Travis, fundador de la firma discográfica británica Rough Trade Records lo plantea así:

“Cuando se inventaron los medios de grabación no se tenía una idea clara de lo que se podría hacer con ellos, pero al poco tiempo a la gente le quedó muy claro que lo más interesante que podía grabarse era música” (Guthrie, 2001: 42).

¿Qué sucederá en adelante con los nuevos medios que ya no son de almacenamiento, sino sólo de reproducción?, ¿qué sucede cuando la experiencia es lo primero y el artefacto queda relegado? Piscitelli habló del tema diciendo que

“[...] las posibilidades de grabar y difundir tendrían un impacto espectacular en la creación de géneros, en la hibridación de culturas musicales, en la preservación de los sonidos tradicionales, pero sobre todo, en la comodificación de los nuevos temas y melodías” (Piscitelli, 2002: 209).

En la era que ya pasó todo era susceptible de convertirse en un producto. Y qué se puede decir de estos tiempos, entonces, en los que lo que no es producto es marginal y pierde su razón de ser según el estándar social. ¿Qué queda en la era de la superinflación, la post-verdad y lo no-tangible?, ¿de la gentrificación y la comodificación como cuestión sociopolítica?

La música registrada en un disco –o en cualquier formato de almacenamiento– que permite su reproducción no una, sino infinidad de veces, producía efectos económicos, estéticos y culturales. Económicamente creó una industria que se consolidó, tras la evolución de su tecnología, rápidamente y, además, significó, en palabras de Piscitelli: “[...] el principio de la explotación sistemática del músico” (Piscitelli, 2002: 211), ya que la industria se dio cuenta de que la música en un producto vendible (no se *transformó* en uno, porque ya lo era en potencia).

Estéticamente “[...] se generó un hiato insalvable a partir de la separación del acto de tocar y del momento de escuchar lo interpretado” (Piscitelli, 2002: 211) porque entonces “[...] los músicos se convirtieron en objetos transportables y al mismo tiempo se produjo por primera vez la posibilidad inédita de que los músicos se escucharan a sí mismos” (Piscitelli, 2002: 211). Fueron *mediaciones* que cambiaron la música. Tanto que ya no pudimos, en cierto punto, asumir la música sin un mercado discográfico. Culturalmente la música retomó un significado, ya que además se rescataron piezas musicales añejas, se actualizaron y se pusieron a disposición de cualquier escucha con el poder adquisitivo. Conocer la música, de cierta manera, se convirtió en algo más fácil, que si bien requería de cierto esfuerzo (la adquisición de un aparato reproductor y su mantenimiento, el costo de los discos por sí mismos), permitía la repetición y la música se volvió relativamente portátil y accesible.

Hoy está en todos lados y es un producto descargable y complementario, se da por hecho y su poder político se ha reducido. No del todo, pues ejemplos hay de su uso como arma política en cuanto a creadora (y mediadora y difusora y medio de consolidación) de discursos. Porque era su destino, tal vez. Porque nos creímos una mentira. Pero de todas las mentiras, la más bonita y emocionante. Disculpen, soy un romántico y amo un buen guitarrazo, una batería fuera de control y una línea de bajo que marca el paso al caminar por la calle, cualquier día.

V

Siempre he coleccionado cosas. No, no de un modo serio. Más bien como un acumulador, siguiendo la tradición familiar, haciendo de mi lugar un pequeño museo, porque así funcionan las cosas: son una extensión de la persona. Los objetos son artefactos que hablan. Y que reflejan, al contacto, al individuo o a la comunidad.

Con todo, mis artefactos han sido siempre algo superficiales, aunque importantes en cierto nivel emocional que también cuenta, y mucho,

porque estudiar las afectividades es clave para entender la segunda mitad del siglo XX (ay, Liverpool, puerto viejo, ¿qué has hecho?).

Comencé temprano juntando tarjetas Upper Deck de fútbol. El mundial de 1994, el que introdujo la gran mercadotecnia porque fue en el país más pop (y el más imperialista, lo cual explica buena parte del asunto), nos trajo a los niños entonces un montón de mercancías. Y aprendimos a valorarla: estaba la que era pura basura, la que impresionaba a los novatos y la que realmente valía. Mis familias tienen un pasado inmediato inmerso en el fútbol, el deporte del centro de México, así que aprendí rápido a ser un fanático de la pelota que sabía discernir entre lo que podía perdurar y lo que no. Las tarjetas eran cosa segura.

Así aprendí a coleccionar, clasificar, discriminar y negociar. Los objetos, así sean de papel o cartón, exigen de ciertos manejos para convertirse en *algo más*. Porque un artefacto no es más que materia si no le damos un significado, si no lo convertimos en sustancia a partir de darle un estatus que trasciende su utilidad.

Cuando completé mi colección (y aquí una anécdota o confesión necesaria: al día siguiente de la muerte de mi abuela, me consolé un poco viendo mis tarjetas) me pasé a acumular cassettes, porque la música pasó a ser el eje. Pero el instinto no cambió: mi primera colección que tenía que ver con la música fue de tarjetas intercambiables de los Beatles.

Una de esas tarjetas, por cierto, muestra a un par de chicas en una habitación repleta de memorabilia beatle. Hay loncheras, pósters, discos, muñecos, revistas y no sé qué tanto más. Siempre me pareció una imagen tan atractiva como abrumadora.

Pero luego pensaba en algo: si hubiese acontecido una hecatombe a lo Pompeya en ese momento en ese lugar y, por algún motivo extraño, quedase preservada esa habitación, ¿qué dirían los humanos de la posteridad? Imaginemos que, mucho tiempo después, unos arqueólogos del siglo XXIV encuentran ese sitio (o mi habitación de los discos, o la tuya). ¿Cuál será su primera impresión, de no tener el contexto adecuado?, ¿están ante un templo y figuras de culto (si hemos de adscribirnos a la explicación que se le da a buena parte del material arqueológico)?, ¿por qué esos cuatro humanos llevan el cabello tan raro?

De algún modo, esa primera interpretación sería correcta. Los astros pop han sido deificados en una manera extraña. Nuestra época así lo dicta. Y nuestra necesidad humana, también.

VI

La música pop fue una revolución. No sé si pueda serlo de nuevo, si lo es ahora. Pero de que lo fue, creo que hay poca duda.

Esta revolución también fue en métodos de producción. La música comenzó a hacerse sofisticada, ya que en un principio era bastante básica y primitiva. Los Beatles fueron también los primeros en abandonar la exhaustiva manera de grabar y hacer giras sin descansar que las disqueras exigían, para enfocarse en grabaciones de estudio con técnicas nunca antes vistas, por ejemplo. Se dedicaron, por ejemplo (como Brian Wilson hizo un año antes con *Pet Sounds*, con mucho mayor ambición y éxito desde mi punto de vista) a explorar los límites del estudio de grabación para ofrecer algo nuevo en *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), disco que, además, cambió la manera de ver al LP: “[...] convirtió al disco de música en un objeto de arte” (Brown y Gaines, 1983: 308), dijo Peter Brown refiriéndose al cuidadoso arte de la cubierta (que se convirtió en un estándar del diseño para música pop) y la ambiciosa música contenida. Se habló, además, de que el disco era un “álbum conceptual”, es decir, que las canciones eran coherentes sólo junto a las otras que le acompañaban en el vinilo. Dio predominancia al formato long-play y colocó al disco como una obra conjunta y no una simple recopilación de sencillos; lo convirtió en un objeto de culto y estudio.

Considerar así a un disco es parte de nuestra ruina. Pero también de nuestra razón de ser. Una historiografía del disco ha surgido desde entonces, dando grandes ejemplos de lucidez cuando se sitúa en un contexto objetivo y toma en cuenta toda cuestión sociopolítica, cultural y temporal. Para mí, pocas narraciones son tan satisfactorias como las que incluyen, dentro de su planteamiento/nudo/desenlace, sus influencias externas no solicitadas, como la música del momento. Solemos idealizar los años 60 y 70 (y, bueno, últimamente también los 80 y 90, comprobando que el pasado se erosiona hasta alcanzar una forma perfecta según nos convenga) porque la música y la cultura pop tenían una influencia directa –para bien o para mal– en la vida diaria de occidente; hoy la tiene mucho más, sólo que es otra mutación de esta cultura, mucho más cínica y consciente de su entorno consumista.

La trascendencia de *Sgt. Pepper*, siguiendo con el ejemplo, hoy es ambigua, pues puede ser considerada fácilmente como una obra maestra que cambió la concepción de las grabaciones y dio al formato de 12” el estatus hegemónico que mantiene hasta ahora; por otro lado, sus detractores, como el *maverick* británico Bill Drummond⁵², piensan

que: “[...] aunque los Beatles fueron el más grande grupo de todos los tiempos, *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* fue un giro en falso desastroso del que la música pop debe aún recuperarse”⁵³, pues significó el término del reinado del disco sencillo de 7”. Las relecturas que permite la historia son más inmediatas (y precipitadas) en los tiempos del Instagram, las redes sociales y la hiperinformación.

Por otro lado, el mismo Drummond se refiere a la música grabada como un arte mucho más democrático, definición en la que hay que detenerse para entender buena parte del impacto de la música pop (en todos los ámbitos, y de manera benévola, pero acertada). Si a partir del *Sgt. Pepper* la música se vuelve arte-objeto consciente de sí mismo y de su alcance, entonces es a partir de este punto donde podemos recoger la afirmación siguiente afirmación de Drummond:

“Hasta que la ciencia y la tecnología desarrollen una manera de reproducir los trabajos de los grandes maestros y su progenie a un nivel tal que incluso los mayores expertos no puedan discernir la diferencia entre el original y la copia, y estas copias puedan ser reproducidas a un costo tan bajo que cualquier casa en el país pueda tener un Haywain o un Rothko colgando encima del manto de su chimenea, debemos dejar los óleos secar en sus paletas [...]. Es al mundo del pop al que debemos mirar como líder donde el trabajo de los ‘más grandes’ hasta el trabajo del peor está disponible para todos por menos de 50 peniques en una pieza de plástico negro de siete pulgadas” (Drummond, 2000: 323).

Es una afirmación un tanto idealista, pero que no deja de tener razón. El disco se convirtió en algo relativamente más accesible y popular. Hacer un disco era hablar en voz alta, presentar una declaración, llegar al culmen de la expresión en el siglo XX.

Cambios hubo, sustanciales y que interesan en este planteamiento. En 1963, en pleno auge del vinilo, la compañía alemana Phillips introdujo el *Musicassette*. Se trataba de un pequeño carrete de cinta grabable por ambos lados, que podía reproducirse mediante magnetismo. La calidad de reproducción era óptima y permitía el fácil traslado de medios sonoros de un lado a otro. Se lanzaron oficialmente en 1965 y la Phillips no protegió su tecnología, sino que al contrario alentó a otras compañías a licenciar su uso.

⁵² Músico, artista plástico y fundador de la disquera Zoo Records, además de *manager* de varias bandas en la década de los 80.

⁵³ Drummond, Hill, cita tomada de las notas del librito de la recopilación de Zoo Records: *Zoo Uncaged: 1978-1982*, editado por Document (Número de catálogo: DCD1), 1990.

En un inicio, la cinta sirvió no tanto como un medio comercial para la venta de música, sino más como un elemento de producción. La cinta daba la posibilidad a los productores de no solamente grabar en vivo, sino de poder grabar las distintas partes sonoras de una grabación en distintas cintas y luego mezclarlas. A partir de entonces, dejó de ser necesario el que un conjunto musical grabase en vivo: podía hacerse no sólo en distintas sesiones, sino incluso duplicar un instrumento. La creatividad de la producción musical dejó de ser exclusiva de los arreglistas: ahora los productores y los ingenieros tomarían el rol principal en una grabación. Phil Spector, un productor americano de música *pop*, aprovechó estos recursos al máximo creando una *Pared de Sonido*. Esta técnica consistía en sobregrabar en varias cintas un solo instrumento, creando muchas capas de un mismo sonido (de una misma nota incluso).

Algunos productores, como los británicos Joe Meek o George Martin en Inglaterra, se dieron cuenta de otras de las posibilidades que las cintas grabables ofrecían: poder cortar y pegar pedazos de cinta con distintas cosas grabadas podían generar *collages* musicales y *loops*, o secuencias en que un mismo sonido se repetía varias veces para generar una nueva secuencia rítmica. También ofrecía la posibilidad de reproducir a la inversa una grabación, para crear efectos de sonido más profundos. Si bien estas técnicas se utilizaron de modo experimental en un inicio, unos años más tarde se retomarían para hacer piezas enteras de música *pop*, sobre todo en el género de la *psicodelia*. Esta música, surgida en 1966, cuando los jóvenes comenzaron a experimentar con drogas como el ácido lisérgico (LSD, utilizado legalmente como medicina entonces), que alteraban la percepción de los sentidos, se hizo tremendamente popular a finales de la década, gracias a las nuevas técnicas de producción y venta de discos.

Pero la real influencia de la cinta, convertida en cassette portátil, fue su capacidad de la reproducción de la reproducción misma. El usuario ya podía generar, desde su casa y con un aparato relativamente accesible, contenidos propios.

Los distintos formatos en que se ponía a disponibilidad del público la música guardaban la característica de ser irreproducibles. Una grabación requería de un proceso industrial de fabricación imposible de realizarse por los consumidores generales. Esta situación cambió gracias al cassette, como afirma la revista NME (New Musical Express) de Inglaterra en uno de sus números especiales:

“El cassette fue una revolución absoluta. Cambió la forma en que se consumía la música, porque por primera vez se otorgaba un gran poder a los consumidores, pues el formato no sólo

permitía la reproducción de los contenidos grabados en cinta, sino que permitía la grabación de nuevos contenidos por parte de los usuarios. Además contaba con las ventajas adicionales de tener un deterioro y un costo mejor a los discos de vinilo, tener un tamaño más portátil y que el equipo para reproducirlos era muy económico y generalmente tenía la capacidad de grabación. Esto fue muy importante, porque a partir de ese momento el consumidor no se veía forzado a pagar por la música grabada, sino que se abría la opción de copiarla de otra fuente cuantas veces quisiera. La gente adoptó la grabación de cintas fácilmente y se convirtió en una práctica recurrente que las casas disqueras percibieron como una gran amenaza para sus intereses económicos, lo que llevó a la prematura adopción del disco compacto como el formato a establecer para la comercialización de la música” (NME Originals, 2003: 39).

El vinilo predominó como el medio de reproducción de música más vendido hasta mediados de los años 70. En 1979, la Sony introdujo el *walkman* y la percepción de la música grabada volvió a cambiar: se rompía una barrera más en la portabilidad de la música. Ya podía no solamente llevarse de casa en casa, sino incluso, con la tecnología del *walkman* que incluía un pequeño reproductor de cinta y audífonos, llevarse a cualquier lado. Uno podía ir caminando y escuchando música, algo imposible de lograr con el vinilo, cuyo reproductor debía estar necesariamente estático. La música (personalizada, gracias a los audífonos) pudo entrar en los traslados diarios de las personas: hacia el trabajo o la escuela, para el transporte público, en la caminata, incluso en el auto.

Para 1983, se vendían más cassettes que discos de vinilo.

Ya lo dijo Peter Murphy, fundador de la disquera DFA Records:

“La industria musical nació el día en que alguien decidió utilizar un medio de registro sonoro para guardar una pieza musical; luego tomó esa pieza y la vendió. Por décadas la fórmula funcionó así, porque solamente algunas personas podían grabar música; en el momento en que el público general obtuvo la posibilidad de copiar estos registros a su antojo, debimos suponer que la forma en que se vendía la música debía cambiar. Pero nadie lo vio venir” (Guthrie, 2001: 42).

Con la música ya convertida a 0's y 1's en un lenguaje binario digital, no estaba muy lejos una mayor compresión para hacerla mucho más portátil. Este cambio llegó en 1997, cuando se popularizó a nivel internacional, gracias a la Internet, el formato (y el fenómeno) mp3.

VII

Por eso nos quedaremos también con la visión de García Canclini del consumo como un “[...] proceso ritual” (Guthrie, 2001: 42). Para ahondar en este modelo de consumo hay que citar a Maritza Urteaga Castro-Pozo, quien ha hecho estudios etnográficos en México tomando en consideración estos procesos rituales, aunque enfocada en los conciertos de *rock*. Urteaga Castro-Pozo considera que la música es un campo de producción cultural (en cuanto a creación de algo artístico que puede prevalecer en el tiempo), matriz cultural simbólica (como creadora de significaciones sociales-culturales) y espacio de interpelación (refiriéndose a colectividades y su reconocimiento-identificación) (Urteaga Castro-Pozo, 2000).

La música crea patrones de conducta, propicia el reconocimiento de un individuo con otro y su identificación; dando un *valor simbólico* a un producto. Gracias a esto el consumo queda marcado como un factor de identificación-distinción. La música, según propone Urteaga Castro-Pozo, no es sólo una sucesión de sonidos y una expresión cultural, sino un *sentir en común*, involucrando una cuestión afectiva. Por eso la música se convierte en un *ritual*, entendido como la *continuidad* de un fenómeno, dando coherencia a la lógica de la producción (se consume para que se produzca más), pero también “[...] hace explícitas las definiciones públicas de lo que el consenso general juzga valioso” (en Urteaga Castro-Pozo, 2000) o como lo resume García Canclini: “[...] apropiarse de los objetos es cargarlos de significado” (Ídem).

La música da sentido a cuestiones emocionales que tal vez no están resueltas; de hecho, el fanático pop es en muchos sentidos un niño-adulto, que busca ser un hombre fuera del tiempo pero que vive en una especie de *arrested development*. Esto no es enteramente malo, pues también implica empatía y creatividad, pero no entraremos a esos terrenos.

“La afición a coleccionar es una suerte de juego pasional”, dice Maurice Rheims en *La vida extraña de los objetos*, y completa Baudrillard asegurando que es “el modo más rudimentario del dominio del mundo exterior” en los niños (Baudrillard, 1969: 99) nos dice que “el objeto cobra aquí, por completo, el sentido del objeto amado [...] incluso cuando no interviene en esto la perversión fetichista, [los acumuladores] mantienen en torno a su colección un ambiente de clandestinidad, de secuestro, de secreto y de mentira que tiene todas las características de una relación pecaminosa” (Ídem). Pero, en este afán, mucha gente se convierte en eslabón entre generaciones, pues el estudio del pasado se hace a través de lo oral, lo escrito y de los objetos.

Un coleccionista que conozco bien ha acumulado, por años y a toda costa, material de rock mexicano y, en específico, todo lo relativo a la música pop en la ciudad de León, nuestra ciudad. Comenzó en los años 80 como una cuestión instintiva: alimentar su pasión acumulando objetos; hoy, se le pide montar exposiciones del tema y su acervo es un archivo histórico que es y será estudiado para entender ese lado de las ciudades y los colectivos que suele ser ignorado. La historia de cómo nos emocionamos, de qué nos gusta y de la música que conectaba a unos con otros es importantísima.

VIII

Los pósters de conciertos son memorabilia preciada. Y no vamos a meternos aquí con subastas de peces gordos ni artefactos raros que terminan en Sotheby's: los pósters de conciertos pequeños que uno puede tener, los que cuelga cualquier hijo de vecino en su pared. Y es que, si pasamos de los del Fillmore a los de Factory Records, en cuanto a diseño son impactantes y pueden ser considerados obras maestras de arte. Pero más allá de la cuestión estética, un afiche de concierto es un documento histórico, un trofeo y una máquina del tiempo, todo a la vez. Nunca hay que subestimar el poder de un pedazo de papel y un poco de tinta.

Lo mismo pasa con los boletos de conciertos. O pasaba. Sigo muchas cuentas sobre discos en Instagram (tantas que da pena). Y es una obsesión algo malsana, porque son una especie de museo virtual y, a la vez, un lejano aparador: un poco como la pornografía, es un objeto de deseo pixelado en una pantalla; sabemos que es real pero sólo podemos, en la mayoría de los casos, aspirar a verlo e imaginarlo.

Pero ha surgido otro tipo de cuentas que sigo con atención: los Instagram de boletos de conciertos. El mejor ejemplo es la cuenta @i__was__there_, que fotografía tiquetes de tocadas a las que él fue. Es impresionante que haya visto en vivo a toda esa gente que admiramos, pero más que todo, es pasmoso que cada boleto tenía un diseño propio (y la capacidad de contar una historia con estética y personalidad). Hoy todos los boletos de conciertos son estandarizados por la compañía que los vende (lo mismo sucede en otro de los espectáculos que asumo míos y que cada vez son menos del pueblo: el fútbol), como muchos otros objetos...

Nos estamos mudando a lo digital. Así es. En la cultura en que el objeto ya no es predominante, ¿cuáles se quedarán para hablar a los próximos humanos?

IX

Crecimos dentro de una cultura no necesariamente nacional ni religiosa, sino pop. Hablo en plural refiriéndome a mi hermano y a mí, pero el saco le queda a muchos otros (y pienso en un montón de amigos). Nuestros rituales, referentes y parábolas se encuentran en el mundo pop: en las películas, las canciones, los tebeos y las caricaturas. Conmemoramos aniversarios de álbumes célebres y colgamos pósters de héroes musicales o de conciertos, que son el nuevo ritual con el que se puede llegar al paroxismo y a la iluminación.

Hice hace poco un viaje con un primo (sí, aquel de la habitación en la que entré para descubrir el disco de *Yellow Submarine*) a un concierto a otra ciudad. Yo conducía y él proveía las anécdotas para pasarlo leve; la selección musical (en CD) fue mía pero él comentaba cada canción como el locutor sapiente al que no se le escapa un detalle. Nos detuvimos a comer algo en la carretera y alguien comentó algo acerca del trance de transportarse y gastar recursos, energía y vida para ir a escuchar a un grupo en vivo. Él se encogió de hombros y dijo: “hay gente que peregrina para visitar a una imagen que no se mueve y dicen alcanzar la iluminación o algo así. ¿Que nosotros no lo hagamos frente a unos humanos con guitarras eléctricas y tambores? Cien veces prefiero esto”.

X

En mi habitación hay más belleza y color que en un museo.

Porque, en parte, lo es. Un museo. Hay una colección que hace referencia de manera directa, explícita y estética al pop. Que cuenta historias a través de objetos, porque así crecí, porque así es esta cultura. Porque me gusta lo tangible, porque si voy a trazarme un mapa para pasar por esta vida más vale que sea colorido.

Aquí hay cosas viejas: discos, juguetes, libros, cassettes. Algunos de los discos del tío acabaron aquí. Lo mismo que algunos discos de otro tío jipi de la otra familia. Hay un póster autografiado y dedicado para mí, mencionando mi nombre, por un músico que ya murió; no lo cambiaría por nada. Una lonchera de metal con forma de submarino amarillo. Setlists de conciertos. VHS's que grababa de la MTV de finales de los 90 y mixtapes y CD's que me regalaron mis amigos. Hay muchas playeras con nombres de grupos (y sí, muchas son negras) y una gorra igualita a la que suele usar Frank Secich. *Groovesville USA* de Keith Rylatt, la *Antología* de los Beatles, dos libros de los Stones, uno sobre *SMiLE* de los Beach Boys y el No. 148 del fanzine *Ecos de*

Sociedad comparten librero con estudios sobre la Torá y el Talmud y mi colección de Douglas Adams. Porque esas cosas importan.

Se entromete de nuevo Baudrillard: “(...) el objeto antiguo, por su parte, es puramente mitológico en su referencia al pasado. Ya no hay incidencia práctica, está allí, únicamente, para significar”. [...] Sin embargo, no es afuncional, ni simplemente “decorativo”, sino que cumple una función muy específica en el marco del sistema: significa el tiempo” (Baudrillard, 1969: 99).

Y estos no son objetos antiguos, tal cual, pero la velocidad del cambio aparente actual los hace ver así. Los medios han cambiado con dramatismo pero los contenidos no tanto. ¿Qué sigue?, ¿de qué cuerpos se valdrá el pop en adelante?

No soy pesimista. Al contrario: creo que esta música no se ha agotado ni lo hará pronto. Sí que se ha incrustado dentro de la cultura y ha hecho su propio *establishment* del pop. Y es lo que tiene más posibilidad de perdurar y de ser la pieza de museo con la que se estudiará esta faceta de nuestros tiempos.

La generación que sigue va a tomar la estafeta... aunque no sé qué forma tenga. Aunque va a cuestionarse un montón de cosas. Espero que se quede con lo bueno: con los acordes, las armonías, la actitud, la voluntad de enfrentarse a las circunstancias y el ansia de vivir. Porque, sí, mucha gente en esta historia del pop arruinó todo con sus caprichos que, en otra época, eran celebrados. Pero hoy no. Hoy ya no se celebra al rockstar porque sí. Porque es la era de lo intangible y ese rockstar puede ser reemplazado por otro.

Some of my best friends are records. Así se llamaba un blog (de vida muy corta, qué lástima) de un amigo. Y me encanta el nombre. Me identifico con cada una de las palabras. Porque la música –obvio– es algo central en mi vida y así será hasta el final. Aún no sé si decidí que así fuese o si ella (convirtámosla en personaje) tomó las riendas y se posesionó de mi cuerpo para sobrevivir, como si saliésemos en una película de Sam Raimi. Sea como sea, me veo como un eslabón en la cadena de vida de la música pop: la difundo, la disfruto, la padezco, la interpreto y le he dedicado gran parte de mis días –a veces incluso creo que no he sido tan devoto como debería.

Porque devoción es, sí que lo es. Fe. Cosmogonía.

Y, justo por eso, creo en lo que vendrá. No puedo esperar para verlo.

Bibliografía

Amat, Kiko (2015). *Chap Chap*. España: Blackie Books.

Baudrillard, Jean (1969). *El sistema de los objetos*. España: Siglo Veintiuno Editores.

Biente, Leonardo (2014). *Ruido y melodía*. México: Edición Independiente.

Brown, Peter y Gaines, Steven (1983). *The Love You Make: An Insider's Story of The Beatles*. España: Mondadori.

Drummond, Bill (2000). 45. Inglaterra: Little Brown and Company.

Esparza Oteo de Icaza, Mauricio (2014). *Casi todo lo que sé acerca del Vinyl*. México: Ediciones Marvin.

Fernández Porta, Eloy (2010). *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*. España: Anagrama.

García Canclini, Néstor (1985). *Cultura y sociedad. Una introducción*. México: Cuadernos SEP, pdf.

Gómez Vargas, Héctor (2017). *Hombres fuera del tiempo*. México. En prensa.

Guthrie, Samuel (2001). *History of Popular Music*. Inglaterra: Paddington Publishing.

Hornby, Nick (2000). *High Fidelity*. Inglaterra: Penguin Books.

Muggiati, Roberto (1974). *Rock. El grito y el mito*. España: Siglo Veintiuno Editores.

Nme Originals (2003). *Record Labels, A History in Music*. Inglaterra: IPC Ignite Publications.

Piscitelli, Alejandro (2002). *Ciberculturas 2.0: en la era de las máquinas inteligentes*. Argentina: Paidós.

Stanley, Bob (2015). *Yeah Yeah Yeah. La historia del pop moderno*. España: Turner Noema.

Urteaga Castro-Pozo, Maritza (2000). "Un toque mágico: el concierto en el rock mexicano de los 90". *Revista Razón y Palabra*, número 18, mayo-julio 2000.

RAROS PEINADOS NUEVOS

Daniela Aguilar López

Resumen

“Rock” y a nuestra mente llegan canciones que hemos escuchado, personajes, y muchas más imágenes y referencias de las que podría escribir. Si “rock” no es sinónimo de estética, estilo y porte, nuestra definición es distinta.

Trajes a la medida, vestidos que acercaban a las madres a un colapso nervioso, zapatos extravagantes, otros más bien elegantes. Y los peinados, claro. Y es que años y años después, los cortes, peinados y tintes (más coloridos que nunca) importan e imponen.

El rock les hizo algo a esas chicas, *nos* hizo algo, ellas fueron recíprocas. The Shirelles, Marvelettes, Nina Simone, Betty Davis, Sinead O’Connor, Patti Smith, PJ Harvey, Blondie, Yoko Ono... por mencio-

nar algunas. Sus estilos son tan distintos entre sí, todas han hecho algo siendo tan diferentes como su corte, desviando estructuras, hablado contra una, cantan.

¿Pero quién habla de lo que les hizo?, ¿quién habla de la estética femenina en el rock, en la música? Es más, ¿hay mujeres que hablan de y desde allí?, ¿cuáles?, ¿dónde están?, ¿por qué sus libros no están al lado de *Yeah! Yeah! Yeah!* El libro de Bob Stanley?, ¿existen las chicas en este ambiente más allá del sexo o las noviecillas detrás de la súper estrella? Y si es así... ¿cuál es su estética?, ¿los hombres tomaron el largo femenino o las mujeres el estilo masculino?

Palabras clave: Peinados, mujeres, moda, movimientos.

Chicas, porque su juventud es clave en el rock, en el soul, en el pop, en la música, la historia, etcétera gigantesco. Chicas, porque aunque algunas ya lleven estragos de la edad, un par de cabellos blancos, frentes arrugadas o los labios menos carnosos que antes, continúan vibrantes. Sus años cuentan tanto como los de las que apenas vamos.

Siempre está esa presencia femenina que nos hace volver atrás, a repasar qué es lo que vimos o si vimos bien. La chica del súper sí tiene un tinte rosa millennial, la viejecita del auto sí va escuchando esa canción de The Ramones, la señora de al lado sí tiene un tatuaje de “Forever Young”.

Aparición histórica Y evolución del peinado

En los años 20 y 30, el bob cut o $\frac{3}{4}$ se ve de noche, en flapper, mujeres de clase media, trabajadoras de día que bailan con música jazz, beben, salen hasta tarde, vestidos cortos, ropa atrevida para la época, ataviadas con sombreros y lazos sobre aquel corte introducido a EEUU por Irene Castle luego de la Primera Guerra Mundial.

Louise Brooks fue una de las mejores representantes de todo esto y que desde luego llevaba un bob cut. La variante masculina es esa misma que llevarían The Beatles unas décadas después.

El bob cut v.s. qué. En su caso contra llegar a casa por la noche sin nada qué contar más que las largas jornadas en empleos, aburrimiento y monotonía.

En los años 50, el bouffant (también pompadour gracias a Raymond Bessone) hace su aparición estelar junto con las ceras, fijadores y aerosoles indispensables para mantener en pie el peinado y mostrarlo al mundo. La escena femenina rockabilly se hizo famosa con el estilo, también conocido como teasy weasy, que sería también una de las formas primarias y parámetros del ideal de belleza pin up.

Altura, volumen, spray fijador muy inflamable, todo en exceso, nada de medida. Ya todo era demasiado controlado, restringido, líneas divisoras aquí y allá. En su cabello no.

Más tarde, en parte por culpa de la primera dama de EEUU, Jackie Kennedy el peinado acabaría en una versión menos alta (pues uno de sus principales objetivos era simular mayor estatura) como el tradicional de cualquier ama de casa de los 60, no sin que famosos girl groups que interpretaban desde doo-woop y bubblegum hasta soul y R&B como The Shirelles, o Martha and the Vandellas los llevaran también.

Un gran giro sin duda, de las chicas rockabilly a la variante hogareña lavatrastes. ¿Sería por una imitación a sus madres que de Ronettes acabarían con uno? Pues el de ellas es gigantesco, en sus fotos realmente están llenas de extensiones.

De pronto una explosión ocurrió, girl groups en cada esquina y estudio, canciones produciéndose a velocidades impresionantes. ¿Qué cambió que de pronto eran ellas el centro de atención?

Antes, esos mismos grupos habían estado en escenarios, pena no tenían, pero siempre que estuvieron en uno se trataban del acompañamiento de alguien más, otro más grande, sí, otro, porque eran hombres, siempre segundas del que en realidad vendía el boleto.

“Poco hemos sabido -y mucho menos nos hemos preguntado- sobre quiénes son las que andan detrás de estas voces que desde sus comienzos han ocupado un plano secundario; siendo sus nombres, así como sus historias, completos desconocidos para la inmensa mayoría, a pesar de que se codean a diario con aquellos artistas que ocupan un puesto privilegiado en la memoria -y el corazón- de cualquier persona” (Sillero, 2014).

La más reciente aparición de un bouffant o sus variantes va de los 2000, una onda retro en la que Adele y Rihanna, entre otras, se peinaron respectivamente como lo habrían hecho The Crystals. Los años 60, qué gran década, cuántas cosas, movimientos por doquier, rebelión, amor y paz (más mantra que otra cosa), cinismo, moda, guitarras, peinados...

Mary Quant conquistaba en Swinging London con su simpleza colorida sin dejar lo jovial, lo nuevo. Sus paletas de maquillaje causaban sensación de sólo verlas, hasta yo quiero una. La moda tenía un mejor papel en las esquinas que en las pasarelas, pues como ella misma diría: La moda no influye en el clima de la opinión. Refleja lo que está en el ambiente. Refleja lo que la sociedad está leyendo, lo que escucha y lo que piensa (Quant, 2012).

Y así era. Es. La verdadera acción está ahí afuera, en las zonas transitadas, en las calles es donde se encuentra.

Las chicas de los 60, las chicas Quant, llevaban minis, querían ser Twiggy y deseaban un corte de tazon como el de ella, aunque tuviesen que hacérselo frente al espejo del baño ellas mismas. Sí, jovencitas dispuestas a una buena trasquilada sin ton ni son, si eso les aseguraba un corte, uno que hasta entonces usaban más los chicos. Y el hecho de que llevaran el cabello de un modo más visto en hombres no les afectaba, al contrario, les sacaba sonrisas relucientes y una seguridad que sólo ellas sabían para qué la necesitaban.

Quant bebió de la música y difundió sus ideas, no era llevar mini, era cargar con todo lo que implicaba, no sólo era llevar el cabello muy corto, era lo que esto significaba, con qué arrasaba y qué arrastraba. Quant bebió de la música. Qué fuerte. Qué real.

Había guerras, las calles eran confusas, lo que pasaba en ellas, las decisiones que las generaciones pasadas habían tomado los dejaban a todos fuera de lo ideal y había que mejorar, hacerse del mundo, hacerse uno propio, mejor. Su primer paso fue la geometría.

En 1957 cuando Quant presentaba su famosa prenda fue Vidal Sasson quien se encargó de su cabello para la ocasión.

En 1958 el mismo hombre tomó la estafeta y creó cortes con sus tijeras como el 5 puntas (igual de presente en el Swinging London) o pixie, cepillo y pluma. Si bien los dos últimos ya existían fue él quien los puso en chicas, siempre fiel a sus principios de moda y comodidad, Sasson quería saber más de los rulos que había que preparar una noche antes, la permanente y las dos sesiones obligadísimas por semana al salón.

Los geométricos cortes de Sasson los llevaron chicas que no tenían algo mejor qué hacer con sus vidas que dos horas de peluquería, pero también los llevaron actrices, modelos y pop stars, como Mia Farrow (esposa de Sinatra) en la película ‘La semilla del diablo’.

Los viejos estándares de belleza, decencia y buen gusto quedaban atrás. Probarían todo hasta llegar a lo que querían y ante el inminente desprecio de quienes les rodeaban, unos encendieron las direccionales y apuntaron hacia el pacifismo.

Hippies, hipis, jipis. Surgieron en San Francisco, al menos esta ciudad estuvo repleta de ellos con mantas que demandaban la revolución sexual y el amor libre. Su rebeldía alzando dos dedos contra las construcciones de género, la división social de roles y el comportamiento idealizado que esto implicaba.

Confundiendo con su cabello al natural, sin mayor empeño ni arreglo, hombres y mujeres llevaban un afro casi igual, usaban las mismas bandas y largo de cabello. A los hombres se les llamó anti higiénicos y actitud afeminada. Incluso Ronald Reagan⁵⁴, entonces gobernador de California describió al hombre hippie como: “Un tipo con el pelo como Tarzán, que camina como Jane y huele como a Chita”.

⁵⁴ Ronald Reagan, Gobernador de California periodo 1966-1973.

Los hippies, multicolores, a diferencia de los beat, percibidos como más cínicos y existencialistas.

El término beat fue usado originalmente como despectivo de beatnick, pero la diferencia entre uno y otro muchas veces fue omitida y usada por igual para referirse a lo que se veía como holgazanes con un desenfreno sexual que alborotaba viejecitas y claro que hubo chicas, las chicas beat.

Francis Rigney decidió unírseles por un tiempo y nombraría su trabajo posterior como ‘100 noches con los beats’ y habla de cómo el grupo con el que pasó ese tiempo era de unas 150 personas de las cuales un tercio eran mujeres que no pasaban de los 23 mientras que ellos rondaban o pasaban ya de los 30; 10 años aproximados de diferencia.

Hace un tiempo me topé con un texto sobre ella, las beat: “Hubo mujeres, estaban allí, yo las conocí, sus familias las encerraron en manicomios, se las sometía a tratamiento por electroshock. En los años 50, si eras hombre, podías ser un rebelde, pero si eras mujer, tu familia te encerraba. Hubo casos, yo las conocí. Algún día alguien escribirá sobre ellas”. (Gregory Corso, 1994).

Mi reacción fue extraña luego de leerlo, ¿electroshock?, ¿es en serio?, ¿por qué? Porque entre tantas otras razones que no justifican el tratamiento, llevaban el cabello largo y enmarañado, eran ellas, sólo ellas contra todas esas féminas de clase media que insistían en la permanente. Y era una misión difícil.

¿Re-significación?

En los 70 vino la música disco con una tormenta de brillo, lentejuela, colores brillantes, zapatos extravagantes y cabello afro. La música disco fue una combinación de estilos R&B, soul, funk... con ritmo latino. Hombres y mujeres de nuevo utilizaban el mismo estilo, el cabello voluminoso, abultado y redondo, chicos y chicas llevaban consigo, en la billetera o el bolso su afro pick.

Luego el punk en los mismos 70, independientes y contraculturales (¿como todos los demás?), simples, crudos, sin filtro. Sex Pistols, The Clash, Ramones, Blondie. Aunque su propia ética anti consumo acabó con algunos de ellos y hubo que pasar a otras movidas, como Blondie, que optó por el New Wave.

Detrás de Blondie hay algo importante, una historia urbana tal vez, con gran peso de haber sucedido tal y como relata la misma Debbie. ¿Qué hacía una chica rubia con Chris Slein, Gary Valentine, Jimmy Drestin y

Cleam Burke? Fue ella quien inició todo, la rubia que pronto sería un gran icono sexual, ella, muy a su estilo no se apegaba a ninguno por mucho tiempo, desde pin up hasta un toque disco. No tenía problema con hacer de todo un poco. Blondie porque, según dicen, un imberbe la llamó así mientras iba por la calle para llamar su atención. Si fue así, su cabello le dio nombre a una gran banda, referente indiscutible de su época.

Surge en 2010 una gran banda de la que luego se haría una película (Floria Sigismundi, 2010) con el mismo nombre “The Runaways”. Un grupo de chicas adolescentes llenas de hormonas que produjo Kim Fowley, el siempre buscador de la nueva sensación. Todo un hito, no era un grupo con nombre de chica pero formado por hombres, era un grupo de mujeres con letras hechas por una. Y entonces llegó Cherie Currie quien entonaría ‘Cherry Bomb’.

Aquello era impresionante, Lita Ferd, la guitarrista, no pasaba de los 15 y eso les entusiasmaba a todas, ni siquiera tenían la mayoría de edad para cuando ya vestían de cuero y usaban lencería sexy, teñían y decoloraban su cabello, drogas, sexo, las teens malas, la influencia que no querrán cerca de sus hijas.

Cuando se hace un cambio lleva una serie de elecciones, se hace para que nos volteen a ver, ser diferentes, pero el primer paso de una transformación que valdrá la pena es el cabello, es algo físico, de primera vista aunque algunas chicas insisten en que nadie se los nota (tal vez ahora son menos evidentes), si se empieza por ahí lo que sigue será interno, tal vez atuendo, pero el primer paso ya se dio.

Eso es el rock, primeras veces, versatilidad, estética

Sí, el rock entró por muchas partes, pero lo visual fue fundamental, una playera negra era suficiente para perseguir a una persona temiendo por la seguridad de la sociedad; por eso peinados, porque fueron parte esencial del rock y son muy pop... el tipo de pop del que habla Álex Cooper: “Yo creo en la música popular, en el pop en el sentido que se le da al término en el mundo anglosajón, donde estás en una boda o una fiesta de pueblo y la orquesta te toca una canción de la Motown, otra de los Housemartins, el London Calling, This Charming Man de los Smiths y una de los Kinks. Y cuando suena una de Wham! o de las Spice Girls hasta te gusta, o al menos no te molesta, porque entiendes que es parte del juego. Y todo el mundo está feliz y baila. El pop nunca tuvo la pretensión de cambiar el mundo, por eso nunca te va a decepcionar” (El Contraplano, 2017).

Que el pop nunca tuvo la intención de cambiar el mundo, y un par de veces lo logró, cuando todas esas chicas querían ser algo más que la secuela de sus padres o mayores y de pronto en la radio, televisor, anuncios estaban sus ejemplos a seguir, imágenes como la de PJ Harvey con su playera “lick my legs” con su delgadez (¡Anoréxica! Será el primer grito) y cabello negro, incita, crea deseo, se usa ella misma como promoción a su fin. Es de reconocerle. Hoy escribe de comunidades a punto de ser demolidas para construir un Walmart. Desde hace años entiende la necesidad de hablar de lo que pasa en las calles, de estar ahí... Quant podría nutrirse bien de lo que Polly hace.

En todo esto hemos hablado de chicas y chicos, pero alto, ellos hacen canciones, ellos salieron de su casa, ellos crearon su estética con elementos de aquí y allá. Y las chicas hicieron también su estética, construyeron su identidad, salieron de casa. Y las pocas veces que se habla de ellas, el escándalo es brutal. Mujerzuelas, rodeadas de hombres, alcohol, sexo... ¿como ellos, no? También estaban rodeados de drogas, sexo, habitaciones de hotel, etc.

Que una mujer cambie pesa. Claro, puedes ser única y diferente, vestir de negro y escuchar música que tus amigos no, teñir tu cabello, pero no puedes hacer algo más radical que eso, ya está establecido cómo se debe ser incluso en el fuera de las líneas. Te puedes vestir como quieras, pero cuidado, no vayas a provocar algo o alguien, que tu música sea distinta, sí, pero con millones de reproducciones en Spotify. Porque sí hay reglas, aunque no estén en ninguna constitución.

“Yo sólo quería ser una artista. Pero mi verdadera musa fue David Bowie, él encarnaba el espíritu femenino y masculino y eso encajaba muy bien conmigo. Él me hizo pensar que no había reglas, pero estaba equivocada. No hay reglas... si eres un chico, si eres una chica, debes jugar el juego. ¿Cuál? Te permiten ser bonita, linda y sexy, pero no actúes con demasiada destreza e inteligencia, no tengas opinión, al menos no una que esté fuera del status (...) lo más importante, haz lo que las mismas mujeres creen que es correcto cuando estás con otros hombres...” (Madona, Billboard Women Music, 2016).

Ese es un fragmento del gran discurso que dio Madonna⁵⁵ cuando recibió su premio como mujer del año en los Billboard Women Music 2016, pero la mejor ¿o peor? parte es cuando recuerda que ‘Erotica’ (disco) y ‘Sex’ (libro) salieron a la venta y su figura pasó a ser desde una bruja hasta una zorra en cada periódico o revista posible, en-

⁵⁵ Madonna. Billboard Women Music. 2016. New York.

tonces se dijo a sí misma: “Espera un minuto, ¿no está Prince dando vueltas por ahí con medias de red, tacones altos, lápiz para labios y el culo al aire?” y no hubo qué preguntar a nadie, ella misma sabía la respuesta: “Sí, pero él era un hombre y esa fue la primera vez que entendí que las mujeres no teníamos la libertad que los hombres...”.

Y hoy, 2017, pleno siglo XXI las chicas nos teñimos el cabello y lo hacemos multicolor, lo cortamos, ¿por qué? tal vez, como declaración, política, social, una especie de grito hecho con algo de lo que tenemos a la mano, muy a la mano.

Porque aún hay quienes creemos que no porque las cosas sean así, deben seguir, ni que hacerse grande jodiendo caminos innecesarios sea la solución, va de hacer el mundo nuestro, pero sin arruinar vidas, ni creer que con el hecho de haber nacido el mundo nos deba todo, es ser grande, es aún enojarse, romper en llanto porque las cosas no pueden seguir así o porque simplemente hay que hacerlo, porque ahora todo nos da flojera, todo se puede pasar por WhatsApp más tarde, porque ya nadie se emociona, pero nos obsesiona crear etiquetas y dejar de dar oportunidades, nos preocupa tener un juicio que nos traiga consecuencias y nos deje cicatrices.

Pero eso es todo, consecuencias, hacer lo mejor con ellas, porque del temor que nos hace perder la fuerza en los pies no ha salido nada bueno más que cuando se le pone cara a cara, como en Sing Street, qué habría sido si no le hubiera hablado a la chica, a Raphina, nada, es más, qué habría sido de la película si la chica no tuviese aquel look y le importara muy poco lo demás, se habría seguido de largo.

Y no podemos dejar que todo se nos vaya, no podemos seguir aplazando y diciendo que para la próxima, porque entre una y otra cuántas oportunidades no se nos han ido de las manos.

Los peinados pueden ser el medio para muchas cosas, tal vez es lo que hemos estado esperando y ahí ha estado siempre, como el primer gran paso de grandes cambios, tal vez el hecho de que de pronto redes sociales como Instagram sean invadidas por videos de cómo un cabello decolorado pasa a ser verde, azul, morado, signifique algo más. ¿Qué? Ojalá algo bueno. El deseo no es todo lo que podemos hacer, hay que trabajar, hay que hacer cosas, hay que poner manos a la obra, hay que usar toda la tecnología a nuestro favor. Hay que encontrar a esas chicas, hay que leer a Caitlin Moran, a llenarnos de todo eso.

En una plática, meses atrás, recuerdo haberle dicho a alguien “ya volví a una etapa en la que quiero saber todo, escuchar todo, darle una oportunidad o las que sean necesarias a esto”... Su respuesta fue: “¿Más un estilo de vida, no?”. Sí. Uno que puede valer la pena.

Bibliografía

Cardiel, Sancho Mateo (2016). *Madonna: “Gracias por reconocermme en medio de un sexismo flagrante”*. Disponible en: http://elpais.com/elpais/2016/12/12/estilo/1481563843_366490.html <http://www.caitlinmoran.co.uk/> Consultado 4-3-2017.

Cooper, Álex (2017). ‘El Contraplano’, 3-3-2017. Disponible en <http://elcontraplano.com/2017/03/03/alex-cooper-el-rock-esta-muerto-el-pop-no/> Consultado 5-3-17.

McCracken, Grant (1995). *Big Hair: A Journey Into the Transformation of Self*.

Massot, Josep (2015). *Las poetisas olvidadas de la generación Beat*. Disponible en <http://www.mujeresenred.net/spip.php?article2191> Consultado 17-2-2017.

Moran, Caitlin (2014). *How to build a girl*. España: Anagrama.

Neville, Morgan (2013). *20 Feet From Stardom*. (DVD). EE.UU: Tremolo Productions. Grabado en diferentes ciudades de los Estados Unidos. Consultado 17-2-2017.

Petridis, Alexis (2016). *PJ Harvey: The Hope Six Demolition Project review – potent, beautiful songs and minor lyrical missteps*. Disponible en: <https://www.google.com.mx/amp/s/amp.theguardian.com/music/2016/apr/14/pj-harvey-the-hope-six-demolition-project-review-potent-beautiful-songs-and-minor-lyrical-missteps> Consultado 11-2-2017.

Sanguino, Juan (2016) *Qué demonios te pasa, Sinnead hola*. Disponible en: http://elpais.com/elpais/2016/05/17/icon/1463501273_116062.html Consultado 7-1-2017

Sillero, Adriana (2014). *A veinte pasos de la fama. Talentos en la sombra*. Disponible en: <http://cinedivergente.com/criticas/documentales/a-20-pasos-de-la-fama> Consultado 24-2-2017.

Stanley, Bob (1024). *Yeah! Yeah! Yeah! Barcelona: Tusquets*.

Wilson, Carl (2016). *Música de mierda*. Barcelona: Blackie Books.

*“Estéticas del Rock” se terminó de imprimir en abril de 2018 en los talleres de
IMPRECEN, en Carretera Guanajuato - Juventino Rosas km.12,
Col. La Carbonera, CP 36260, León, Gto.
Se imprimieron 500 ejemplares.*