

2-20



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES**

**EL VIDEO ROCK: ANTECEDENTES,**  
**ORIGENES Y EVOLUCION**

**T E S I S**

**QUE PARA OBTENER EL TITULO DE**

**LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACION**

**P R E S E N T A N**

**MARIO OCAMPO ROSALES**

**GERARDO SALCEDO ROMERO**

**MEXICO, D. F.**

**1988**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## Indice

Introducción. . . . .	1
<u>Capítulo I</u>	
El surgimiento del cine sonoro. . . . .	4
El surgimiento de la televisión. . . . .	11
El surgimiento del rock. . . . .	17
<u>Capítulo II</u>	
La cultura popular contemporánea. . . . .	35
La industria cultural. . . . .	43
La industria y la cultura de masas. . . . .	51
El rock como cultura popular. . . . .	60
<u>Capítulo III</u>	
El cine musical. . . . .	67
La música en el cine. . . . .	72
<u>Capítulo IV</u>	
El rock en la televisión. . . . .	76
Influencias. . . . .	83
El surgimiento del video-rock. . . . .	87
<u>Capítulo V</u>	
El video rock: una definición. . . . .	95
Los componentes del video-rock. . . . .	100
Lo visual y lo musical del video-rock. . . . .	105
El relato del video-rock. . . . .	115
Las tendencias actuales. . . . .	127
Análisis de casos. . . . .	133
<u>Conclusiones</u> . . . . .	163
Bibliografía. . . . .	168
Artículos. . . . .	171
Filmografía. . . . .	172

## Introducción

La cultura contemporánea ha sido organizada de tal manera que existe un cotidiano caudal informativo y un enjambre de aparatos comunicativos cuyo fin es la organización y realización del ocio y entretenimiento.

El video rock surge en medio de este complejo cultural y se nutre de cuatro medios masivos de comunicación y/o de expresión: el cine, la televisión, la radio y el "comic". El cine y la televisión tienen su propio aparato productor. En la radio, su estructura se encuentra vinculada con la industria discográfica y ocupa un lugar de creciente importancia dentro de la industria cultural. El "comic" se ha convertido en uno de los referentes visuales del video rock.

Pretendemos investigar al video rock como un fenómeno de la industria cultural. Los orígenes del nuevo producto cultural nos remiten directamente al inicio del movimiento musical rock. Un género musical que se caracteriza por su modernidad, lo urbano y lo juvenil.

El rock, como movimiento musical, ha incidido sobre el quehacer artístico y cultural de una gran parte de la sociedad contemporánea, particularmente sobre la conformada por los jóvenes de treinta años para atrás. Su presencia en la literatura, teatro, televisión y cine es un hecho cotidiano.

Desde su nacimiento, el rock ha abordado diferentes manifestaciones artísticas y culturales que rebasan el ámbito musical. El rock superó aquella etapa (o concepción) en la que se le catalogaba como un simple grito de inconformidad juvenil. Ahora el rock, sin perder su tradición contestataria, forma parte intrínseca de la cultura y de la industria cultural.

El video rock es una respuesta a una necesidad comercial específica. Es una aportación importante en la programación televisiva cotidiana. Es una posibilidad en el reencuentro de los mundos visuales y auditivos y, al partir de las tradiciones del rock, es también una proposición que renueva al rock como manifestación del quehacer cultural de la presente década.

Nuestra tesis aborda al video rock como un fenómeno específico de la cultura contemporánea y como un producto de la industria cultural, y parte de las siguientes preguntas:

- ¿Cuáles son sus antecedentes y sus orígenes?
- ¿Qué son los video rocks?
- ¿Quién los produce?
- ¿Cuáles son sus contenidos y sus mensajes?
- ¿Cómo ubicarlos en los medios masivos de comunicación?
- ¿Cuál es su papel en la cultura contemporánea?
- ¿Qué formas expresivas poseen?

Para responder estas preguntas, hemos ubicado a los antecedentes con el surgimiento del cine sonoro, la televisión y el rock. También analizamos las diferencias que existen entre la cultura de masas y la cultura popular.

Posteriormente, investigamos los orígenes y el desarrollo que ha tenido el video rock en los últimos cinco años y señalamos que el video rock surge como una respuesta de la industria discográfica a la crisis económica y de audiencia.

La presente tesis fue elaborada entre 1985 y 1986. La investigación abarcó el vertiginoso desarrollo del video rock, su éxito y su enorme impacto comercial dentro de la industria disquera.

A dos años de ese movimiento de expansión (y consolidación) han ocurrido varios fenómenos importantes:

-- Varios grupos de rock renegaron del video rock y ya no filman más.

-- Nació un nuevo canal de transmisión de video rocks: Vh-1 (Video Hits One) el cual arrebató el monopolio a MTV.

-- En México, la transmisión de video rocks fue prácticamente aniquilada.

Hoy el video rock ocupa un lugar dentro de las industrias culturales; pero su impacto ya no es definitivo y espectacular.

El surgimiento del cine sonoro

El cine y el fonógrafo comparten una serie de elementos comunes en su evolución histórica. Sus inventores, que eran empresarios, no tenían plena convicción de las posibilidades expresivas y de entretenimiento que poseían ambos. Su primer impulso se orientó hacia ciertos usos prácticos: El cine tomaba "vistas"; el fonógrafo era una máquina de dictado.

La consolidación del cinematógrafo, al igual que la del fonógrafo, ocurre en una época de transiciones y cambios espectaculares. Con la diferencia de que el fonógrafo recuperó una ancestral tradición musical, el cine no poseía ningún antecedente narrativo propiamente establecido. En su tiempo inicial, era considerado como el hijo bastardo del teatro, de los folletones decimonónicos y de la fotografía.

El cine adquirió, en menos de dos décadas, varias de sus posibilidades expresivas (siempre incompletas hasta el surgimiento de la banda sonora integrada al film y, posteriormente, del color). En 1914, David Wark Griffith sistematizó con inteligencia los recursos narrativos propios de un lenguaje cinematográfico. El close-up, el montaje alterno, las acciones paralelas, la condensación del tiempo, los ensayos de alumbrado artificial, el plano americano y la cámara en movimiento y con distintos ángulos fueron algunas de las principales aportaciones de este genio del silente.

A partir de ese momento, en la etapa considerada como el periodo silente, la evolución y la fuerza expresiva del cinematógrafo adquiere vuelo incontenible. Surgen el "film d' art" francés, la escuela soviética (de la que saldría una importante serie de trabajos teóricos sobre las características del cine y el montaje como posibilidades expresivas), el surrealismo, el expresionismo alemán, el cine cómico americano y la consolidación de Hollywood.

Los últimos años del cine mudo fueron de esplendor. Se verificó una constante realización de obras importantes y se consolidaron algunos directores que trataron de darle a su obra un toque personal. En 1927, comenzó la rápida decadencia del silente, no por incapacidad, sino por el lanzamiento de The Jazz Singer, una película que sincronizaba exitosamente el sonido con las imágenes. Además, tenía canciones con la música popular de aquellos tiempos. The Jazz Singer provocó un violento giro: las principales casas productoras concluyeron que el cine sonorizado era más rentable que su silencioso antecedente.

Pocos fueron los años en los que el cine mudo participó en una batalla desigual. Los directores fueron obligados a filmar "talkies" y los resultados al principio dejaban mucho

---

\* Con la introducción del sonido al cine, ocurre, de 1929 a 1935, una explosión de películas cuyo atractivo era la abundancia de diálogos; "talkies" fue el mecanismo comercial con que fueron publicitadas.

que desear; pero los films hablados eran la irresistible novedad.

En general, estos intentos presentaban serios problemas técnicos, ya que no se podía grabar en directo y la sincronización presentaba muchas deficiencias. Además, los sistemas de amplificación eran muy primitivos y los sonidos eran deformes.

"El fonógrafo...aportó las soluciones de los problemas del cine hablado, al crear el registro eléctrico por micrófono y la ampliación (del sonido) por lámparas triódicas".<sup>1</sup> Las grandes compañías eléctricas interesadas en la radio, fueron las propietarias de las patentes, monopolizadas por dos grupos: La General Electric Western, norteamericana, y la A.E.G. Tobisklangfilm, alemana.

"La Western propuso sus procedimientos a las grandes sociedades norteamericanas, vinculadas como ella con el grupo Morgan. Pero nadie quiso creer en el cine hablado... La Western se dirigió a los hermanos Warner, cuya compañía, muy pequeña, acababa de comprar los restos de la vieja Vitagraph, un modesto circuito de quince salas. A los productores les sedujo un procedimiento que les permitía sustituir en sus salas

---

1.- Sadoul, George. Historia del cine mundial. Ed. Siglo XXI, México, 1980. p. 209.

las orquestas por los altavoces. En sus primeros films, la sonorización Vitaphone se limitó a la música y a los ruidos... Reuniendo todo su capital, los Warner contrataron a un famoso cantante de music hall (teatro de revista): Al Jolson".<sup>2</sup>

El impacto de un primitivo y tosco cine sonoro fue inmenso. Las principales casas productoras, muy ligadas al fenómeno del "studio system", se lanzaron decididamente a la confección sistemática del género musical -un género imposible en la época muda- y a la traslación de obras teatrales, cuya importancia residía en la abundante cantidad de diálogos.

La reacción que el sonido provocó en los principales creadores del silente fue de rechazo. Eisenstein y Pudovkin redactaron un manifiesto en el que se reconocía "que el arte mudo tocaba a su fin, que el uso de los ruidos ambientales era deseable y que el sonido libraría a las películas de los subtítulos y de las perífrasis visuales.\* Pero afirmaban que 'toda adición de la palabra a una escena filmada, a la manera del teatro, mataría la puesta en escena porque chocaría con

---

2.- Sadoul, George. Historia del cine mundial. Ed. Siglo XXI, México, 1980. p. 209-210

\* De hecho, el sonido ya era una necesidad estética. Las obras maestras como Jeanne D'Arcé y Napoleon tenían abundantes referencias visuales de los sonidos. El refinamiento del arte mudo exigía el sonido y la palabra.

el conjunto, que procede sobre todo por la yuxtaposición de escenas separadas".<sup>3</sup>

Se mataba, según los genios del mudo, la esencia cinematográfica: el montaje.

Otro retroceso fue la inmovilidad de la cámara, que era encerrada en pesadas cabinas que no dejaban salir el ruido producido por la misma cámara durante la filmación. Con el paso del tiempo, los avances tecnológicos y la flexibilización de la técnica permitieron utilizar con inteligencia la potencia expresiva de los sonidos.

La sincronización del sonido con la imagen se utiliza para la reproducción y el registro. En el rodaje se registran sonido e imágenes en distintas cintas. Posteriormente, la banda sonora se disocia en tres líneas de trabajo: palabras, música de acompañamiento y efectos sonoros. Estas tres líneas son fundidas durante la edición y con la sobre-impresión se fija el sonido en la banda destinada a la reproducción del sonido en el film que contiene las imágenes.

Para el teórico francés Marcel Martin, el sonido aportó los siguientes elementos al lenguaje fílmico:

"...el realismo o, mejor dicho, la impresión de realidad: El sonido, parte integrante de la esencia del cine, aumenta

---

3.- Sadoul, George. Op. Cit. p. 210

el coeficiente de autenticidad de la imagen con lo que la credibilidad, no sólo material, sino estética, de la imagen se encuentra literalmente duplicada; el espectador recibe, en efecto, la polivalencia sensible del mundo real, la compenetración de todas las percepciones que nos impone la presencia indivisible del mundo...

"...la utilización normal de la palabra permite la desaparición de la plaga de intertítulos. Libera a la imagen de su función explicativa y le permite consagrarse a su valor expresivo, haciendo inútil la evocación visual de cosas que pueden ser dichas o, mejor, evocadas. Por último, la voz en "off" ofrece al cine el amplio campo de la psicología haciendo la exteriorización de los pensamientos más íntimos.

"...el silencio posee un notable valor positivo. Es conocido el considerable papel dramático que tiene como símbolo de muerte, ausencia, peligro, angustia o soledad...

"...las elipsis posibles de sonido o de la imagen, gracias a su dualismo. Es célebre la siguiente elipsis de sonido en Sous les Toits de Paris: dos personas discuten detrás de una puerta de cristales sin que por ello se nos escape el sentido de sus palabras... Elipsis de imagen si podemos llamarlo así, existen en Sous les Toits de Paris: seguimos una disputa nocturna, aún después de haber sido roto el farol que iluminaba la escena, por los ruidos que (la pelea) provoca...

- "...la yuxtaposición de la imagen y del sonido en contrapunto o contraste, el asincronismo realista o no, y el sonido en 'off' permiten crear una amplia gama de metáforas y símbolos...  
- "...por último la música, en tanto que no está justificada por un elemento de diégesis, constituye un material expresivo singularmente rico".<sup>4</sup>

El ascenso y la consolidación del cine sonoro tiene su equivalente con el proceso que tuvieron, simbióticamente, las principales compañías productoras de Hollywood. A partir de ese momento, dominan al cine mundial las siguientes empresas: Paramount, Warner Brothers, Metro-Goldwyn-Mayer, R-K-O, 20th. Century Fox, Universal, Columbia y United Artists.

El cine sonoro adquirió una rápida madurez y modernidad en su lenguaje. Su acta de nacimiento fue Citizen Kane, en donde el uso de un lente que permitía filmar con profundidad de campo, acostumbró a la audiencia a una nueva posibilidad cinematográfica: Le dio libertad para interpretar las imágenes, posibilidad que no existía en la edición o en otras formas de control narrativo. El lenguaje cinematográfico adquirió una amplia variedad de elementos intrínsecos como el montaje, el sonido y la imagen. Y la aparición del sonido sistematizó la fusión entre la música y la imagen.

---

4.- Díaz Palafox, Guillermo (recopilador). Curso básico de lenguaje y técnica cinematográfica. Realización 1. Ed. CCC, México. p. 142-143

"El telégrafo, el teléfono y la fotografía siguen siendo los grandes puntos de referencia de la televisión(...), ampliados con la cinematografía y la radiofonía: el hecho televisivo comienza a delimitar su área específica en torno a la inmediatez de la captación y traslación de las imágenes, diferenciándose así de la fotografía y el cine -que respectivamente lo hacen en unidades aisladas y en series de fotogramas, además de con posteridad siempre al suceso; de igual manera, la televisión se va dibujando como el equivalente en el campo de lo visivo a lo que la telefonía y la radiofonía significan en el sonoro".<sup>1</sup>

Los principales focos de impulso para el fenómeno televisivo giraban alrededor de Francia y Gran Bretaña, aunque Alemania y Estados Unidos empiezan a tomar cierta ventaja que ya nunca más, particularmente EUA, abandonarían.

En 1887, el alemán H. Hertz descubre el flujo de la luz ultravioleta en la descarga eléctrica y la existencia de las ondas electromagnéticas. Diez años más tarde, K.F. Braun produce un tubo de rayos catódicos con una pantalla fluorescente que arroja luz cuando es golpeada por un haz de electrones; en 1906, en Alemania, M. Dieckmann y C. Glage ensayan la transmisión televisiva de imágenes utilizando la lámpara de Braun y siguiendo el sistema telegráfico.

---

1.- Bonet. Eugeni, et. al., En torno al video. Ed. Gustavo Gili. Barcelona 1980. p. 41

Estos tres adelantos, los más significativos en cuanto al desarrollo de la televisión, presagian la entrada de la gran industria en su explotación ya que, al contrario de la cinematografía, la transmisión televisiva suponía la captación y traslación de imágenes sobre una base inmediata.

El análisis mecánico u óptico y el electrónico o catódico, los dos sistemas básicos de todas las transmisiones televisivas del futuro, son descubiertas en esta fase, aunque con enormes diferencias: Mientras el mecánico ya se maneja con bastante perfección, el electrónico apenas está intuido. En resumen, puede decirse que el hecho televisivo poco a poco va encontrando su área propia en el ámbito comunicativo, pero adquiere matices que lo acercan y lo convierten, con el paso de los años, en un espectáculo de masas.

De 1920 a 1925 se conducen experimentos en Gran Bretaña y Alemania que empiezan a explotar las ventajas de la transmisión de la radiofonía o sea a través de las ondas hertzianas. V.K. Zworykin inicia investigaciones sobre la transmisión televisiva electrónica, mientras que en Inglaterra, J.L. Baird logra transmitir la imagen directa de un hombre en movimiento de una habitación a otra, aunque no se le aplica el sonido a las experimentaciones televisivas.

En ese momento, empiezan a aparecer los intereses de las empresas comerciales de electrodomésticos y de las compañías

estatales detrás de los inventos y sus creadores. El paso lógico a seguir es que éstos vayan ocupando un lugar de semi-anonimato para dar paso como protagonistas a las grandes empresas e industrias.

El 2 de octubre de 1925 se transmite la primera imagen nítida de una habitación a otra y corresponde a la imagen de Bill, un muñeco de ventriloquía. Entre 1928 y 1935 se iniciaron las emisiones experimentales, y entre 1935 y 1940 se efectuaron, en varios países, las primeras difusiones de programas regulares.

Como un fenómeno común en la historia de las investigaciones científicas que dieron origen a los medios de comunicación, en varias naciones se trabajaba en la exploración experimental de estos medios sin coordinación y siempre buscando los mismos resultados. La televisión no escapa al fenómeno: había investigaciones en Gran Bretaña, auspiciadas por la BBC y la filial de la Marconi, la EMI; en Francia, los trabajos eran patrocinados por los laboratorios de la Compañía de Contadores de Montrouge y, en 1927, en Estados Unidos, la Bell Telephone Company, actuando sobre el procedimiento de análisis mecánico de Ernst Alexanderson, realizó una de las primeras experiencias públicas de televisión.

Estas experiencias se multiplicaron en los años siguientes. Cada una de las empresas de material radiofónico intentaba colocar su propio procedimiento y su propia patente. Esta confusión, aun

cuando hizo avanzar a la técnica, tuvo como efecto el de desorientar al público que compró receptores rápidamente caídos en desuso.

La poderosa RCA, al utilizar los descubrimientos de Zworykin, tomó la delantera. En 1931, creó una emisora en lo alto del edificio Empire State en Nueva York. En los siguientes años, continuó el mismo desorden a pesar de las tentativas hechas por la Federal Communications Commission (FCC) -la organización gubernamental estadounidense encargada de la regulación y el control de licencias otorgadas a la radio y televisión de ese país- para normalizar las definiciones técnicas: 1933, 240 líneas; 1935, 343 líneas; 1939, 441 líneas; y en mayo de 1941, 525 líneas.

"El número de receptores era muy reducido: se estimaban alrededor de 5,000 en 1941. A partir del 3 de mayo de 1941, la FCC concedió licencias a las estaciones comerciales: acordó unas 15 en los meses que siguieron; en febrero de 1942, tras la entrada de Estados Unidos a la guerra, el gobierno federal, para movilizar todos los esfuerzos de la industria electrónica hacia los materiales militares, entre ellos el radar, prohibió la fabricación de televisores y la televisión norteamericana entró en un letargo".<sup>2</sup>

---

2.- Albert, Pierre y Tudesq, Andre Jean. Historia de la radio y la televisión. Ed. FCE, México, 1982. p. 92-93

Por otro lado, las leyes antimonopólicas de Estados Unidos obligaron a las grandes corporaciones que impulsaban a la televisión, la radio y la industria discográfica, a fundar una serie de organizaciones específicas para cada campo de acción. De esta manera, la RCA lanza la National Broadcasting Company (NBC).

En 1930, la NBC instala la primera estación de televisión experimental en Nueva York. Para variar, Al Jolson participa en una de las transmisiones pioneras y canta "Sonny Boy". La rival de la NBC, la Columbia Broadcasting System (CBS) instala sus laboratorios y, posteriormente, la RCA otorga a Edward Noble la franquicia de su Blue Network. Para evitar pleitos por monopolio, surge la American Broadcasting Company (ABC), no del todo independiente de la RCA.

Cabe señalar que el nacimiento de la televisión provocó el estancamiento de las emisiones radiales en FM, ya que ambas señales interferían en los aparatos de recepción. La decisión de la FCC fue detener los trabajos que consolidaron a la radio por FM y orilló al suicidio a su constructor. Más tarde, la radio logró desarrollar sus propias ondas.

Los años de la guerra favorecieron a las empresas televisivas, en tanto posibilidad para experimentar y mejorar su calidad, bajar costos de producción, etc. La televisión originariamente se

transmitía en blanco y negro, pero en 1953 la televisión logra, a través de la RCA, industrializar un sistema standard para el uso del color. Y pequeñas empresas que no pertenecen a los tres gigantescos networks (corporaciones televisivas) impulsan la televisión por cable.

Durante los 60, en Estados Unidos, la televisión a color desplaza totalmente a los programas en blanco y negro. La pérdida representa un golpe a la estética del blanco y negro que logró pequeñas obras maestras como: Dimensión desconocida, Los intocables y Yo quiero a Luci.

El impacto de la televisión es tan profundo que pronto se convierte en el medio de comunicación dominante. "El decenio de 1960 vio aumentar la importancia y el dominio de la televisión frente a otras formas de comunicación. No desplazó ni destituyó al teatro, ni al cine, ni a los diarios, ni a la industria de la música; pero en su búsqueda de material invadió todos los campos de la información y la diversión, al grado que...los demás medios se vieron obligados a redefinir sus funciones y sus públicos".<sup>3</sup>

---

3.- Smith, Anthony. La política de la información. Ed. FCE. México, 1984. p. 19.

"La generación de los 'bebés de la guerra' estaba ya en la adolescencia y rechazaba enérgicamente los valores de la generación anterior, cuyas vidas habían sido moldeadas en gran parte por los efectos de la II Guerra Mundial. Una cosa era cierta: no estaba dispuesta a aceptar la música aprobada por sus padres".<sup>1</sup>

El rechazo fue el sello de nacimiento que marcó al rock & roll. Su presencia y su determinante influencia sobre diversas generaciones comienza con una actitud y un gesto. El rock parece nacer como una simple manifestación de oposición, pero este grito de rebeldía, de rechazo en contra de lo establecido, distaba mucho de ser un movimiento nacido de la nada.

El rock & roll es una música precedida por una larga historia que nace de la fusión de varias historias paralelas. En la gestación del rock intervienen de una manera decisiva múltiples corrientes musicales como el country, el blues, el rythm & blues, el jazz y el swing.

Roberto Muggiati, autor del libro Rock, el grito y el mito, dice que "la conjugación explosiva de dos corrientes, el rythm & blues y el country (forman) el estilo denominado rock & roll (que) subvertirá, a partir de 1950, todos los esquemas de las grabadoras, los hábitos de consumo musical y, en sentido más profundo, la propia cultura norteamericana"<sup>2</sup>...y con ello, la cultura mundial.

---

1.-Tobler, John y Frame, Peter, 25 Years of Rock. Ed. Optimum, Londres, 1980. p. 12

2.-Muggiati, Roberto, Rock, el grito y el mito. Ed. Siglo XXI, Buenos Aires, 1974. p. 23

Al principio, esta fusión y transformación musical estaba limitada a las comunidades negras de Estados Unidos. Eran los negros quienes cantaban el blues, el jazz y el R&B. Sin embargo, poco a poco varios cantantes blancos comenzaron a adoptar el repertorio de los negros y empiezan a grabar distintas versiones. Algunos plagian las composiciones; sólo les cambiaban el título y las vendían como propias.

Las compañías grabadoras, perfectamente al tanto de este fenómeno, y con muy buen sentido comercial, inundan el mercado discográfico con música negra. Fueron favorecidos el blues y R&B, que empiezan a salir de su restringido círculo.

"Si los adolescentes de mediados de la década de los cincuenta iban a escuchar música, ésta tenía que ser vigorosa, con mucho ritmo y con un acompañamiento apropiado para bailar. Por encima de todo, tendría que expresar la forma en que los jóvenes se sentían...o querían sentirse".<sup>3</sup> Estas inquietudes fueron expresadas por Bill Haley, un músico que desde los 15 años interpretaba música country. Fue Haley el primer músico blanco en darse cuenta de que el blues, junto con la música country, podían formar una sola corriente musical con su propio ritmo.

Haley se percató de que los muchachos blancos que acudían

---

3.- Tobler, John y Frame, Peter, Op. Cit. p. 12

a sus presentaciones empezaban a hablar, a vestirse y a bailar como los negros del ghetto de Detroit -la ciudad donde vivió Haley y un célebre epicentro de la música negra-, y decidió producir e interpretar una música que poseyera las mismas raíces de la música urbana de los negros.

En abril de 1954, Haley y el grupo The Comets lanzaron al mercado un par de canciones que pueden considerarse como los primeros discos del rock & roll: "Shake, Rattle & Roll" y "Rock Around The Clock".

"Shake, Rattle & Roll" era una interpretación excitante para un amplio auditorio que no estaba familiarizado con las sutilezas del blues. Pero fue "Rock Around The Clock" la que se convirtió en el himno de esa generación y en uno de los primeros éxitos del rock & roll en todo el mundo.

La canción hubiera alcanzado poca difusión y reducido impacto de no ser por la producción de la película Blackboard Jungle, una apología de la rebeldía adolescente, en la cual "Rock Around The Clock" fue usada como la canción-tema. Haley se transformó en la primera carta fuerte del rock & roll. Un ritmo alegre y rápido entraba de lleno en la era de la guerra fría.

"En Estados Unidos el surgimiento del rock & roll se vio

favorecido por la efervescencia de segregacionistas raciales y religiosos, políticos oportunistas, autonombrados árbitros de la moral pública y la vieja guardia -siempre complaciente- de la industria del disco. La música no era su gran preocupación, como tampoco lo era el nuevo y popular término de rock & roll. El pánico empezó cuando lo que parecía ser un elemento bastante explotable dentro de cierto sector social y musical estadounidense, se convirtió, poco a poco, en un fenómeno incontrolable".<sup>4</sup>

La música popular socialmente bien aceptada de mediados de la década de los 50 estaba dirigida primordialmente a los adultos. Se hablaba de amores platónicos, limpios e incorruptibles; los sentimientos amorosos eran honorables y dignos. Se hablaba de una diversión juvenil pura e ideal; cualquier desviación era severamente aislada. El mundo era, casi, un paraíso.

Algunos pensaban que el rock & roll era un resplandor pasajero, y que pronto, junto con otros revoltosos, desaparecería para dejar todo como antaño. Pero el "ritmo de 4X4" modificó todo. Las grandes orquestas y los delicados baladistas fueron destronados- Elvis Presley fue el derrocador.

Elvis Presley tenía un carácter malicioso y rebelde, su presencia física en el escenario revelaba una alta tensión erótica y "...todo ello contribuyó para que (Elvis) moldeara la música

---

4.- Ibid. p. 22

a sus términos personales, en lugar de reducirla a una fórmula predecible; su despegue fue tan radical que, al principio, muchos jóvenes de su propia generación no pudieron comprenderlo".<sup>5</sup>

Las principales influencias que Elvis recuperó fueron el REB, godspell y el estilo del baladista Dean Martin. La primera grabación del Elvis, fue realizada en la Memphis Recording Co., donde interpretó una vieja canción de los años 40 llamada "My Happiness", tratando de imitar el estilo de Martin. Esa grabación era un regalo para su madre.

A partir de "My Happiness", Elvis utilizó el estudio en varias ocasiones sin atraer la atención de los directores del local. Finalmente, Marion Keisher, percibió algo novedoso en la voz y en la presencia del cantante de 19 años, y se lo comentó a su jefe: Sam Philips.

La casa grabadora de Philips gozaba de una creciente popularidad y a ella llegaban millares de poemas y canciones escritas por jóvenes artistas. Una de esas canciones fue "Casual Love Affair" que Philips cedió a Elvis como audición de prueba. Esta oportunidad no se convirtió en éxito y, poco tiempo después, la joven promesa conoce al guitarrista Scotty Moore y al bajista Bill Black.

En julio de 1954, los tres músicos regresan al estudio de grabación. Con Elvis en la guitarra acústica y cantando, el

---

5.- Russel, Tony, The Encyclopedia of Rock. Crown Publishers, Nueva York, 1983. p. 26

improvisado trío interpretó "That's All Right (Mama)" y "Blue Moon of Kentucky". Philips escuchó la grabación y apreció un sonido único e inconfundible. Luego de una emisión radiofónica de prueba, la demanda del público convirtió a las canciones en éxitos locales antes de que Philips lanzara el EP (Extended play-disco de 45RPM) al mercado.

El lanzamiento y la popularidad de Elvis estaba confinada a los estados del sur de Estados Unidos, hasta que, a mediados de 1955, un famoso personaje del ámbito discográfico de la Unión Americana, el "Coronel" Tom Parker, le ofreciera un contrato con la RCA, por el que le pagaron 35 mil dólares. La RCA no era la única compañía grabadora que disputaba el contrato del cantante: la CBS ofreció 20,000 dólares y la Atlantic, 25,000.

El primer sencillo grabado por Elvis para la RCA fue "Heartbreak Hotel", que ocupó el primer lugar de popularidad en todo el país. También empezaron las primeras apariciones en la televisión y con ellas las manifestaciones de fervor o rechazo colectivo. El atractivo de Elvis "no residía únicamente en su música salvaje. Su desinhibida y sexual presencia era considerada como ofensiva por una generación de adultos, poco acostumbrada a los escandalosos movimientos de pelvis, los pujidos, la abierta sexualidad y las, según ellos, inentendibles letras de sus canciones".<sup>6</sup>

---

6.- Tobler, John y Frame, Peter. Op. Cit p. 14

En realidad, Elvis no era ese terrible monstruo sexual: "Detrás de la imagen rebelde, (él) no era tan diferente al resto de los jóvenes. Tímido y con frecuencia introvertido - excepto en el escenario y entre sus compañeros- respetaba a sus mayores y era un hijo natural de la sociedad".<sup>7</sup> Sufría de la típica dicotomía del Dr. Jekyll y Mr. Hyde. Sea lo que fuera, Elvis se convirtió en la llave que abrió las puertas que contenían el apogeo del rock.

La personalidad y el atractivo de Presley dieron pie al surgimiento de antípodas que se oponían al escándalo y a la provocación abierta que encarnaba Presley. De todos aquellos intentos por frustrar el símbolo de la nueva arremetida juvenil destaca, por ser prototipo, Pat Boone. Un encantador y refinado baladista, responsable padre de familia y ferviente seguidor de su religión.

En 1955, Pat Boone tenía 25 años y era un huésped habitual del programa de televisión de Arthur Godfrey. Pat Boone fue contratado para la casa grabadora Dot Records por su presidente, Randy Wood. Bajo la dirección de Wood, el solista grabó el primero de los covers\* que frecuentemente haría de composiciones

7.-Russel, Tony, Op. Cit. p. 26.

\* Es la grabación de un mismo tema hecha por diferentes músicos.

originales de varios músicos negros; se trataba de "Ain't That A Shame", creación de Antoine "Fats" Domino. La fórmula funcionó y al año siguiente, Boone continuó suavizando a la música negra con sus versiones de "Tutti Frutti" y "Long Tall Sally", originales de Little Richard.

Pese a que fueron los negros los padres fundadores del rock, sólo tres músicos negros lograron superar los regionalismos y los prejuicios raciales. Los tres ejecutaban su música con maestría. Ellos fueron "Fats" Domino, Little Richard (Richard Penniman) y Chuck Berry.

Antoine "Fats" Domino tuvo el buen tino y la suerte de estar presente cuando un gigantesco auditorio necesitaba algo de lo que él estaba haciendo. Alegre melancolía y un ritmo tranquilamente bailable. Si las parejas necesitaban bailar cerca, la música de Domino era lo indispensable.

El caso de Little Richard era distinto: Energía en el escenario, gritos, improvisaciones, interpretaciones poco ortodoxas y un ritmo agresivo. En 1955, Richard entró a grabar a Speciality y empezó a escribir éxito tras éxito como "Tutti Frutti", "Lucille", "Good Golly Miss Molly". En 1957, "Ricardito" abandona su carrera y se convierte en un predicador, pero su influencia se extenderá a través de los años.

---

\* Pat Boone ni siquiera se atrevía a besar a su chica en las películas. Los jóvenes de la 'línea dura' siempre lo despreciaron: "No era genuino".

La presencia de Chuck Berry es definitiva. Este guitarrista -uno de los primeros virtuosos de la guitarra eléctrica- escribía y grababa canciones que reflejaban sus agudas y perceptivas observaciones sobre los adolescentes blancos de Estados Unidos. Casi cumplía 30 años en el momento de su despegue, y su música es un ejemplo de madurez y de equilibrio entre letras y solos musicales.

Chuck Berry compuso: "Maybelline", "Roll Over Beethoven", "Johnny B. Goode", "Rock & Roll Music" y "School Days" (uno de los primeros himnos antiacadémicos). Fue un autor talentoso y prolífico; pero en 1960, Berry es detenido y encarcelado por trasladar a una menor de un estado a otro al parecer, con propósitos 'inmorales'. La radio y la industria discográfica le impusieron una pesada cortina de silencio. Debido a prejuicios raciales, los números musicales de los negros tuvieron negada su radiodifusión y no en todos lados eran aceptados. Por ello, muchos intérpretes blancos aprovecharon la ocasión regrabando las canciones originales de autores negros. En el caso de Chuck Berry fueron The Beatles y The Rolling Stones quienes supieron rescatarlo y darle su justa dimensión.

Elvis Presley era el contrapunto de los músicos negros. Varias composiciones como: "Hound Dog", "Don't Be Cruel" y "Love Me Tender" lo convirtieron en uno de los intérpretes más cotizados y populares. Las cadenas de televisión se peleaban

para asegurarlo en su programación. En una emisión de Ed Sullivan se alcanzó un rating del 80% del teleauditorio. La RCA, cuya mitad de ventas totales correspondía a los discos de Elvis, saturó el mercado: En un año las ventas de la compañía totalizaron 10 millones de dólares.

Las otras casas grabadoras empezaron a buscar nuevas figuras que logran competir con Elvis. La Capitol encontró a Gene Vincent, un marino que gozaba de permiso indefinido por haber sufrido una grave lesión en una pierna.

Gene Vincent y The Blue Caps compusieron "Be-Bop-A-Lula" y con esta canción alcanzaron inmediata popularidad. Este grupo, considerado como el primer conjunto rock & roll de músicos blancos, estaba integrado por dos guitarras eléctricas, un bajo y la batería (la fórmula que habría de convertirse en la formación tradicional de los grupos posteriores). La carrera de Vincent fue corta e irregular.

En 1956, el rock & roll estaba a punto de despertar en Inglaterra. Cuando Rock Around The Clock (una olvidable película) fue exhibida en los cines londinenses, los Teddy boys -una pandilla caracterizada por su estrafalaria vestimenta y agresividad- y sus chicas comenzaron a bailar en los pasillos ante la sorpresa y horror de los administradores. Las acciones correctivas del personal del cine sólo provocaron furiosas reacciones.

En varios de los cines se llegaron a escenificar bataholas, que la prensa local se encargó de dar a conocer con su correspondiente dosis de amarillismo. Bailar en los pasillos y, como fin de fiesta, destruir las butacas, fueron un obligado ritual que acompañó a la proyección de la cinta. Después de tanto ruido Rock Around The Clock fue prohibida.†

Desordenada vida sexual e incitaciones a la misma, pandillas, peleas y ropas extravagantes fueron los primeros estremecimientos que provocó el rock & roll, pero varios hechos de nota roja estaban por ocurrir. Mientras Tommy Hicks, Buddy Holly, Jerry Lee Lewis, Cliff Richard, Frankie Avalon y Johnny Mathis luchaban por encontrar un lugar en el Top Ten estalló el escándalo de la payola.\*\*

Cuando la década de los 50 estaba a punto de finalizar, la prensa publicó detalles desconocidos de un sistema denominado payola (un procedimiento mediante el cual se les pagaba a los disc-jockeys\*\*\* para programar con regularidad ciertas canciones que las casas grabadoras estaban interesadas en promocionar)

---

\* En México ocurrió un fenómeno parecido durante la proyección de Rey Criollo con Elvis, en el cine Las Américas.

\*\* La palabra payola esta formada de: pay (pagar en inglés) y Victrola, una de las primeras marcas comerciales de las populares "pocolas".

\*\*\* Disc-jockey: el locutor, comentarista y programador de una estación radiofónica. Antes de que la radio comercial grabara su programación diaria con anticipación, el dinamismo, la selección musical, la orientación de la emisora y el acercamiento con el público era responsabilidad absoluta del D-J.

que implicaba un caso de corrupción bajo el cargo de ganancias ilícitas. La investigación de la payola se concentró en las estaciones dadas a programar rock& roll y significó el fin de varios locutores que habían adquirido popularidad a través de sus emisiones dedicadas al nuevo ritmo.

La payola era un procedimiento vergonzoso, pero gracias a ella muchas pequeñas casas grabadoras lograron mantenerse como opciones rentables. En aquella época, el salario de un disc-jockey era miserable; su mejor gratificación era el reconocimiento de su radio-auditorio. Sin embargo, los tribunales, ayudados por los "cazadores de brujas", fueron implacables y varias cabezas empezaron a rodar. En 1960 se promulgó una ley que prohibió el sistema de payola.

En el terreno musical, Elvis continuaba dominando la escena y ahora se dedicaba a participar en malas películas; y los músicos de rock no encontraban un camino novedoso. Por eso, durante los primeros años de 1960 empezaron a surgir nuevos ritmos y nuevas caras. Mientras The Beatles daban una serie de presentaciones en Hamburgo, los jóvenes estadounidenses empezaron a bailar el twist.

La llegada del twist como el ritmo de moda tendría, forzosamente, a sus grandes exponentes. De todos ellos, es Chubby Checker el que más destacó, no tanto por sus convicciones musicales sino por un accidente fortuito.\*

---

\* Checker era el único intérprete disponible para hacer el cover de "The Twist."

En el terreno de la música negra, Ray Charles ayudó con su enorme talento a sus compañeros de raza. Sus apasionadas presentaciones, su exacto sentido del tempo musical y su riqueza rítmica le dieron a la música negra un nuevo status y perspectiva: De ahora en adelante tendrían que ser tomados en serio. Por supuesto, el movimiento ciudadano negro se convirtió en el mecanismo que detonó la participación cultural de la minoría negra.\*

En el renacimiento musical negro tuvo (la tiene) una importancia sustantiva la creación de la casa grabadora Motown (motor-town, por su ubicación en Detroit). Algunos de los grupos e intérpretes que grabaron para Motown se colocaron rápidamente entre los artistas más populares de Estados Unidos.

Surgieron numerosos músicos de color como: Ike y Tina Turner, The Shirelles, Gladys Knight & The Pips, The Temptations...Ellos impulsaron al soul y la balada romántica rock. Su papel fue definitivo para inyectar variedad al universo sonoro de los 60.

---

\* Los negros siempre han producido música; en Estados Unidos su inspiración se remonta a los duros años de la esclavitud. Sería injusto, entonces, que se omitiera su definitiva participación e influencia en la creación musical de nuestros días. Sin embargo, en el terreno del rock, a pesar de ser jugosas fuentes de ganancias, jamás accedieron al grueso del mercado: sus discos y grabaciones eran vendidos en secciones especiales de música negra.

Aunque en el momento del nacimiento del rock & roll ya existía un buen número de artistas negros reconocidos en el campo del jazz y el número de sus grabaciones era impresionante, los jóvenes roqueros de color circulaban en la órbita en la que el abuso por parte de los comerciantes adultos era práctica común. Sam Cooke, uno de los más

En otros lados se optaba por retornar al R&B. El grupo Booker T & The MG's es un ejemplo de ese retorno. El primer disco del nuevo grupo, contenía la formidable composición instrumental Green onions, una de las piezas más conocidas y respetadas del rock de los años 60. Sobre ella, Dan Aykroyd, un actor formado en el cine estadounidense y ex-integrante de The Blues Brothers, opinó: "Es, sin duda alguna, una de las más grandes contribuciones de Estados Unidos a la música popular de todo el mundo".<sup>8</sup>

A pesar de que el twist estaba de moda, llegó el verano y en las playas de California nació el surf con los Beach Boys. Este grupo proveniente de Hawthorne, Los Angeles, formado por Brian Wilson, sus hermanos, Dennis y Carl, su primo, Mike Love y un amigo de la escuela, Al Jardine, se convirtió en uno de los conjuntos más populares. Brian Wilson concibió un sonido único, caracterizado por letras ligeras y melodías "pegajosas" que destacaban por sus arreglos vocales. Los temas de sus canciones eran el reflejo de la sociedad opulenta y de las aspiraciones de confort del all american boy (joven que encarna y representa notables compositores negros de rock de aquellas épocas, ingresó al mercado de la música a la edad de 21 años. Ante la gran popularidad de sus canciones, decidió formar pocos años después la compañía editora Sar/Derby, que protegería sus composiciones y las de otros autores de color. Este es el antecedente directo de Motown.

8.- Tomado del disco Made in America, The Blues Brothers, la canción, por supuesto, es Green Onions.

los mejores valores de la idiosincracia de EUA): chicas, autos, fiestas en la playa, surf...En pocas palabras, el paraíso. Por supuesto, la línea dura del rock no encontraba nada que compartir.

En 1962, muchos jóvenes decidieron acudir a sus raíces musicales. Para ellos, la respuesta estaba en la folk music. Los iniciadores de este movimiento sostenían que, por debajo de la superficialidad comercial, podría existir una corriente que expresara temas profundos y reflejara la herencia cultural.

Surgieron en Greenwich Village, Nueva York, en todas las comunidades universitarias y en el medio oeste norteamericano. Al poco tiempo empezaron a crecer los primeros ídolos. Ellos fueron Pete Seeger, Joan Baez y Robert Zimmerman, mejor conocido como Bob Dylan. Con ellos el rock adquirió, por primera vez, un claro perfil contestatario.

Ellos comenzaron a cantar temas que se limitaban al romance, los viajes interminables en busca de respuestas (este tema se convertirá en el género cinematográfico del road picture) y la tristeza.

Con el paso del tiempo, ocurrieron los primeros motines raciales, la revolución cubana, la guerrilla latinoamericana, la participación norteamericana en la guerra de Vietnam y la divulgación de la literatura beat. Los protagonistas de la música

folk fueron influidos por la vena política del momento. La canción de protesta -encarnada en Bob Dylan y Joan Baez- comenzó a circular en las calles, los mítines, los actos de solidaridad y las manifestaciones. En el compromiso político del rock brotó una noble raíz que no ha sido arrancada.

En Liverpool, Inglaterra, un entusiasta escenario musical estaba a punto de ver desfilar a una serie de grupos de rock que habrían de conquistar al mundo. La punta de lanza era un cuarteto destinado a convertirse en el grupo de rock más famoso de toda la historia: The Beatles.

En 1962, The Beatles se encontraban en una etapa de formación. John Lennon, Paul McCartney y George Harrison habían empezado a tocar juntos a fines de los 50. Después de haber cambiado en innumerables ocasiones de baterista, habían logrado ser populares en Hamburgo y Liverpool, las únicas ciudades que les aseguraban un sitio donde tocar.

The Beatles habían fracasado en su intento por contratar sus virtudes con las casas grabadoras; pero la convicción y el empuje de Brian Epstein -su apoderado- les hizo ganar un contrato con Parlophone, una compañía subsidiaria de EMI. Antes de entrar al estudio de grabación, hizo su ingreso Ringo Starr en la batería. Para satisfacer la preferencia que los jóvenes ingleses sentían

por el rock & roll americano, el repertorio de The Beatles estaba conformado por canciones de Chuck Berry, Little Richard y otros rocanroleros.

En el momento de grabar, optaron por sus propias composiciones y escogieron "Love Me Do" y "PS, I Love You". En su segundo sencillo, "Please, Please Me" se coló hasta el segundo lugar de popularidad. A partir de 1963, muchos de sus temas se colocaron en el primer lugar. Su primer disco de larga duración estuvo a la cabeza de los más vendidos en Inglaterra durante 30 semanas.

A pesar de su rápido éxito, la popularidad de The Beatles no cruzó el Atlántico. Los músicos y los empresarios norteamericanos prestaron oídos sordos al conjunto y esperaban que desapareciera del panorama para siempre. Estaban equivocados.

Aunque después del impacto de The Beatles, la música popular en Inglaterra se venía influida por el melodioso estilo del "cuarteto de Liverpool", hubo otros grupos que lograron crear un sonido propio. Surgieron The Hollies y, en Londres, Manfred Mann y The Rolling Stones se congregaban en el club de Alexis Korner.

Los aires musicales de Londres soplaban en dirección opuesta a los de Liverpool. En la capital británica, había un

genuino interés por hacer resurgir, con violencia, las viejas tradiciones del R&B y el blues. The Rolling Stones, encabezados por Mick Jagger, fundaron otra mitología a través de fusionar un alto erotismo, una presencia rebelde y el uso de las drogas. A partir de ese momento, la escena del rock fue dominada por los ingleses.

Los británicos lograron crear un nuevo sonido: Enriquecieron la estructura musical, abandonaron el trillado sonido rápido del rock & roll, fueron imaginativos y sus creaciones revelan un compromiso con el oficio de escribir música.

Con The Beatles y The Rolling Stones, el rock cambia de nombre; pierde el roll y avanza hacia una evidente madurez. Entre 1958 y 1962 se reconoció que el rock & roll no podía ir más lejos.

La historia del rock continua y sigue un proceso evolutivo. Han surgido tendencias y corrientes que tienen una gran influencia sobre el quehacer cultural y artístico de diversas generaciones.

El rock es una de las manifestaciones musicales más importantes de este fin de siglo.

La cultura popular contemporánea

Diversos debates y proyectos ocurren en el campo de la teoría de la comunicación. Uno de ellos, de vital importancia, es el de la definición de la cultura popular. Cuando uno se pregunta ¿Qué es la cultura popular del siglo xx? y observa el enorme cúmulo de definiciones que surgen, se puede comprender que el terreno es difícil.

Para Nestor García Canclini existe un bosque de definiciones "que ya en 1952 llegaban a las trescientas".<sup>1</sup> Este bosque tiende a crecer. Definamos primero la cultura y posteriormente lo popular.

Partiremos del origen del término cultura, desde el momento en que comienza a darse la connotación de dicho término. De acuerdo con Fernand Braudel, el término cultura se acuñó en Francia a mediados del siglo XVIII. Sin embargo, el mismo autor señala que Cicerón hablaba de cultura mentis.

La cultura a la que se refería Braudel es de carácter intelectual y con ese término pretende hacer una diferencia entre cultura y civilización, ésta última entendida como el desarrollo técnico, moral y social. Más adelante, Braudel puntualiza que "hacia 1850, después de muchos avatares, civilización (y al mismo tiempo cultura) pasan del singular al plural...Al

---

1.-García Canclini, Nestor. Las culturas populares en el capitalismo. Ed. Nueva Imagen, México, 1984. p.25.

pluralizar civilizaciones o culturas, se renuncia implícitamente a una civilización definida como ideal, mejor dicho, como el ideal como antonomasia; se olvidan en parte las cualidades universales, sociales, morales e intelectuales que implicaban el término en el momento de su nacimiento. Se tiende ya a considerar con el mismo interés todas las experiencias humanas, tanto las europeas como las de los demás continentes".<sup>2</sup>

Es en 1850 cuando comienzan a hacerse más palpables las diferencias entre cultura oriental y cultura occidental. Con esta primera división, encontramos, a lo largo de las definiciones vertidas diferencias tales como: cultura alta, cultura baja, cultura popular, cultura de la pobreza, cultura de masas, etc.

El Diccionario de Ciencias Sociales (UNESCO, Madrid, 1975) afirma que el concepto de cultura, en su acepción científica, se gestó en Alemania hacia mediados del siglo XIX, pero no quedó claramente definido sino hasta 1891, cuando el antropólogo inglés, Edward Burnett Taylor, en su obra Primitive Culture dice que cultura es "...todo complejo que incluye conocimiento, creencias, arte, ley, moral, costumbres y cualesquier otras capacidades y hábitos adquiridos por el hombre como miembro de la sociedad".

---

2.- Braudel, Fernand. La historia y las ciencias sociales. Ed. Alianza, Madrid. p. 27.

La definición anterior es una concepción "universalista" que considera la cultura como una herencia social de la humanidad.

En el siglo XX, la diferenciación entre civilización y cultura se hizo más tajante. En 1935, Alfred Weber engloba bajo el término civilización al conjunto de conocimientos prácticos e intelectuales que permiten al hombre incidir sobre la naturaleza; en relación a la cultura sólo reconoce valores, ideales y principios normativos.

Según el Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana de Joan Corominas, el término cultura apareció en lengua escrita hacia 1515, como un sustantivo derivado del verbo latino cultus-us que es la "acción de cultivar o practicar algo". El Diccionario de la Real Academia Española define a la cultura como "el resultado o efecto de cultivar los conocimientos humanos y de afinarse por medio del ejercicio de las facultades intelectuales del hombre".

Para García Canclini, es mejor "reducir el uso del término cultura a la producción de fenómenos que contribuyeron, mediante la representación o reelaboración simbólica de las estructuras materiales, a comprender, a reproducir o a transformar el sistema social, es decir todas las prácticas e instituciones dedicadas a la administración, renovación y reestructuración del sentido".<sup>3</sup>

---

3.- García Canclini, Nestor. Op. Cit. p. 41

No podemos pasar por alto el concepto elaborado por la Comisión Internacional sobre Problemas de la Comunicación de la UNESCO. Dicha Comisión, presidida por el austriaco Sean McBride (Premio Lenin de la Paz y Premio Nobel), estuvo integrada por un grupo multi-disciplinario, el cual formuló un informe final sobre comunicación e información, en el cual se señala que "...se entiende cultura todo lo que el hombre ha añadido a la naturaleza, todo lo que eleva al hombre por encima del animal, lo cual engloba todos los aspectos de la vida y todas las modalidades de la comprensión".<sup>4</sup>

Hasta el momento, hemos escrito sobre la génesis del término cultura. Para nosotros, la cultura, en su más amplia acepción, conlleva dentro de sí al hombre y, por lo tanto, a su sociedad. Pasemos a lo popular.

Cometamos un pleonasma: Lo popular es lo que pertenece al pueblo. Pero, ¿qué es el pueblo? Si nos remitimos a la teoría marxista de la división social en clases, tendremos cuatro clases fundamentales: la proletaria, la campesina, la pequeña-burguesía y la burguesía, y podemos incluir al lumpen-proletariado. Gramsci dividió en dos la estela social: las clases hegemónicas y las clases subalternas. Nicos Poulantzas advirtió que dentro de las clases hegemónicas está la clase política.

---

4.- McBride, Sean. Un solo mundo, voces múltiples. Comunicación e Información en nuestro tiempo. Ed. UNESCO/FCE, México, 1980. p.54

Si convenimos en que éste es el panorama de la división social en clases\*, podríamos tratar de delimitar las clases sociales que producen cultura popular. Si regresamos al patrón marxista, tendremos que las clases productivas son: la proletaria y la campesina\*\* y, siguiendo una fórmula tautológica, sólo estos dos sectores sociales son los productores de lo popular. Pero la conclusión es incorrecta. Veamos por qué.

En el libro Las culturas populares en el capitalismo, García Canclini analiza a las artesanías y las fiestas regionales como fenómenos o hechos que pertenecen a la cultura popular. Tomemos sus ejemplos de las fiestas regionales como un producto cultural y observemos la interrelación de las distintas clases sociales de un x pueblo que destina todos sus esfuerzos en el trabajo anual para terminar, culminar, su labor en la fiesta.

García Canclini hace a un lado las interpretaciones de que la fiesta es una ruptura de lo cotidiano o que sea un pasaje

---

\*Saber si estas categorías con "correctas", "verdaderas", o "revisionistas" es un tema que se encuentra fuera de nuestro objeto e interés de estudio.

\*\* Productivas en términos de lo que se considera producción de objetos materiales, es decir, bienes determinados y verificables como maíz, trigo, carros, televisores, etc. En las otras clases sociales como la pequeña burguesía y la burguesía, su trabajo no posee esa manifestación concreta de producción de bienes socialmente útiles, que impliquen la transformación de la naturaleza. Carlos Marx lo denominaba "trabajo improductivo".

de lo profano a lo sagrado o que se convierta en la búsqueda de un tiempo original en el que se reencuentra "plenamente la dimensión sagrada de la vida, se experimenta la santidad de la existencia humana en tanto creación divina".<sup>5</sup>

Para Canclini, la fiesta "sintetiza la vida entera de cada comunidad, su organización económica y sus estructuras culturales, sus relaciones políticas y los proyectos para cambiarlas".<sup>6</sup> Al describir la fiesta que se celebra en Cristo Rey, Patamban, Michoacán, se nos informa que los preparativos están en manos de "todos los habitantes. El sacerdote, las monjas y los representantes de cada barrio se encargan de la organización, pero todos participan plenamente en las tareas".<sup>7</sup>

Si para José Revueltas la cárcel era un micro-cosmos de la sociedad, lo mismo le podemos diagnosticar a los pueblos-objetos-de-estudio examinados por Canclini. En Patamban, existe un pequeño sector que es propietario de los medios de producción; la burguesía; otro sector está ligado a la esfera política; otro sector está vinculado con la iglesia. Gramsci los definiría como intelectuales orgánicos y un amplio número de trabajadores manuales como los campesinos, jornaleros, pequeños

---

5.- Eliade, Mircea. Lo sagrado y lo profano. Ed. Guadarrama, Madrid, 1957. p. 80

6.- García Canclini, Nestor, Op. Cit. p.74

7.- Ibid. p. 173

propietarios, artesanos y algunos obreros. Es decir, todas las clases sociales participan en un hecho que es caracterizado como cultura popular.

Abandonemos el terreno de lo "micro" en el que se instaló García Canclini y pasemos a un nivel general. La conclusión es obvia: Los fenómenos culturales rebasan el estrecho marco de las relaciones sociales de producción: Lo cultural engloba a toda la sociedad. Lo que más nos interesa resaltar, por ser una de las características principales de la cultura popular, es que es producida, circulada (o distribuida) y recibida por un colectivo social.

Para que un hecho, un objeto o una mercancía sean parte de la cultura popular, no importa tanto su lugar de nacimiento y/o producción, que puede ser una comunidad, una escuela de música o un estudio de grabación de la EMI. Ni la presencia o ausencia de signos folclóricos o tradicionales, sino la utilización que los sectores sociales hacen de ellos. Para Bertold Brecht lo "popular es lo que las grandes masas comprenden/lo que recoge y enriquece su forma de expresión/es lo que incorpora y reafirma su punto de vista/.../es lo que partiendo de la tradición, lo lleva adelante".<sup>8</sup>

De esta manera, la percepción colectiva de los distintos

---

8.- Brecht, Bertold. Escritos sobre teatro, Tomo II. Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1973. P. 63

hechos que han ocurrido en el Siglo XX -guerras, robos, asesinatos, líderes...- y las distintas creaciones o descubrimientos, cuya máxima difusión ocurrió en nuestro siglo -cine, pintura, literatura, televisión, radio, teatro, música...- han establecido en determinados momentos y con determinados productores, una gigantesca gama de productos que entrañan y constituyen a la cultura popular contemporánea.

La evolución del cine, la radio, la televisión, los discos, el periodismo moderno y la edición de libros, ha alcanzado un nivel de incesante expansión, que es la consolidación industrial de cada uno de estos medios de comunicación, expresión, entretenimiento y de creación cultural.

De 1920 a 1945, aparece una vasta industria que difunde amplia y sistemáticamente objetos-mercancías de diverso contenido, al mismo tiempo que produce medios de esparcimiento y productos culturales. La producción y difusión tiene tal magnitud, que sus productos tienen que someterse a las condicionantes y características de la producción industrial. Existe una clara división del trabajo: El trabajador que produce el objeto es un asalariado y el fruto de su trabajo le es enajenado.

La existencia de una infraestructura estable -capital fijo- obliga a las empresas a sostener una labor diaria. Este trabajo cotidiano busca desarrollar una tasa de crecimiento y una tasa de ganancia. En el Siglo XX no existe otra posibilidad para producir X objeto cultural que no deba someterse a los métodos de producción industrial. Existen, por supuesto, formas, manifestaciones, discursos y creación de medios alternativos; su gran problema estriba en su marginalidad y la poca influencia que ejerce sobre los distintos sectores de la sociedad.

En el Informe McBride se afirma que "la radio... es probablemente el primer medio de distracción de masas en el plano mundial. Por su parte, la televisión es sin duda el más eficaz y atractivo para quienes pueden tener acceso a ella. Según ciertas indicaciones de varios países, está aumentando el número de personas que dedican más tiempo a la televisión, con fines de distracción, descanso o evasión, que a todos los demás medios de comunicación juntos.

"La industria del disco -que en cierto momento parecía abocada a la desaparición- es la que ha tenido el crecimiento más espectacular. La aparición del microsuroc (lo que permitió el long play y mejores sistemas de grabación)... la ha llevado a la fase del mercado de masas. A esta expansión contribuyen a la vez la música pop, la folclórica y la clásica. Hoy en día se venden unos 2,000 millones de discos y cassettes al año. Por sí solas, América del Norte y Europa absorben el 85% del total...

"Hoy en día, la 'industria del ocio' es muy grande. Abarca una amplia gama de materiales y servicios: receptores de radio y televisión; aparatos de alta fidelidad; tocadiscos y magnetófonos; aparatos fotográficos y cinematográficos para aficionados; instrumentos musicales; libros; revistas y discos; conciertos y festivales; manifestaciones deportivas; viajes y turismo. Las empresas son las que deciden lo que van a producir. En la práctica,

la gama de posibilidades que se ofrece es muy grande. Si bien a menudo se adapta a las preferencias del cliente, es indudable que...la selección depende de quienes controlan la producción. Las empresas interesadas intervienen poderosamente en la infraestructura de la comunicación, en la nueva ciencia de la informática, con las computadoras y los bancos de datos, y en la labor de investigación y desarrollo a largo plazo, de modo tal que ejercen una gran influencia sobre el porvenir al igual que sobre el presente.

"Los progresos tecnológicos contribuyen constantemente a la aparición de nuevos instrumentos de esparcimiento: radios de bolsillo, receptores portátiles de televisión en color, cadenas de alta fidelidad, cámaras de aficionados con revelado instantáneo, cassettes y discos audiovisuales, y satélites para la transmisión de espectáculos y reportajes culturales y deportivos".<sup>1</sup>

Veamos algunos datos sobre el crecimiento de la industria cultural. (Producción mundial de ciertos artículos):<sup>2</sup>

<u>Artículos</u>	<u>1965</u>	<u>1974</u>
--Películas fotográficas (Miles de metros)	190,882	244,769
--Receptores de televisión (Miles de unidades)	26,975	49,164
--Receptores de radio (Miles de unidades)	72,847	122,534

---

1.- McBride, Sean. Op. Cit. p. 140-141  
2.- Ibid. p. 141

Crecimiento de la industria cultural (Cont.)

<u>Artículo</u>	<u>1965</u>	<u>1974</u>
--Grabadoras de sonido (Miles de unidades)	7,275	47,637
--Reproductoras de sonido (Miles de unidades)	16,736	19,147
--Discos sonoros (Miles de unidades)	447,000	963,338

Demos validez al esquema de que los medios de comunicación están conformados por el cine, la radio ( y su parte intrínseca: la industria fonográfica), la televisión y la industria editorial. Tenemos que la industria de la comunicación abarca a la industria cultural, que produce y difunde productos culturales y artísticos.

El crecimiento de las empresas dedicadas a la comunicación les ha llevado a ocupar un destacado lugar en la economía de todos los países. Esto es observable en sus instalaciones materiales, puestos de trabajo y en capital generado. El impacto económico de las empresas es mayor, ya que cabe recordar la importancia que hoy ocupan los servicios publicitarios que otros -sectores productivos utilizan como: la industria textil, el comercio, las bebidas gaseosas, alimentaria, etc.

En el plano cultural, los medios de comunicación han provocado un cambio cualitativo. A principios de siglo, el acceso a las obras culturales se conseguía a través de ciertas instituciones de carácter inmóvil y sus servicios eran utilizados

por una selecta minoría. Estas instituciones eran las bibliotecas, librerías, museos, teatros, universidades y las salas de concierto o lectura.

El Siglo XX es el momento en el que "la obra de arte ha sido... fundamentalmente susceptible de reproducción. Lo que los hombres habían hecho, podía ser imitado por los hombres... la producción técnica de la obra de arte es algo nuevo que se impone en la historia... con una intensidad creciente".<sup>3</sup> Por eso, las producciones culturales de hoy se cuentan por miles y llegan a cientos de miles o millones de personas. La organización de esta gran audiencia fue un fenómeno cuya consolidación ocurrió durante los años 40.

El fenómeno de la industrialización de la cultura ha generado dos posiciones. Para unos, es un síntoma de democratización y masificación de productos que estaban reservados a la intelectualidad y a los sectores hegemónicos de la sociedad. Para otros, el fenómeno ha tendido a envilecer a la cultura y a la producción artística. En los dos polos existe algo de verdad, pero hay matices.

Tomemos como ejemplo el esfuerzo de alfabetización en México.

---

3.- Benjamin, Walter. El arte en la época de su reproducción mecánica, en Sociedad y comunicación de masas de Curran, James, compilador. FCE. México. 1981.

Este proceso ha logrado que un mayor número de la población mexicana esté en posibilidades de leer. Antes, la población alfabetizada era muy reducida. Si nos preguntamos ¿para qué alfabetizar en masa? y si vemos que los éxitos editoriales son aberrantes "comics", las fotonovelas y la extinta revista Alarma, podríamos llegar a una conclusión elitista: La educación es una cuestión de clase y sólo se debe capacitar a quienes tienen posibilidades de aprovechar cabalmente sus estudios.

En el otro espectro, la alfabetización en masa y la educación universitaria popular ha provocado un estallido; un nuevo "boom" en nuestra literatura que, a pesar de la crisis, es un hecho cotidiano el surgimiento de algún nuevo escritor nacional. "El año de 1985 es el mejor para la novela -como promedio, aunque no como el milagro de las 'rosas perfectas'- en toda la historia de México: Aparecieron unas veinte novelas de un nivel literario antes sólo excepcional, y una variedad de preocupaciones, estilos y tendencias realmente insólita".<sup>4</sup>

En el rock nacional, ocurrió algo similar al "boom" de la

---

4.- Blanco, José Joaquín. ¿Nos fuimos con los setentas?, suplemento La jornada semanal, # 74. La Jornada, México, 16 de febrero de 1986. p.2

novela: En 1985 se editaron 15 o más discos de grupos mexicanos, un número "récord" para nuestro raquíptico medio musical. En cuanto a los discos de grupos de rock extranjeros, la calidad expresiva y musical es un hecho confirmado.<sup>5</sup>

Una primera conclusión la encontramos en el Informe McBride: "La industrialización de la producción y de la comercialización de las obras culturales, además de haber ampliado considerablemente el público ha proporcionado también más trabajo y mejores ingresos a un gran número de artistas, creadores o intérpretes, escritores, profesionales y técnicos. Otra ventaja es la que se desprende de los intercambios culturales internacionales que fomentan tales industrias: Las películas de Bergman, de Fellini y de Satyajit Ray son apreciadas en el mundo entero; los libros de Mishima, Borges y Gunter Grass constituyen grandes éxitos internacionales; las reproducciones de Picasso y los discos de Ravi Shankar pueden ser vistas u oídos en todas las capitales del mundo. Y sin embargo, las inmensas inversiones que requiere la industria cultural, sus métodos de producción y de comercialización y la envergadura misma de sus operaciones, plantean una serie de problemas, relativos a la política de desarrollo cultural, al contenido y a la

---

5.- Con referencia a la revista Encuentro # 24, enero de 1986. p. 68-69-70.

calidad de los productos de masa y sus efectos sobre los consumidores".<sup>6</sup>

Por lo tanto, la industria cultural posee un carácter dual. Para que exista el fenómeno literario de 1985, tiene que existir la "subliteratura". Para que exista Peter Gabriel tiene que darse un Michael Jackson; para que exista El Tri tiene que haber un Flans. Esta dualidad provoca dos percepciones diferentes, dos públicos cuya respuesta es distinta. Hay fenómenos del mercado y la publicidad, condenados al olvido y a la intrascendencia. Hay una serie de productos culturales que responden a las necesidades de vivencia de la sociedad civil. Estos productos son apropiados por el colectivo y se insertan plenamente en la cultura popular. Los primeros representan a lo que se conoce como la "cultura de masas".

---

6.- McBride, Sean, Op. Cit. p. 176.

El siglo XX representa la materialización del ideal positivista que pregonaba la identidad entre el progreso tecnológico y científico -lo realizado- y el progreso estético, ético y social -lo no realizado- que se fundían en una línea que progresaba positivamente. Una utopía donde la ciencia y la búsqueda insaciable de conocimientos regirían a la sociedad armónica.

El pensamiento positivista se reveló como una quimera mas de las muchas que cruzaron el siglo XIX. El progreso científico-tecnológico generó polos de desarrollo y agudizó las diferencias entre naciones y clases sociales. En un debate no resuelto varios intelectuales y filósofos de distinta orientación política, señalan que el advenimiento del progreso industrial y su cultura, convertida y desarrollada en un gran mercado, representa una serie de valores vacíos y que el fenómeno cultural "significa: la crisis de la idea del sujeto personal, la liquidación de las concepciones históricas, ya sean filosóficas, éticas o religiosas, que sostienen a la concepción de lo que es la dignidad humana, o sea la libertad y el respeto a la integridad física".<sup>1</sup>

---

1.- Subirats, Eduardo, transformaciones de la cultura moderna, suplemento La jornada semanal # 74, La jornada, México, 16 de febrero de 1986, p.4.

Cierta o no, esta visión del desarrollo cultural, fruto de una condición postmoderna, señala correctamente un hecho: A una sociedad industrial y tecnológica corresponde una cultura industrial y tecnológica.

Toda la infraestructura productiva de los medios de comunicación se ha organizado para la reproducción masiva en busca de conquistar el mercado de masas. La lógica de la industria cultural se encuentra en la construcción de un público masivo. El éxito se asocia a un producto cultural consumido por cientos de miles o millones de compradores. La calidad, inteligencia o sensibilidad no son elementos intrínsecos del producto cultural.

La costosa instalación de los elementos de producción -capital fijo- obliga a utilizar a esos elementos al cien por ciento de su capacidad productiva, no puede existir un momento de respiro. El producto cultural se convierte en una mercancía destinada al mercado y, por lo tanto, al consumo. Y ésta es la lógica del sistema: La sociedad capitalista organiza su producción para el mercado y las industrias culturales, al ser parte de las empresas capitalistas, orientan su producción al mercado. Como decía Carlos Marx, la producción asume

siempre formas históricas específicas bajo condiciones determinadas.

Por otro lado, y este es un hecho que puede ser observado cuantitativamente, los medios de comunicación y expresión artística y cultural han establecido un liderazgo decisivo en la esfera cultural de los países en los que el capitalismo industrial es el sistema imperante.

Para Theodor Adorno y Max Horkheimer, la organización industrial de las actividades que pertenecen a la esfera cultural ha provocado que "en la organización capitalista más reciente, la diversión es la prolongación del trabajo; el solaz se procura como evasión del proceso mecanizado de trabajo, con el fin de restaurar las fuerzas y así poder afrontarlo nuevamente; pero, a la vez, la mecanización ejerce tal poder sobre el ocio y la felicidad del trabajador, y determina tan profundamente la elaboración de los productos de pasatiempo, que inevitablemente las experiencias de ese hombre son imágenes consecutivas de la propia mecánica del trabajo... El placer degenera en asurrimiento porque mientras se queda en puro placer, no requiere ningún esfuerzo y por tanto discurre inflexiblemente por los manidos cauces de la asociación. No puede esperarse del espectador un pensamiento

independiente: el producto determina todas y cada una de sus reacciones, no por su estructura natural (que la reflexión haría despiomarse), sino por signos. Se evita cuidadosamente cualquier relación lógica que exija un esfuerzo mental".<sup>2</sup>

La industria cultural produce objetos que no escapan a la rutina de la vida cotidiana y reproduce la enajenación del trabajador en su relación con los productos de su trabajo. Este es el diagnóstico de Adorno y Horkheimer. Para los teóricos de la cultura popular, el diagnóstico, en realidad, detecta a la enfermedad conocida como cultura de masas.

Hasta el momento no conocemos un estudio real, sistemático, completo y verídico que nos informe de cómo una x comunidad ha sido transformada por el impacto de los medios de comunicación. Sabemos que la televisión crea hábitos: Un país estático ante las pantallas, que impone modelos a un gran público y da pretextos u ocasiones de hablar.

¿Qué es lo que realmente se observa? ¿qué se retiene y qué se omite? ¿De qué se discute y cómo se comenta a partir del espectáculo recibido por todos? ¿Qué palabras, qué "clichés" aprendidos de la televisión, constituyen el material a partir del cual las clases sociales van a defenderse y a fijar sus posiciones? ¿Hay respuestas?

---

2.-Adorno, Theodor y Horkheimer, Max, La industria de la cultura: ilustración como engano de las masas, en Sociedad y comunicación de masas, FCE, México, 1981, p. 407.

No se dispone de ningún método sólido y comprobado para llevar a buen término las investigaciones de este tipo. Se han propuesto hipótesis brillantes sobre el paso de una civilización de la escritura a una constelación de lo audiovisual, y sobre los trastornos familiares, escolares, políticos, culturales, introducidos por la televisión. Pero es evidente que tales construcciones reposan sobre muy pocos datos comprobables y apelan a generalidades y no ofrecen análisis concretos. Sabemos lo que ocurre en las pantallas; pero cuesta trabajo precisar lo que se percibe.

Por ejemplo: ¿cómo podríamos realizar una investigación sobre los efectos que provoca Rambo First Blood II? Se puede ofrecer una sinopsis del argumento, se puede realizar un seguimiento del público (anónimo y en la oscuridad) durante las proyecciones. Después son deducciones o hechos investigativos que transforman a la realidad: entrevistas, investigación de hechos violentos... No hay una temporalidad en la investigación, en el sentido del tiempo que los antropólogos tardan en estudiar a cualquier "comunidad primitiva", de un mes, seis meses, períodos de siembra y recolección, diez años...

Revisemos algunas conclusiones de Paul Lazarfeld y Robert Merton sobre los efectos de los medios de comunicación: "la

gente lee más pero comprende menos, los instrumentos de comunicación técnicamente avanzados constituyen una amplia avenida para el deterioro de los gustos estéticos y las pautas culturales populares".<sup>3</sup>

El problema con estas afirmaciones es que no hay un dato concreto.

Retomemos nuestro ejemplo de la alfabetización en México. Es evidente que los sectores sociales que consumen historietas, fotonovelas y Alarma, son sectores que antes de 1920 (época marcada por la cruzada educativa de José Vasconcelos) estaban condenados al analfabetismo. Si antes no leían y ahora consumen deplorables productos culturales ¿por qué tenemos que llegar a la conclusión de que se está degradando el gusto popular? No existe algún antecedente histórico que pueda establecer a la degradación como un proceso. Leer y no leer son dos actos distintos.

No podemos caracterizar, únicamente, a la cultura de masas por sus hipotéticos efectos. En 1956, un disco de Carl Orff comparte el espacio con uno de Michael Jackson; la última novela de Gabriel García Márquez se encuentra a unos cuantos pasos de la biografía de Lee Iacocca. La industria cultural posee una ambigua dualidad.

---

3.- Lazarsfeld, Paul y Merton, Robert, Comunicación de masa, gustos populares y acción organizada, en sociología de la comunicación, Barcelona, p. 171.

Hemos llegado a otra dificultad ¿cuáles son los criterios que nos pueden indicar lo que es una expresión creadora y la que no lo es? Para Francois Truffaut los elementos que poseían las películas que le gustaban eran: Tensión creadora interna y algo que decir de una manera personal. Esta predilección nos coloca en la concepción del autor, en la que el director asume una película como una forma de expresión personal; en la que la angustia se refleja en una puesta en escena que adquiere un toque personal.

Surge una dicotomía: creación personal/trabajo inexpressivo. Otra diferencia se encuentra en los múltiples ejemplos de trabajo a destajo. Sus manifestaciones, evidentes al menos en nuestro país, las encontramos en el trabajo de Juan Gabriel como compositor de canciones. Si analizamos estructuralmente sus composiciones, encontramos un elemento común: Parecen ser hechas por machote, la forma musical se vacía desde la primera estrofa (repetida n veces a lo largo de la canción) y los momentos climáticos se encuentran, siempre, en los coros que alternan con el desarrollo de la pieza. Aparece otra dicotomía: repetición de los elementos temáticos/búsqueda de la innovación a través de la ruptura formal con la obra anterior.

Estas dos dicotomías ayudan a establecer y caracterizar a

la cultura de masas. Otro elemento que interviene es el tiempo. En el terreno del rock ¿quién se acuerda de Emile Ford o de Adam Faith? Cada producto tiene un ciclo de vida; lo masivo es breve y efímero, lo que pertenece a la cultura popular permanecerá.

A pesar de estos elementos que pueden orientar al análisis, cabe recordar la novela 1984 de George Orwell. Escogemos sólo los momentos referidos a una prole que se encuentra cantando:

"Era sólo una ilusión sin esperanza  
que pasó como un día de abril;  
pero aquella mirada, aquella palabra  
y los ensueños que despertaron  
me robaron el corazón.

"Esta canción obsesionaba a Londres pues hacía muchas semanas. Era una de las producciones de una subsección del Departamento de Música con destino a los proles. La letra de estas canciones se componía sin intervención humana en absoluto, variándose de un instrumento llamado versificador. Pero la mujer cantaba con tan buen oído que el horrible sonsonete se había convertido en unos sonidos casi agradables...

"Dicen que el tiempo no cura todo,  
dicen que siempre se olvida,  
pero las lágrimas se quedan

a lo largo de los años.

"Por lo visto se sabía la canción de memoria. Su voz subía a la habitación en el cálido aire estival, bastante armoniosa y cargada de una especie de feliz melancolía..."<sup>4</sup>

Si en la ficción de Orwell, una canción escrita por las máquinas, para su consumo y olvido, podía ser aprehendida de una manera distinta por una persona cuya interpretación le daba al producto un sentimiento y una calidez humana ¿por qué esta trasmutación no puede volverse una realidad en nuestra sociedad? No hay nada escrito que pueda ser definitivo. La realidad social es mutable, lo que es un objeto mercantil puede ser apropiado colectivamente e insertarse en el ser social. En ese momento el objeto mercantil tendrá otra historia y otros valores.

---

4.- Orwell, George, 1984, Destino, México, 1983, p.125-128.

El sábado 13 de julio de 1985, 61 de los más célebres exponentes del rock se congregaron en los estadios Wembley, de Londres, y John F. Kennedy, de Filadelfia, para dar forma a uno de los más importantes conciertos en la historia de la música popular.

Bajo el título de Live Aid, el espectáculo fue transmitido por televisión a todo el mundo. Las recaudaciones globales del encuentro musical ascendieron a más de 65 millones de dólares. Su destino: Iniciar un fondo de ayuda para tratar de aliviar el hambre de millones de personas en un extenso territorio de Africa.

Live Aid, que puede traducirse como Ayuda en vivo o Ayuda para la vida, tuvo una cobertura similar a la de los Juegos Olímpicos o a la registrada cuando el hombre pisó la superficie de la Luna. Por sí solo, el espectáculo es revelador: Ya no puede subestimarse el poder del rock.

El explorar todos los matices que pueden establecer la importancia y el significado de Live Aid, nos indica que ya está claro que el rock no sólo forma parte esencial de la cultura contemporánea, sino que actúa y puede orientarse como un agente de la transformación social o como un vínculo solidario.

El impacto emocional que Live Aid imprimió sobre el auditorio no sólo le restituyó a buena parte de éste la convicción de que el rock puede cambiar vidas, también puede salvarlas. El concierto transcontinental destaca como un fenómeno cultural de primer

orden por dos motivos: Su resonancia en los medios informativos y de comunicación de todo el mundo, y por su trascendencia en el ámbito cultural y social.

Hasta hace poco, la única apreciación crítica que se le otorgaba al rock giraba alrededor de una típica actitud del grupo inglés The Who. Al final de sus conciertos en vivo, tres de los integrantes deshacían sus instrumentos musicales y cuanto equipo electrónico encontraban a su paso. Pete Townshend hacía añicos su guitarra; Roger Daltrey, el cantante, azotaba el micrófono contra los amplificadores; Keith Moon, el fallecido baterista del grupo, hacía explotar y quemaba sus tambores; sólo John Entwistle, bajista, era el único que mantenía la calma.

Esta actitud hacía especular a los críticos sobre lo que ellos consideraban como el "punto climático" de las principales corrientes del pensamiento juvenil de los sesenta (filosofía "underground" y la contracultura: La inspiración salvaje del momento, la destrucción y la más severa crítica a los bienes materiales.

El salvajismo con que la destrucción era ejecutada y las alegadas acusaciones de incitación a la violencia, contribuyeron a generar y unificar la concepción del rock como una expresión malsana que pregona la destrucción y la rebeldía.

Sin importar significado y contenido, el rock se convirtió en sinónimo de ambas actitudes y, automáticamente, como un subproducto de una generación que daba la espalda a los valores culturales y morales de sus padres. En términos generales, el rock y todo lo que entrañaba, era calificado como subcultura.

El rock como fenómeno aislado pertenece a una subcultura, a aquélla que no ha ascendido en la definición de cultura que una pequeña minoría catalogadora impone. Sin embargo, las características de sus manifestaciones nos invitan a considerarlo como un fenómeno de trascendencia dentro de la cultura contemporánea.

Cualquier modalidad que las manifestaciones tengan, como aquel final de The Who, son formas de la expresión colectiva. Para el investigador francés David Buxton, el rock como sub-cultura busca, explora y se nutre siempre de lo comunitario, de la solidaridad como elemento central dentro de la estructura social. Buxton agrega que a fin de cuentas, el rock "elimina la propiedad privada y estimula la convivencia multitudinaria"<sup>1</sup>, y por lo tanto, produce el goce colectivo.

Tales sutilezas escapan a los críticos que el rock producía en el sector "pensante". Hasta cierto punto, aquellas

---

1.- Buxton, David, citado por Víctor Roura en negros del Corazón. Ed. UAM. Col. Moínos del Viento, México, 1984. p. 19

apreciaciones condenaban sin conocer el género, más por falta de elementos de juicio, que por los supuestos efectos nocivos que "provocaba" en la juventud. Esa visión fallaba al considerar al rock como una expresión manipuladora y desprovista de resonancia social y cultural.

Pete Townshend, el principal atizador del desorden del grupo The Who, comentaba que: "El rock siempre ha exigido; exige a sus intérpretes, a su auditorio; exige de la sociedad: Demanda el cambio".<sup>2</sup>

Para los detractores del rock, tal cambio no era apreciado y, mucho menos, apreciable. De aquí surge su deliberado intento de aislar al rock y no considerarlo como una consecuencia del devenir político y cultural del mundo en marcha. Live Aid demostró que el rock proviene, y forma parte, de una sociedad injusta, desigual, vertiginosa y cambiante; una sociedad que lo alienta y que, paradójicamente, lo rechaza.

Cabe preguntarse, si todas aquellas manifestaciones expresivas que, por tradición o mandato, se han convertido en los cánones de lo "culturalmente válido" no provienen del mismo entorno y son creadas como expresiones de rebeldía e insatisfacción: El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, Los miserables, el Guernica, La polonesa. También cabe recordar el rechazo que

---

2.- Cocks, Jay. Rock's Outer Limits. Time . Diciembre 17, 1979. p.46.

provocaron las irrupciones del impresionismo y del cubismo. Las rupturas son dolorosas y siempre habrá alguien que detente el juicio de calidad que rechaza a lo nuevo y, por lo tanto, niegue el nacimiento de X forma de expresión artística.

"El fenómeno de la relación estrecha entre jóvenes y el rock ha proporcionado un elemento a la sociedad para ver y detener su propio deterioro; si bien los jóvenes no son la van guardia ideológica, sí representan las tendencias futuras de esa sociedad cuyo compromiso debería ser aportar la mayor cantidad y calidad de información, y cultivar y solidificar las nuevas manifestaciones como una manera de sanear sus estructuras, sobre todo cuando puede observarse que esas tendencias futuras apuntan, en muchos casos, a la decadencia, a la evasión y al enfrentamiento no por el derecho al futuro, sino por el derecho al presente inmediato".<sup>3</sup> Es decir, rock y juventud comparten un mismo espacio en la transformación de la cultura y sociedad contemporánea.

Y Guillermo Briseño, un músico mexicano de rock experimental, tiene razón. El rock se ha enlazado con otras zonas de creación cultural, ha estado presente en varios momentos de rebelión juvenil. El rock y los jóvenes han creado un espacio autónomo dentro de la sociedad.

---

3.- Briseño, Guillermo. Cultura-rock-incultura. Revista Encuentro #11, diciembre 1984. p.36.

Los ejemplos sobran: El movimiento hippie tiene al sonido ácido de San Francisco con Jefferson Airplane, The Doors y Janis Joplin; la cultura sicodélica y la fase última de The Beatles; la revuelta punk encontró portavoces como The Sex Pistols y David Bowie.

Se puede discutir en cuanto a la vigencia o permanencia de estos fenómenos; pero no se puede olvidar que la literatura,\* la pintura, la cinematografía y el teatro de los últimos años han tomado al rock como una posibilidad expresiva.

El rock ha logrado retratar y redefinir a la sociedad. El rock, como los movimientos artísticos y culturales con los que se ha enlazado, han replanteado el placer de lo multitudinario y la sexualidad; han reformulado el gusto musical; han alterado el lenguaje y han trastocado el concepto de la diversión.

Todo esto nos lleva a una conclusión lógica: el flower-power, la pintura sicodélica, las actitudes pacifistas, la crisis del individuo moderno y la fragilidad de la sociedad ante la probable hecatombe nuclear, han sido y son partes esenciales del rock. Así como los romances fueron el testimonio de un tiempo pasado, el rock es el testimonio de un mundo que es el nuestro, que está en presente y que se proyecta al futuro.

---

\* Así como el jazz en la literatura beat, el rock ha sido la contraparte de la mexicana literatura de "la onda". No en balde, José Agustín dice que el rock es la nueva música clásica.

El fenómeno cultural que el rock entraña deriva de la pasión individual convertida en colectiva; es esta identificación (sujeto que se funde en el ser social) lo que nutre y forma a la cultura. El rock es un entrecruzamiento permanente de aportes individuales, múltiples y diversos, apuntalados por la pasión colectiva del humor, la crítica, el trabajo, el ocio y la libertad sexual e individual. El rock se ha enlazado decisivamente en la sociedad industrial y en su cultura.

"El rock ha llegado a formar parte de la cultura adulta a tal grado que, hace una década, hubiera resultado impensable. Ya no es propiedad exclusiva de los jóvenes, que lo utilizan para enviarse mensajes unos a otros. La cultura popular siempre ha reflejado y respondido a las corrientes de su tiempo".<sup>4</sup> Es en este punto donde el rock alcanza una redefinición no sólo por su gran arraigo dentro del colectivo social, sino porque es un discurso de expresiva belleza.

Live Aid pasará a la historia por varias razones: Fue un magno concierto de rock de inmensa popularidad; aprovechó la gigantesca respuesta para exigir, de una manera consciente y viva, el cambio.

Finalmente, Pete Townshend, a pesar de tanto desfiguró, tenía razón.

---

4.- Palmer, Robert. No more foolish lyrics: rock's new anthem. N.Y. Times Magazine. 12 de abril de 1985. p. 26

### CAPITULO III

#### El cine musical

67

Cuando el público se volcó masivamente a escuchar la voz de Al Jolson en The Jazz Singer, los productores del Imperio Hollywood supieron que poseían una rica veta que podrían explotar. En los cinco años en los que terminó de instalarse el equipo de sonido en las salas cinematográficas, se comienzan a producir varias cintas que demostrarán la popularidad del naciente género: el musical

Esos años representan una serie de limitaciones para la evolución del lenguaje fílmico, pero al público no le importaba: la gente quería escuchar. El abrumador éxito del sonido en el cine se revela en el siguiente dato: en 1927, el número de espectadores que asistieron a las salas de cine fue de 60 millones; en 1929 (el año del crack económico), con el 50% de las salas sonorizadas la audiencia fue de 110 millones.

Como era de esperarse, Hollywood se orientó hacia las operetas y el music-hall (teatro de revista) filmado. Esos géneros no habían nacido en el cine. Su origen se encuentra en el teatro y en los espectáculos errantes. Pero pronto se halló la manera de "cinematizar" ambos espectáculos.

Los productores empezaron a buscar gente para sus proyectos y encontraron a Busby Berkeley, un coreógrafo de Broadway, La

enorme visión de Berkeley rompió el estrecho marco del escenario; varió sistemáticamente los ángulos de la cámara; utilizó escenarios giratorios y piscinas; y formó con numerosas tropas de bellas bailarinas diversas figuras geométricas llenas de movimiento y simetría.

Un peculiar fenómeno empañó al género musical en sus primeras décadas de existencia: un insensato optimismo y unos protagonistas eternamente vigorosos\* le restaron partidarios. En este género, el absurdo era la constante.

Era un cine que no requería de grandes dramaturgos, necesitaba buenos compositores. Un compositor musical, Richard Rodgers, decía sobre su trabajo en el cine: "...para las canciones, no había necesidad de que estuviesen lógicamente planteadas... (imaginemos) a una heroína secuestrada por los árabes en medio del desierto; ella empieza a cantar un aria con el acompañamiento de una orquesta de 50 instrumentos. Es ridículo. Pero podemos hacerlo menos irracional, si un pequeño diálogo precede a la canción. -déjeme ir, bestias, o empezaré a gritar pidiendo ayuda. -nadie te escuchará. -claro que sí, porque en estos momentos está pasando una caravana.

---

\* El cine musical ha sufrido el eterno menosprecio por parte de los intelectuales y de un sector de la crítica cinematográfica debido a su poco rigor dramático y por su incapacidad para retratar a la crisis que se constituía en el entorno. Otro sector de cinéfilos encontró en esas ficciones su principal fuente de solaz y placer. En nuestro caso, el hecho de que West Side Story, Cabaret y New York-New York sean nuestras favoritas, demuestra que preferimos el lado trágico del género y evita tener que tomar partido.

-¿quiénes podrán ser?. -Es el gran Toscanini, con su orquesta en dirección a Túnez; ahora sí perros infieles van a aprender a tocar".<sup>1</sup>

El musical recorre cuatro momentos históricos: la depresión, la II Guerra Mundial, el surgimiento de la guerra fría y la construcción de las armas nucleares. Estas etapas están levemente presentes en el musical, que con su peculiar optimismo las retrata como una lejana referencia; y aquí es donde se encuentra el principal mérito del género: es la mirada onírica del cine.

El cine musical contempla fascinado su propia imagen y exclama -cantando y bailando- "que alegre eres" "que buena voz tienes". Cierta esencia de lo cinematográfico se encuentra en el género musical. Escritores, músicos, directores, actores, coreógrafos e intérpretes tenían una consigna que cruzaba su mente en el momento de entrar al foro, "it's show time" y buena parte de Hollywood se lanzó a cantar y a bailar en masa.

En el terreno de la música, ésta se encontraba en la era de las grandes orquestas y casi todas fueron filmadas para cortometrajes de dos rollos o más; solo las mejores bandas participaron en los feature films (películas de largometraje y en la programación de las salas eran las cintas estelares).

---

1.- Pally Marcía, Dancing for their lives, en Film Comment, Film Society of Lincoln Center, vol. 20, # 6, Noviembre-Diciembre, 1984, p. 53.

Las otras variantes del género musical son: los dibujos animados y la comedia musical, la ópera y el ballet filmado. El cine musical alcanzó una rápida madurez, contó con directores como King Vidor, Stanley Donen, Gene Kelly, George Cuckor, Vincent Minelli y Robert Wise; bailarines de la talla de Fred Astaire, Ginger Rogers, Ann Miller y Gene Kelly; compositores como George e Ira Gershwin, Cole Porter e Irving Berlin. A mediados de la década de 1950, el musical comienza a mostrar un evidente cansancio.

El alto costo que implica su producción y el surgimiento de la televisión (con sus programas de variedades que permiten al espectador ver al intérprete o bailarín favorito desde la sala de su casa) hacen que el cine pierda el monopolio del musical. El cine en su redefinición, prácticamente abandona la producción del musical.

La utópica alegría del género ya no era un fenómeno compartido; la comedia musical se convierte en melodrama musical. Las contradicciones sociales y raciales, el surgimiento de un nuevo "enemigo" y la madurez temática del cine americano propician el abandono del género. La herencia del musical es vasta: Produce una sólida ligazón entre la imagen y la música; posibilita la existencia de una fantástica mezcla de color, sonido y movimiento; y la imagen no tiene que responder a ningún

referente de la realidad. Finalmente, el musical se convierte en el más puro género cinematográfico.

Para Marcia Pally, "el futuro de la danza en el cine, al menos en un periodo breve, se encuentra ligado a MTV (el canal que trasmite los video-rocks) que es el comodín donde la cámara, música y danza son combinados de tal manera que tienen una conjunción orgánica. De hecho, (MTV) ya está cambiando el ritmo y la edición de los films",<sup>2</sup>

---

2.- Ibid. p. 55.

### La música en el cine

La introducción de la banda sonora al film posibilitó tres usos al sonido: el ruido ambiental, la palabra y la música. No todo el uso que ha tenido la música se ha convertido en el género musical: la variante más rica que tiene el uso de la música en el cine se encuentra en las escenas no cantadas ni bailadas, pero que poseen un fondo musical.

La música se constituye en la aportación más interesante del cine sonoro. En el terreno social, desplazó a miles de pianistas y marimberos\* quienes improvisaban un acompañamiento musical a las cintas mudas, e incorporó a los estudios de grabación a un pequeño número de compositores y ejecutantes.

El interés por musicalizar a las películas se remonta al período mudo. Saint-Saëns escribió una partitura para Assasinat du Duc de Guise y Arthur Honegger escribió otra para La roue. Cuando existió la posibilidad de que la banda sonora se insertara en el film, los genios del silente comenzaron a integrar la música a su trabajo anterior (y como una aberración varias cintas mudas se convirtieron en habladas). Serguei M. Eisenstein logró convencer a Serguei Prokofiev para que le escribiera la música de Alejandro Nevsky e Ivan el Terrible.

---

\* En México, durante los años del cine mudo, los marimberos invitaban, con su música, a pasar a la sala y, en ocasiones, sustitufan a los pianistas.

Para Marcel Martin: "la música es un elemento singularmente específico del arte del cine y no es sorprendente que tenga un papel muy importante y a veces incluso pernicioso".<sup>1</sup> Un ejemplo de esta idea la podemos encontrar cuando la música de acompañamiento adquiere una función dramática, que en determinadas circunstancias logra alterar la superficie de la objetividad visual.\*

Cada película es acompañada de música especialmente escrita que contribuye a crear los sentimientos y a precisar la atmósfera de las secuencias y escenas. La música se encuentra supeditada a la imagen y por lo tanto existen algunos usos convencionales como el arpa en el flash-back.

Theodor Adorno y Hans Eisler han observado las siguientes posibilidades:

- "La música (puede ser) la portadora esencial del sentido escénico: esto constituye su justificación dramática".<sup>2</sup>

- "La función dramática de la música es la sugestión material de una realidad no sensible".<sup>3</sup>

- "Puede ser un contrapunto dramático... El contraste entre la música -la dureza de su forma, así como la de su tono- con las imágenes simplemente montadas produce una especie de shock".<sup>4</sup>

1. Díaz Palafox, Guillermo, Op. Cit. p. 147.

\* Por ejemplo, en el final de El corazón del de la noche (Jaime Humberto Hermosillo), la música de Joaquín Gutiérrez Heras consigue proyectar un sentimiento de oprobio y una atmósfera depresiva al basarse en los acordes bajos de la sección de cuerdas.

2.- Adorno, Theodor y Eisler, Hans, El cine y la música, Fundamentos, Madrid, 1981, p.40.

3. Ibid. p.41.

4.- Ibid. p.43-44

-"La música, al no tomar parte de la acción inmediata, expresa el frío...la posibilidad de estos efectos se da en casi todos los films (ya que) la delicadeza de la música provoca el distanciamiento de la crudeza de la acción".<sup>5</sup>

Para Marcel Martín, la música en el film tiene dos polos: "música ambiente y música paráfrasis", y tiene tres funciones. Sustitución de un ruido real; sublimación de un ruido o un grito; subrayar un movimiento o un ritmo visual. En las funciones anteriores, "la música tiene un valor rítmico: existe un contrapunto música-imagen en el movimiento y en el ritmo, surgiendo una exacta correspondencia métrica entre el ritmo visual y el ritmo sonoro".<sup>6</sup>

En el campo musical existe otro uso, cuando la música adquiere autonomía (los ejemplos de Adorno y Eisler). Cuando la música es autónoma de la imagen, "aquella tendría un valor lírico y sería un contrapunto psicológico de las imágenes; sin tratar de acoplarse a un ritmo visual, serviría para evocar, para reforzar o crear un estado anímico...siguiendo esta dirección ha sido escrita la casi totalidad de la música para films, que constituye lo que denomino música-paráfrasis, o sea que pretende crear una dramatización sonora".<sup>7</sup>

---

5.- Díaz Palafox, Guillermo. Op. Cit. p. 150.

6.- Ibid. p. 150.

- "La música, al no tomar parte de la acción inmediata, expresa el frío... la posibilidad de estos efectos se da en casi todos los films (ya que) la delicadeza de la música provoca el distanciamiento de la crudeza de la acción".<sup>5</sup>

Para Marcel Martín, la música en el film tiene dos polos: "música ambiente y música paráfrasis", y tiene tres funciones. Sustitución de un ruido real; sublimación de un ruido o un grito; subrayar un movimiento o un ritmo visual. En las funciones anteriores, "la música tiene un valor rítmico: existe un contrapunto música-imagen en el movimiento y en el ritmo, surgiendo una exacta correspondencia métrica entre el ritmo visual y el ritmo sonoro".<sup>6</sup>

En el campo musical existe otro uso, cuando la música adquiere autonomía (los ejemplos de Adorno y Eisler). Cuando la música es autónoma de la imagen, "aquella tendría un valor lírico y sería un contrapunto psicológico de las imágenes; sin tratar de acoplarse a un ritmo visual, serviría para evocar, para reforzar o crear un estado anímico... siguiendo esta dirección ha sido escrita la casi totalidad de la música para films, que constituye lo que denomino música-paráfrasis, o sea que pretende crear una dramatización sonora".<sup>7</sup>

---

5.- Díaz Palafox, Guillermo. Op. Cit. p. 150.

6.- Ibid. p. 150.

La interrelación entre la música y la imagen es compleja; ambos recursos tienen sus propios poderes de evocación y sus propios métodos de creación. El cine y la música han trazado sus propias formas de evolución histórica, así como sus propias industrias. En el film sonorizado, han protagonizado un fraterno encuentro y un sensible diálogo, ya que se han utilizado los servicios de Serguei Prokofiev, Igor Strawinski, Silvestre Revueltas, etc. Varios compositores encontraron en la banda sonora un espacio de creación como Richard Hageman, Max Steiner y Miklos Rosza.\*

No hay corriente musical que no tenga su espacio en la evolución del lenguaje cinematográfico, al lado de las historias podemos escuchar el jazz, el son huasteco, a la música concreta, el swing, la salsa, etc. Y en los últimos años, el rock tiene un espacio pleno en el cine que hoy estamos viendo.

---

\* En México, los excelentes trabajos de Leonardo Velázquez y Joaquín Gutiérrez Heras en la musicalización de varias películas deberían encontrar algún trabajo de rescate y difusión.

El rock en la televisión

Desde su nacimiento, el rock ha tenido un lugar dentro de la televisión.

El camino empieza desde 1957. En aquel entonces, la comercialización del mercado para los adolescentes estaba basado en el naciente rock & roll. En esa época, la competencia entre las compañías disqueras se avivó de tal forma que surgieron muchas casas nuevas en el ambiente, nuevos bailes y modas de vestir -más inspiradas en el cine que en la televisión-. El impacto económico convirtió al rock en una apuesta rentable.

Aparecieron cientos de revistas musicales dirigidas a los adolescentes y cuyos contenidos eran supuestos "chismes", romances y entrevistas exclusivas con los músicos y artistas. En la radio se comienzan a dedicar horas completas a la difusión del ritmo de 4x4, y en la televisión empezaron a aparecer en los estudios esos inexpertos jóvenes de modales que todavía no rebasaban los límites del decoro.

Sobre el primer registro histórico de las apariciones del rock en la televisión, tenemos resultados notables que hablan de la gran influencia que este medio ejerció sobre el aspecto comercial del rock, y a su vez, la influencia que el género musical ejerció sobre muchas generaciones de televidentes.

Debemos recordar que Elvis Presley hizo una presentación

en el show de Ed Sullivan en 1956, lo que sirve como una temprana indicación del poder promocional de la televisión. De igual forma, cuando The Beatles aparecen en el programa de Sullivan en febrero de 1964, aseguraron en EU su largo y fructífero camino al éxito a través de la Beatlemania.

Pero el caso de Ed Sullivan como conductor de un programa de revista televisivo no es el único. Hubo muchos otros que, como él, impusieron modas y ayudaron en forma significativa a encumbrar a figuras dentro del ánimo juvenil. Muchas de ellas, incluso, después de aquella primera aparición en televisión y de dos o tres canciones de éxito, lograron una efímera fama para apagarse sin volver a brillar.

Un programa que impulsó de manera decisiva al rock & roll fue American Bandstand y se convirtió en el punto de partida para los jóvenes adolescentes que, a finales de la década de los 50, empezaron a apropiarse al rock & roll. El programa era transmitido desde Filadelfia de lunes a viernes, era producido por Dick Clark y pasaba a las 4 de la tarde, un horario perfecto que alcanzaba la hora de salida de los high schools (preparatorias) y de los colleges (universidades) de toda la nación. Alternaban, aparte de las figuras, grupos de jóvenes bailarines espontáneos que imponían nuevas modas de baile.

El programa ofrecía una versión "limpia" y "pura" de la

música juvenil; el rock & roll sin sus ribetes de rebeldía y rudeza. Además, Clark aparecía con frecuencia ofreciendo discursos sobre las ventajas del buen comportamiento, del respeto ciego a los mayores y del asistir puntualmente a la iglesia.

A pesar de que American Bandstand diseñó las modas y alentó a los ídolos, su impacto sobre el rock & roll fue reaccionario. Clark era un juez, un árbitro del gusto juvenil: El mismo seleccionaba a quienes debían aparecer en su programa y rechazaba a los cantantes que no estuvieran de acuerdo con las normas que divulgaba en sus discursos.

Una de las principales causas por las que el programa decayó fue su aparente vinculación con el escándalo de pavola. Según una investigación judicial, Clark poseía acciones en 6 casas diqueras, una compañía distribuidora, una agencia de relaciones públicas y una planta impresora de discos.

A partir de que se comprobó que la presencia del rock en la televisión era fundamental para alcanzar los objetivos comerciales y rebasar los estimados de ventas, surgieron una gran cantidad de figuras similares a la de Ed Sullivan y Dick Clark. Destaca, de entre todas, la de Jack Good, que en 1958 produce en Inglaterra el programa Oh, boy.

Good fue el responsable de dar a conocer en Inglaterra a Gene Vincent -el creador de la famosa poesía "Be-Bop-A-Lula"-

ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA

79

uno de los primeros ídolos del rock & roll, convertido en leyenda al ocurrir su trágica y prematura muerte.

En 1963, Elken Allen también se integró a esta nueva camada de empresarios. El lanzó uno de los mejores programas de rock en aquella época: Ready, Steady, Go, que seguía el molde de Oh, boy, aunque presentaba interesantes diferencias. Era un programa en vivo y esto le garantizaba un gran impacto en su teleauditorio. Aparte, fue el primer concepto de una revista musical de rock. En el terreno musical, también era receptivo a las nuevas corrientes musicales que se gestaban a un lado del rock & roll y de la gran industria que lo cobijaba.

Ready... dio a conocer a muchos grupos como Manfred Mann, hasta entonces sólo conocido por un limitado número de fanáticos. Algunas de sus emisiones tuvieron el acierto de acudir al mismo centro o café donde los grupos interpretaban sus melodías. Este concepto de atrapar en vivo a los grupos dejó testimonios musicales invaluables, como aquel recogido por las cámaras con Mick Jagger realizando una excepcional interpretación de una de las piezas clásicas de The Rolling Stones: "Out of Time".

Dentro del esquema televisivo instituido como tradicional para los programas musicales, Ready, Steady, Go introdujo importantes cambios que hasta la fecha son imitados en algunos

video-rocks de grupos en concierto: La dirección lograba un hábil, rápido y efectivo uso de las cámara y el montaje, ya que se desplazaban varias cámaras que captaban diferentes tomas y ángulos del acontecimiento musical.

En 1964, la BBC de Londres apreció la popularidad de los programas dedicados a la emisión de la música juvenil y se apresuró a ganar el rating con Top of the Pops, que hasta la fecha sigue siendo el indicador más fiel del comportamiento de las listas de popularidad en Inglaterra.

Tanto en Estados Unidos como en Inglaterra (y de una manera irregular en México), habrían de surgir un buen número de revistas musicales en las que aparecieron algunos exponentes del género; sin embargo, conforme éste fue adquiriendo nuevas modalidades y tendencias, habrían de alternar insípidas y fugaces figuras de la balada y otros géneros que difícilmente pueden ser considerados como componentes del rock.

A pesar de la variada naturaleza de estas emisiones, todas y cada una de ellas estaban inspiradas por una norma común: Atentas ya las grandes firmas disqueras del impacto del rock en la televisión y de la consecuente compra millonaria de discos, favorecieron la presencia de algunos de los grupos o intérpretes que, sin ser buenos, eran populares y estimulaban la tendencia consumista.

La televisión reveló ser una eficaz aliada de la industria del disco.

Pero no todo era consumismo y grupos que cantaban loas al american way of life y al sentimentalismo amoroso. Se presentaron obras frescas e imaginativas como Magical Mystery Tour, de The Beatles. Con el paso del tiempo y el predominio del rock ácido, sus protagonistas también entraron a los estudios de televisión y comenzaron los problemas.

Ed Sullivan suplicaba a The Rolling Stones que omitieran las palabras altisonantes que regularmente formaban parte de sus canciones. Jim Morrison -el vocalista de The Doors- volvió a poner de moda los movimientos exageradamente sensuales dentro de la pantalla chica. El constante uso de la droga durante aquellos años provocó varios incidentes; las malas maneras estaban en su apogeo. Y The Doors, The Rolling Stones, Led Zeppelin, Bob Dylan, Jefferson Airplane y otros grupos eran clasificados como inmorales, violentos y como incitadores de la intranquilidad social.

La presencia de esta corriente comenzó a ser marginada. En algunos casos, el material gráfico filmado por los propios grupos como "El soldado desconocido" de The Doors, que contenía un patente rechazo a la guerra de Vietnam, sólo hizo su aparición en la televisión años después de producido y en "Gloria" la autocensura televisiva fue radical: No se transmitió por su contenido abiertamente erótico e "inmoral",

según los puristas de la época.\*

Como Magical Mystery Tour, surgieron otras películas filmadas para la televisión que podemos considerar como manifestaciones vanguardistas por su concepción surrealista, como las hechas por David Bowie para su álbum Ziggy Stardust and the Spiders From Mars. De hecho, la imaginación psicodélica logra rebasar esa primitiva puesta en escena que significaba la tradicional presentación de los rocanroleros en los programas televisivos.

Lo imprevisible de los grupos de rock provocó problemas y tensiones; pero la solución llegó pronto: Al concluir la revuelta hippie, al morir varios rocanroleros o al ser internados en hospitales psiquiátricos, las empresas disqueras se lanzaron a buscar nuevos ritmos y en la noche de algún sábado encontraron la música disco. El traje, el pelo corto y los buenos modales regresaron a la pantalla chica.

Si se piensa que el rock es un género plural que ha admitido muchas, y no muy genuinas, diversificaciones que traicionan sus características de rebeldía y cuestionamiento intrínsecas, su historia en la televisión no resulta ser tan dispereja e irregular.

---

\* Sobre los dos cortos producidos por The Doors, conviene hacer un par de comentarios: "Gloria" fue rescatada para promover el disco Alive She Cried y nadie la consideró inmoral. Y las dos realizaciones fueron dirigidas por Jim Morrison, quien estudió cine con Francis Ford Coppola en la UCLA.

Cada época tiene modas, gestos y actitudes que la hacen reconocible. En las últimas tres décadas, varias modas, gestos y actitudes se generaron y definieron a partir del rock. Pero el rock no fue el único agente que provocó que las chamarras de cuero y los pantalones de mezclilla se convirtieran en el uniforme masivo de los jóvenes adolescentes.

El entorno social, el cine y la televisión han contribuido a formar el universo visual de los últimos años. Un universo rescatado y evocado en los video rocks. La creación de lo visual contemporáneo se ha basado en la apropiación de los ahora íconos juveniles como James Dean, Marlon Brando y Marilyn Monroe, entre otros. Sin embargo, el rescate de su imagen sólo puede ayudar a determinar las características externas de las modas juveniles.

Si nos adentramos en ciertos métodos de expresión, desarrollados fundamentalmente en el cine, podemos encontrar que el video rock, en tanto concepción visual, construcción escénica y método narrativo, no surge de la nada.

¿Cuáles son los principales elementos que ha recuperado el video rock?

-- El cine documental. La filmación de varias películas como Woodstock, Soul to Soul, The Concert for Bangladesh (para sólo citar tres), ubicó al cine y al rock como una posibilidad testimonial y como la necesidad para ofrecer un retrato de un

momento vital para cualquier grupo de rock: El concierto masivo. Esta actitud se veía enriquecida con el surgimiento del cine directo y el cine verdad, un método bien usado en las películas de The Beatles y consagrado en Sympathy For The Devil (Jean Luc Godard), en donde la fusión de la canción homónima de The Rolling Stones con imágenes de extrema violencia consigue crear un inquietante efecto.

-- The young and angry men. De ellos se ha rescatado una actitud de compromiso social y de crítica al capitalismo y el uso del blanco y negro que se convirtió nuevamente en una posibilidad expresiva. Esta escuela inglesa hizo posible una relación más natural entre el cine y el retrato de su sociedad.

-- La concepción visual de Ken Russell. En las dos cintas en las que el realizador participó con The Who (Lisztomanía y Tonny), creó una serie de aciertos visuales por la interrelación que estableció entre una cámara de agresivos movimientos y una abigarrada puesta en escena. Su ritmo narrativo concuerda con el ritmo del rock.

-- Algunos video rocks se han limitado a emparentar a una canción con una serie de escenas que sugieren un recorrido físico, un viaje por alguna ciudad o por el campo. Su evidente influencia se encuentra en la road picture y, tal vez, es una indirecta alusión al viaje mental que implica la ingestión de drogas. En el caso del road picture, el rock tiene un manifiesto

cinematográfico con Easy Rider, un film en el que el sentido crítico se une al documento que ilustra la brutalidad y el racismo larvados en la comunidad americana.

-- La fusión entre la textura visual y la exploración de sonidos en Bumblefish, en donde se sugiere una atmósfera claustrofóbica y aprisionante. Otra vez existe el rescate del blanco y negro en tanto posibilidad estética.

-- Los dibujos de la revista para adultos Heavy Metal, "the adult illustrated fantasy magazine", que se caracteriza por su hiperviolencia y las abundantes escenas sexuales. Aparte de tener al rock como un elemento referente, el título alude a una de las corrientes musicales que tiene una gran popularidad entre los adolescentes.

-- La década de los sesenta, por lo definitoria que fue para el rock, y porque es también la posibilidad de la nostalgia. La infancia, adolescencia o juventud de algunos músicos ocurre en esa década.

-- Las películas de éxito como Saturday Night Fever, Fame, Flashdance, The Wall, etc., ya que inician una serie de modas y aspiraciones que se convierten en puntos de referencia masivos, en códigos comunes y en estereotipos imitados.

-- De la televisión, la influencia más evidente se encuentra vinculada a los programas pioneros del rock como Ready, Steady, Go.

Estos son los elementos que el video rock ha retomado y

explotado, como una posibilidad de ofrecer un código que signifique la posibilidad de no encerrar su discurso en un mensaje cifrado que sólo pueden entender algunos cientos de jóvenes. Es la posibilidad de recuperar mundos visuales y temáticos ya creados, que son utilizados en el video rock para poseer ciertos elementos comunes con los ya establecidos por la cultura popular contemporánea.

"I want my MTV".\* Primer slogan publicitario creado por Robert Pittman, director del primer canal video roquero: MTV (Music Television).

La expresión se ha convertido en la demanda de millones de telespectadores en todo el mundo, de cientos de intérpretes de rock y de los empresarios de las compañías disqueras. MTV nace en agosto de 1981 y no sólo fortaleció al rock al darle una nueva imagen, también ayudó a la industria discográfica a salir de su gigantesca crisis de mercado.

Hacia 1978, la industria disquera produjo 726 millones de discos y cintas que fueron distribuidos en un mundo que ya estaba plagado del monótono sonido que imperaba. Al año siguiente las ventas totales decrecieron en un 10.2%.

En la industria del disco existía un buen número de vocalistas y de grupos que, a pesar de tener una aceptación local, carecían de proyección internacional que les permitiera penetrar en el mercado mundial y desencadenar una entusiasta reacción que se tradujera en ganancias para los productores y los intérpretes.

Los canales promocionales se limitaban a las bandas de radio AM y FM (aparte de los ya tradicionales programas de televisión), que para esos momentos ya habían agotado toda

---

\* Tradúzcase simplemente como "Quiero mi MTV".

posibilidad de ofrecer una programación imaginativa y distinta. Existía en la radio una estética producida por los mismos sonidos, los mismos grupos y los mismos solistas. La estética se derivaba de la nueva tendencia en el sistema de programación que prescindía del disc-jockey, el único que podía variar el contenido musical de cada estación.\*

El repetitivo y monótono sonido que saturaba a la radio y a la televisión era la música disco. Un buen número de estaciones radiales estaban dedicadas únicamente a la difusión de ese tipo de música. Sin embargo, la presión que ejercían las corrientes "malditas" del rock y sus seguidores, el cambio de la moda y la poca venta de discos obligaron a los ejecutivos de las compañías disqueras a cambiar de rumbo.

El sonido disco estaba bien para las fiestas y los concursos de baile y belleza, pero la monotonía auditiva y la escasa calidad de los intérpretes revelaron ser problemas sin resolución. Las giras de los grupos y solistas que abanderaban al movimiento disco fueron unos costosos fracasos.

Antes de que naciera MTV, la industria disquera tenía varios años de no encontrar el camino adecuado que le permitiera resarcir su dañada economía. Al inicio de los 80, cuando la

---

\*Pese al imperio de la música disco, ciertas corrientes florecían lejos de los estudios y, sobre todo, de las estaciones radiofónicas. El punk, el heavy metal, el new wave y el reggae tenían una vida autónoma de las presiones comerciales.

televisión por cable y las innovaciones tecnológicas como las videocassetas, las cámaras de video, los discos compactos, el sistema de reproducción laser, etc., inician su prolongado camino cuesta arriba, la industria discográfica necesitaba arriesgarse en nuevas fórmulas comerciales. Después de media década de atrazo y grandes pérdidas, la industria disquera se daba cuenta de que era necesario acabar con el predominio del sonido para atacar el mercado de -y con- la imagen. En agosto de 1981, la Warner Communications Company y American Express se fusionan para formar la Warner Amex Satellite Entertainment Corporation (WASEC) y, bajo el mando de Robert Pittman, fundan MTV. \*

---

\* En una serie de artículos que aparecieron en la revista New Yorker, Thomas Whiteside realizó una pormenorizada historia de la televisión por cable. Revisemos los antecedentes de la creación de MTV. El ejemplo más notable de un temprano interés por parte de las compañías productoras de películas hacia la TV por cable fue cuando Warner Brothers adquiere en 1967 una compañía canadiense que distribuía películas en televisión llamada Seven Arts Production.

El desarrollo económico de la empresa fue malo. La Warner decide fusionar Warner Seven Arts con Warner Reprise y Atlantic Records (que ya eran propiedades de la compañía). De esta fusión surge Warner Communications.

Esta nueva empresa compró TeleVision Communications Corp. y Continental Telephone Corp. en 1971. Un año después, adquirió Cypress Communications Corp y con esta última compra, la Warner se convierte en una de las corporaciones que poseía una de las más extensas redes de TV por cable.

Una vez liberada ésta de las sujeciones que le imponían las compañías telefónicas, y gracias a los satélites, Warner Communications podía dar el salto definitivo: En 1979, se une con American Express y mediante una compra-venta de 475 millones de dólares se crea la WASEC. (Los artículos de Whiteside aparecieron en la revista New Yorker, con fechas 20 y 27 de mayo y 3 de junio de 1985.)

La base operativa que incita el nacimiento de MTV era sencilla; tan sencilla que los críticos de rock y televisión no se explicaron cómo fue que la idea no nació antes: "Ya que está dirigido a una audiencia joven, llevándole conciertos de rock y videos -grabados o filmados- en cortos que duran entre tres y ocho minutos, que son hechos por las compañías grabadoras para efectos promocionales y muestra grupos de rock o solistas como Michael Jackson, Billy Joel, Cyndi Lauper y Madonna, y grupos como Duran Duran y The Rolling Stones actuando en números musicales intensamente dramatizados y generalmente en locaciones semi-surrealistas. Visualmente, muchos video rocks ofrecen un ciero aire amenazador y oscuro, pero recientemente la gente de MTV ha indicado que está lista para reducir el número de videos de heavy metal. MTV es el mejor servicio que ofrece la televisión por cable. Su influencia en la industria del rock es tal que virtualmente ningún grupo de rock importante puede dejar de participar en los videos".<sup>1</sup>

La creación de un canal televisivo fundamentado sobre estas bases fue un éxito. Actualmente existen más de 200 programas en Estados Unidos que no hacen más que programar y transmitir video rocks. MTV es una red de televisión por cable que se ha convertido

---

1.- Whiteside, Thomas. Onward and upward with the arts, New Yorker, Junio 3 de 1985. p. 88.

en una nueva forma expresiva y como una importante innovación comercial. Según los expertos, MTV es la operación de TV por cable más importante que se ha desarrollado en la historia de la televisión.

Al momento de su salida al aire, en 1981, la imagen de MTV era transmitida a través de 300 sistemas de televisión por cable y era capaz de llegar a 2.5 millones de hogares en EUA. Actualmente, están afiliados más de 3,000 sistemas de televisión y tiene entrada en más de 26 millones de hogares estadounidenses. En 1985, las ventas de MTV superaron los 4 mil millones de dólares, 58 más de las ganancias de 1984.

En sus primeros 18 meses de vida, MTV logró 7 millones de dólares en publicidad pagada. A finales de 1985, la suma se había elevado a 30 millones de dólares. Un negocio de estas dimensiones, que se nutre de la música y que protagoniza la industria discográfica, forzosamente tendría que dejar algo de sus extraordinarias ganancias a las compañías que en 1979 se encontraban en medio de una aguda crisis económica.

A manera de ejemplo, baste mencionar uno de los casos más notables. Se trata de Michael Jackson, un afortunado usuario del video rock. Con su álbum Thriller, dado a conocer a finales de 1983, Jackson proporcionó a la compañía grabadora Epic ventas estimadas -en marzo de 1984- en 30 millones de copias en todo el mundo. Parte importante del éxito alcanzado por este

disco debe ser adjudicado a MTV que, de forma inteligente, transmitió y difundió ampliamente los video rocks de tres canciones contenidas en el disco. La personalidad del moreno y su facilidad para el baile, lo convirtieron en un personaje carismático y reconocido mundialmente.\*

El surgimiento de los video rocks ha transformado el panorama musical, comercial e industrial de la industria del entretenimiento. Si al principio surgen como una necesidad de la industria, ahora son importantes a tal grado que la mayoría de los músicos o intérpretes se han metido a los foros de filmación. Quienes han sabido aprovecharse de este movimiento pueden asegurarse un registro videográfico indeleble que resistirá el paso de los años.

Tenemos, por ejemplo, el caso de los grupos Men at Work y Culture Club, quienes deben su fama y popularidad a los video rocks; porque de no haber sido por ellos su impacto no hubiera rebasado el ámbito local y porque las ganancias obtenidas por las ventas del disco de Michael Jackson hicieron posible financiar su grabación y promoción.

---

\* El video Thriller, que costó un millón de dólares, tuvo tal efecto en las ventas del álbum que la producción en EUA se elevó de 200 mil a 800 mil copias semanales. Las ventas mundiales de Thriller han rebasado los 31 millones de discos.

El caso de Duran Duran, otro grupo de rock inglés, es singular: Calificado por la crítica como un grupo sin talento, produce los mejores videos y si su música es olvidable, sus video rocks obligan a que Duran Duran permanezca en la memoria.

La existencia del video rock significa ganancias para las compañías disqueras. En primer lugar, se ahorran una gran cantidad de recursos en la promoción del grupo. El costo de cada video rock es, en promedio, de 20 mil a 50 mil dólares, lo cual resulta bajo si se compara con la cantidad de dinero que las compañías invertían en los conciertos y en las giras promocionales de los grupos de rock. El video rock, de una manera más efectiva, ha contribuido a que las presentaciones en vivo de los grupos se vuelvan rentables, ya que filmados bajo la estructura y el montaje característicos del video rock, los conciertos adquieren nuevas dimensiones. Se crea una retroalimentación entre el espectáculo de rock y el video rock y el espectáculo en el escenario se convierte en la manifestación expresiva retratada por el video rock. Uno y otro ejercen una mutua influencia visual.

El procedimiento de promoción es sencillo: MTV se compromete a transmitir casi todos los videos con cierta frecuencia, y para ello cuenta con un sistema de investigación y encuestas que arrojan luz sobre la popularidad de los videos y, a través de este mecanismo, se determina su presencia en el aire. Las

compañías disqueras son las que proveen a MTV de los videos, a condición de que al principio y al final de cada uno se hagan aparecer los siguientes créditos: nombre del grupo o intérprete, nombre de la canción, álbum en el que está contenida la pieza y nombre de la casa grabadora.

Estas cuatro líneas han probado ser una transformación en el panorama de la música. Es importante mencionar que el nacimiento de una nueva industria dentro de la industria disquera ha significado el surgimiento de nuevos empleos, nuevas relaciones y nuevas actividades productivas dentro de las casas disqueras. Actualmente, sobre todo en Estados Unidos e Inglaterra, cada casa grabadora cuenta con un departamento de producción televisiva que se encarga única y exclusivamente de filmar video rocks.

MTV recibe semanalmente cerca de 24 videos de reciente producción. Estos son seleccionados por los ejecutivos del canal, quienes se encargan de desechar o exigir cortes a los videos que no satisfacen los requerimientos de calidad o que, más allá de límites razonables, enfatizan en el uso de la violencia, la discriminación racial, el abuso de drogas o cuyos contenidos sexuales sean demasiado evidentes.

El surgimiento de los video rocks y la existencia de MTV viene a ser el reforzamiento de aquello que ha dado a la industria cultural, con sus implicaciones corporativas, una larga vida: la existencia, renovación y perpetuación de los ídolos.

El video rock: una definición

En primer lugar, conviene señalar que el video rock es un producto específico de la programación televisiva. Sus fuentes más cercanas se encuentran en los comerciales, en los programas de variedades musicales y en los conciertos filmados; pero su formato, tiempo de duración y concepción escénica lo convierten en un producto diferente.

¿Qué tienen en común el video rock y el comercial? Un bloque de comerciales tiene, generalmente, la duración de un video rock: aproximadamente tres minutos. En el caso de los mejores comerciales -productos raros en México, pero abundantes en Estados Unidos-, las coincidencias se establecen en el incesante ritmo de las imágenes y una agresiva edición que da prioridad a la imagen, que de fondo se apoya en una pegajosa melodía.

En el caso de los programas de espectáculos, la similitud se orienta hacia el contenido y se aleja de la forma. Si el propósito fundamental del programa de variedades es el mostrar a un intérprete o compositor ante un público masivo y siempre entusiasta, el video rock cumple con ese requisito, pero sus mecanismos son diferentes.

Mientras los productores, directores y participantes de los video rocks tratan de darle cierta especificidad a su producto, en los programas de variedades es difícil encontrar

elementos diferenciadores entre una emisión y otra. Finalmente en los conciertos filmados, ajenos a la tradición televisiva mexicana, pero constantes en la televisión norteamericana no comercial como la Public Broadcasting Service, el video rock encuentra contenido y forma como sus elementos de influencia, pero se aleja en el factor tiempo. Como características comunes podemos encontrar el interés por la música. Hay una puesta en escena que interrelaciona al público y al grupo musical, a través de diversas cámaras que funcionan o se convierten en el agente unificador.

Lógicamente, la duración de los conciertos filmados no tiene nada en común con el tiempo de un video rock y, por otro lado, PBS no tiene el afán de MTV que es promover música de una manera constante y sistemática.

Tenemos que el video rock posee varias tradiciones de su entorno productor\* o difusor, pero la forma de asumir esas tradiciones es trastocada de una manera radical. En cada elemento común encontramos, a su vez, una diferencia. Si hacemos un análisis del contenido televisivo de las emisiones

---

\* No es lo mejor definir a la televisión como el sujeto productor del video rock, ya que las principales empresas interesadas en el video rock son las de la industria disquera: CBS, Capitol, EMI, RCA, etc., y las grandes compañías filmicas como: Columbia, Warner Bros., United Artists, etc. De hecho, el fenómeno que caracteriza al video rock es la conjunción de todas las empresas dedicadas al entretenimiento en cada uno de los medios masivos de comunicación.

durante las décadas de expansión de la TV, podemos encontrar una lenta evolución y un conservadurismo bastante explicable en sus contenidos políticos y morales.

La mayoría de los programas de televisión tienen un formato de media hora -telenovelas, noticiarios y programas cómicos-; son de una hora los programas de análisis o series como Miami Vice, Hill Street Blues y Mike Hammer, las presentaciones musicales y los "eventos especiales" (según los definen en Televisa) como los espectáculos deportivos, las ceremonias de premiación, los informes presidenciales, etc.

El intenso ritmo productivo de la televisión, le demanda un gran número de equipos de trabajo y de sitios de filmación.\* De hecho, el grueso de la grabación televisiva proviene del estudio. Esta es una de sus características principales ya que le proporciona a la imagen esa permanente atmósfera de artificio.

Si la gente de cine arriesga poco en la construcción de sus discursos fílmicos, en la televisión el conservadurismo es aterrador. Los movimientos de la cámara son mínimos; se abusa del zoom; hay pocos intentos por distanciar al espectador

---

\* El foro es una constante en la televisión y eso la diferencia del cine, que prácticamente ha tomado la calle por asalto para ofrecer un retrato más fidedigno de la realidad y para economizar costos.

del relato; prácticamente no existe una puesta en escena que interrelacione a los protagonistas en un mismo espacio físico, ya que la técnica más común en un diálogo se resuelve filmando campo-contracampo; la distorsión de la imagen se evita lo más posible. En fin, la televisión no arriesga: Se refugia en el estudio y en abundancia de diálogos.

La televisión ha cambiado poco. Los grupos propietarios se han redefinido y se han integrado a corporaciones más amplias y poderosas. En lo interno, el único cambio sensible es el paso a la transmisión en color. Pero en los últimos años, ciertos programas empezaron a redefinir sus métodos de producción y para mejorar la calidad de la imagen, empezaron a filmar con un equipo de cine. Determinadas corporaciones y centros de investigación comenzaron a perfeccionar los lentes para cámaras y equipos de transmisión. De una manera u otra, la calidad media del cine americano comenzó a ser el requisito de la calidad de la imagen en la TV americana.

En medio de esta transformación televisiva, el video rock surge como una evidente búsqueda de ser diferente. La libertad de concepción es bastante amplia. Por primera vez, se abandona el conservadurismo: la imagen se distorsiona, los movimientos de cámara son agresivos, existen distanciamientos "brechtianos" con el relato y con la música, y se rescata la

olvidada estética del blanco y negro. En resumen, se trata de densificar a la imagen para darle un sello distintivo; aun sin sonido un video rock es reconocible por sus elementos intrínsecos.

Ahora bien, no todos los video rocks son iguales. Como en todas las formas de expresión podemos hacer una clasificación en muy buenos, buenos, regulares, malos y abominables. Muchos video rocks siguen evidenciando las limitaciones de la televisión, pero hasta la fecha la búsqueda de caminos originales es una actitud que no puede ser desechada.

¿Qué es un video rock? Es una canción de rock que va a ser transmitida por la televisión. A tal canción se le ha elaborado un definido conjunto de imágenes que connotan la letra de la melodía o definen a la personalidad del músico, grupo o intérprete.

Las influencias del video rock no se limitan a su entorno emisor; los buenos videos renuncian a su específico ámbito televisivo y sus universos visuales se encuentran en el cine, el "comic", la pintura contemporánea, la fotografía, el arte electrónico (arte computarizado), la danza y el teatro.

El video rock utiliza los mismos métodos de la narración cinematográfica y televisiva tanto para filmar y para editar: hay close-ups, planos americanos, planos generales, etc. Hay disolvencias, cortes directos, fade in, fade out, flashbacks, etc.

Algunos elementos que están para darle especificidad a la imagen destacan, no por su novedad, sino por la utilización sistemática e inteligente de aquellos recursos y de sus elementos inherentes: las coreografías, los escenarios, las modas en el vestir y en el peinado, y la iluminación.

Analicemos estos elementos:

Coreografías. Para muchos historiadores de la música, la danza ha sido (es) un eterno acompañante del abstracto arte musical. La danza tiene una función primordial en los video rocks. Hay videos como el de Bonnie Tyler, Faster than the Speed of the Night, cuyas partes climáticas -el nacimiento de la atracción física y su realización- quedan plenamente expresados en la coreografía. En el caso del grupo Scandal y su canción The Warrior, toda la acción del video se describe a través de la danza.

Pero el uso más común de la danza no tiene un sentido dramático; generalmente es un recurso utilizado para darle movimiento y vistosidad a un determinado momento del video rock. Por ejemplo, en Thriller de Michael Jackson, la coreografía

no añade absolutamente nada a la narración y se convierte en el momento espectacular del relato.

En el caso de los video rocks de conciertos en vivo, la danza tiene el único sentido de apoyar al espectáculo del grupo o solista y puede remarcar esa explosión de alegría juvenil.

Las formas de baile cambian de acuerdo al gusto o tipo de música del artista o grupo. Existen diversas tendencias: La danza moderna, el baile del rock & roll, el disco, el jazz -mejor conocido como el estilo Flashdance- los aeróbicos, el ballet y la recuperación de ciertas danzas africanas.

Los escenarios. Por las facilidades que representa, muchos video rocks recurren de una manera sistemática al estudio. Y para recrear ambientes que generalmente son nocturnos, ciudades modernas, edificios, laberintos amorosos, poblaciones subterráneas o paisajes edénicos, la escenografía adquiere un sentido que rebasa lo meramente decorativo.

La escenografía tiene una obvia presencia dramática que describe físicamente las sensaciones de los personajes protagónicos, como por ejemplo, una ciudad extraña y exótica sugiere la enajenación amorosa.

Se han construido ciudades futuristas, naves galácticas, fantasmagóricos castillos, oscuros laberintos amorosos, calles dominadas por opresivos sistemas políticos, cárceles,

pequeños cuartos que reflejan la soledad afectiva y física del protagonista...En buena medida, los video rocks han logrado trascender a su entorno televisivo, basándose en su puesta en escena que está orientada a construir mundos propios y autónomos de la imagen televisiva.\* En este sentido, los escenógrafos son los pilares de la densificación visual y su trabajo está basado en los aportes de la escenografía teatral.

Vestuario. Desafortunadamente, Francis Scott Fitzgerald nunca nos dijo si existió alguna relación entre la música de los años veinte, las fiestas plenas de jazz y su prohibido alcohol, y la forma en que vestían Jay Gatsby y su esquiwa Daisy. Lo que sí sabemos es que durante la revuelta "hippie", la forma en que vistieron los músicos de esta época era imitada por sus seguidores.

Los ajustados pantalones de cuero negro de Jim Morrison; las holgadas camisas multi-colores de Janis Joplin; los sucios y rotos pantalones vaqueros de Grace Slick, eran el masivo uniforme de aquellos jóvenes que protestaban a ritmo de rock.

Desde ese momento, la vestimenta adquirió un sentido especial: Es el puente de comunicación y una forma de

---

\*Esos mundos tienen referentes cinematográficos que podemos encontrar en: The Wall, Easy Rider, Blade Runner, Star Wars, Mad Max, Rumblefish, Excalibur, el cine mundo americano y, fundamentalmente, el expresionismo.

identificación. No en balde la prensa norteamericana llamó a los seguidores de Madonna, Prince, Boy George, Michael Jackson, et. al., los wanna be's.\*

En el rock, y por lo tanto, en el video rock, se vale de todo en cuanto a vestimenta y peinados: mujeres rapadas o con cabellos teñidos en colores imposibles, melenas leoninas, grandes copetes, masculinos cabellos trenzados, etc; todo se acepta a fin de proporcionar una identidad reconocible e individual.

En cuanto a la ropa, las modas en el vestir de la juventud de las tres décadas de vida del rock han sido impuestas por los distintos grupos y solistas. El elegante traje en Spandau Ballet; la mezclilla gastada, una playera y una chamarra de cuero en Bruce Springsteen y John Cougar Mellencamp; ajustados pantalones de cuero en Chrissie Hynde; encaje y lencería en Madonna; holgada ropa femenina y pintada a mano en Boy George; prendas de vestir a los Luis XIV en Prince. No es una casualidad que gente como Sid Vicious y Boy George, antes de ser músicos, trabajaran en exclusivas boutiques del underground londinense.

Iluminación. Su objetivo principal es estilizar y densificar la imagen.\*\* Su uso corresponde más a la iluminación cinematográfica

---

\* Los "quiero ser como..."

\*\* La densificación consiste en dotar a la imagen de un amplio conjunto de elementos específicos cuya combinación provoca una determinada textura a lo visivo.

que a la de la televisión. Hay choques de luz como en el expresionismo y oscuros apenas iluminados por el haz de luz de un proyector o alguna ventana. En general, la iluminación carece de elementos narrativos; su función es proporcionar una cierta textura visual que contribuya a la creación de atmósferas.

En pocos años, el video rock se ha consolidado y, actualmente y en términos de producción, tiene una importancia innegable. ¿Cuántos video rocks existen actualmente? La cantidad es creciente. Para darnos una idea, veamos un anuncio de una compañía dedicada a la "music video": la MIDEM, que tiene sucursales en Nueva York, Londres, Tokio y París.

"Hace tres años, nadie sabía lo que era la video música. Pero los tiempos cambiaron...ahora, cientos de directores, productores, casas de pre y post-producción, estudios de grabación, estudios de sonido, proveedores artísticos, no tan sólo se ganan la vida con la video música, sino que están forjando un asombroso negocio que se ha convertido en una industria multimillonaria...MIDEM es la única productora de discos y de música que tiene un mercado internacional...En 1984, mil cuatrocientas compañías y más de siete mil participantes de aproximadamente 15 países fueron atendidos por MIDEM".<sup>1</sup>

En el número del 8 de mayo de 1986, la Revista Rolling Stone mostró que de los 50 discos LP más populares del momento, 33 tienen uno o más video rocks.

---

1.- Publicidad de MIDEM, anunciando su participación en el Festival de Cine de Cannes de 1985, en la revista AMIP 84 (American Market for International Programs), News, Miami Beach, Lunes, Noviembre 19, 1984. p. 24.

Desde hace cinco años, la fuerza de atracción que ejercen los videos en el mercado se ha mantenido.

Prácticamente, no hay grupo de rock o solista que no recurra al video rock. Grupos o solistas de tecno pop, new wave, pop, heavy metal, hard rock, soul, jazz, blues, reggae, country, etc., utilizan los servicios de la video music.

Una primera aproximación a los video rocks se encuentra en la música. Es imposible vincular a Joe Jackson, un buen cantante pop, y su video "Breaking Us In Two" en el que se describe con sentida melancolía la separación de la pareja, con la manera en que KISS (Knights in Satan's Service), un ruidoso grupo de rock pesado, ilustra a la mujer post-apocalíptica en su video "Lick It Up". Se concluye, entonces, que la manera en que el video rock asume su composición visual se determina por el tipo de música que el grupo ejecute.

A la enorme cuota productiva que sostiene actualmente la industria disquera norteamericana que cada año produce 25 mil canciones<sup>2</sup>, hay que agregar la de la industria cinematográfica, que también promueve sus películas más taquilleras a través de los video rocks. Últimamente algunos productores de televisión han empezado a utilizar sus propios discos y video rocks como Miami Vice. El cine y la televisión graban

---

2.- Datos obtenidos del artículo de Angel Valtierra en Rock censurado. Revista Encuentro #27, abril de 1986. p.52.

sus discos y producen sus video rocks. La industria del entretenimiento crece en complejidad.

Haciendo a un lado a los videos directamente involucrados con alguna película o serie de televisión, tenemos que la forma musical va a determinar al contenido visual. Una canción romántica necesariamente tiene que recrear un ambiente íntimo y desarrollarse con un ritmo pausado que profundiza en la descripción de los personajes y sus sentimientos. En cambio, los grupos de heavy metal, en función de un ritmo siempre in crescendo, prefieren utilizar los mismos mecanismos visuales que ofrecen en sus conciertos: hielo seco, explosiones de fuego y la edición trata de sostener el vertiginoso ritmo de la composición musical. Estos videos no pueden tomarse la molestia de describir a los personajes, quienes ostentan una permanente actitud belicosa y sensual.

Por lo tanto, el video rock está regido y dominado por el tiempo y el ritmo de la canción. En algunas ocasiones, los videos tienen momentos no musicales dentro de su contexto sonoro. Pese a ser programación televisiva, los videos prácticamente no responden a ninguna tradición del tempo televisivo, y en lo visual se han orientado hacia la imagen cinematográfica.

Hasta el momento, los video rocks pueden ser divididos en las siguientes categorías:

- Presentación de un grupo o ensayo musical
- Concierto en vivo
- Con desarrollo dramático
- Imágenes que no constituyen una historia (similares a las primeras "vistas" cinematográficas.)

Presentación de un grupo o ensayo musical. Dentro de esta categoría, clasificamos a la mayoría de los videos que hasta el momento han sido transmitidos en México. Son los videos que describen a un grupo o solista en el momento de ensayar, grabar o componer una canción sobre un escenario cerrado, ya sea una casa, un escenario teatral o un estudio de grabación. En algunos casos, como en "I Got You, Babe", video del grupo londinense de "reggae", UB40, el ensayo y el concierto se integran y hacen avanzar temporal y narrativamente la pequeña historia de la vida de un grupo musical antes y durante el concierto.

Concierto en vivo. Es la presentación, en un amplio foro, de grupos o solistas. Generalmente, se muestran las reacciones del público y se seleccionan imágenes que muestran los momentos más espectaculares de los músicos en el escenario.

Con desarrollo dramático. Son aquellos videos que narran una historia, ya sea describiendo la letra o alejándose de ella de una manera libre. La mayor parte de los videos de las películas pertenecen a esta categoría.

Las historias son múltiples: Un grupo musical que busca trabajo en "Don't Play for Heroes", de Dennis de Young; un fraterno encuentro en "People Get Ready", de Jeff Beck y Rod Stewart; el dolor que ocasiona la separación amorosa y el intento de negar ese dolor en "Missing You", de John Waite; o la crisis de identidad en el hombre moderno en "Nowhere", de Peter Gabriel.

Imágenes que no constituyen una historia. Pueden presentar al intérprete ante un hermoso paisaje; pueden tomar el formato de documentales; o pueden ser experimentos visuales más serios como el movimiento urbano cotidiano en montajes muy veloces.

Técnicamente, el video rock ha motivado ciertas innovaciones a los métodos de la producción audiovisual, sean grabados o filmados. Varios video rocks han utilizado computadoras de alta tecnología, jamás usadas en la televisión como en "Money for Nothing", de Dire Straits y "Hard Woman", de Mick Jagger.

Como ya hemos visto, su influencia en el cine musical de hoy es vasta. En particular, en el cine americano actual es más frecuente ver cómo la narración es interrumpida para sugerir el paso del tiempo a través de una canción completa que se constituye en un puente narrativo; este momento tiene sus orígenes en el video rock.

Las aportaciones del video rock no terminan con el nuevo

sentido temporal de las imágenes. Su principal influencia yace en que ha abierto nuevas posibilidades estéticas dentro de la televisión. Los buenos video rocks demuestran una pugna subterránea entre la música y la imagen. Si se escuchan varios de los discos que tienen video rocks se podría establecer una conclusión: Las mejores y/o más pegajosas canciones son las que son llevadas a las cámaras, ante ese principio de calidad, el personal involucrado en la producción de imágenes -ocasionalmente los mismos músicos- tiene que encontrar la manera de convertirlas en específicas y atractivas, para poder subrayar la fuerza propia de la música.

Esta búsqueda ha propiciado que los productores de video rocks, utilicen de una manera sistemática una estilización visual. Estilización visual que descansa, en buena medida, en los primeros trabajos teóricos que se hicieron sobre el surgimiento del cine. Cabe recordar lo que Bela Balazs señalaba sobre la angulación de la cámara (varios de los videos realizados en estudio hacen un uso frecuente de la angulación de la cámara).

Para Balazs la angulación de la cámara "es el más fuerte de los medios que el film posee y que no se trata de reproducción, sino de producción genuina".<sup>3</sup> Otro rescate de los videos se encuentra

---

3.- Perkins, V.F. El lenguaje del cine. Ed. Fundamentos, Madrid 1976. p. 22.

en el montaje (por oposición a las tomas largas y a los planos secuencia), y Balazs opinaba que el "montaje es la arquitectura móvil del material plástico del film, es un nuevo arte creador".<sup>4</sup>

A la probable objeción de que estas citas están referidas al cine, no podemos olvidar que los métodos tomados por la televisión tienen como punto de partida el lenguaje cinematográfico y que, actualmente, muchos de los programas de la televisión y de los video rocks son realizados con cámaras de cine y con guiones cinematográficos. La frontera entre la realización cinematográfica y la realización televisiva es mínima y, en algunos momentos, inexistente.

El video rock utiliza sistemáticamente una complicada puesta en escena, una recargada creación de atmósferas y rescata elementos de ciertas escuelas cinematográficas. Esta actitud de búsqueda y tensión creadora ha propiciado que la estética de los 80 adquiera ciertos elementos barrocos. En los video rocks la imagen tiene tantos componentes que es difícil distinguirlos claramente con una sola mirada. Por ejemplo, la composición de la imagen trata de mantener un elemento prioritario al frente y un background en movimiento, de tal manera que el espacio escénico adquiere profundidad de campo.

En el video "The Reflex", del grupo Duran Duran, su director,

Russell Mullicahy partió de tres elementos: los espectadores, en tomas colectivas e individuales; el grupo Duran Duran; y un escenario cuyo fondo son unas columnas iónicas que sostienen una pantalla gigante. Pese a que en ciertas escenas la cámara sigue a sólo uno de los tres elementos, la puesta en escena trata de unir a los tres componentes, produciendo en el video una grata riqueza visual.

En otros casos, la riqueza visual proviene de los grupos de bailarines, de los escenarios, de la iluminación y de la llamativa indumentaria y presencia física de los músicos.

No podemos olvidar el rescate que ha hecho el video rock del blanco y negro: Cinco décadas de cine y dos más de televisión en blanco y negro no podían pasar en vano. Su uso coincide con la preocupación que externaron hace algunos años directores de cine como Woody Allen, Martín Scorsese y Francis Ford Coppola\*, quienes opinaron que varias películas realizadas durante el periodo Technicolor están perdiendo gradualmente su color y corren el peligro de desaparecer con el paso del tiempo.

El uso del blanco y negro no fue sólo una afortunada limitación técnica del cine y la televisión; gracias al talento

---

\*Cada uno de ellos cuenta con una extraordinaria cinta en blanco y negro: Manhattan, de Allen; The Raging Bull, de Scorsese; y Rumblefish, de Coppola.

de quienes participaron en la producción de imágenes de aquellos tiempos, el blanco y negro se convirtió en una manera de percibir el mundo y observar al ser humano.

Los ambientes sórdidos, las texturas de la atmósfera, el sufrimiento o la maldad de los protagonistas, la colocación de la cámara y todos y cada uno de los elementos de la imagen tenían un sentido de existencia en el blanco y negro. Existía una estética del blanco y negro. En contraposición, los colores de Gone With The Wind en alguna proyección de hoy, sólo contribuyen a darle un aire de artificio a toda la película. En cambio, la claroscuro ambigüedad de Double Indemnity sólo podía ser efectivamente descrita en blanco y negro.\*

En este sentido, el uso del blanco y negro en muchos de los video rocks - que también transitan por el sepia- no es un mero capricho; es una manera de evocar un mundo visual prácticamente desterrado; de contar una historia; de trazar los caminos que forjarán una nueva percepción estética. Es

---

\* Cuando vimos Rumblefish estábamos seguros de que el film, incomprendido por el público estadounidense, no tardaría en ejercer ciertas influencias en el quehacer cinematográfico: Regresar a la textura del blanco y negro. Su influencia en ese terreno no fue tan amplia; pero en los video rocks se ha evidenciado desde el tipo de encuadre y los movimientos de la cámara hasta el uso del blanco y negro con algún elemento de color brillante como contrapunto.

probable que muchos de los adolescentes aficionados a los video rocks tengan su primera aproximación a la estética del blanco y negro a través de éstos.

El video rock es una fusión múltiple de imagen, música y de emociones y conceptos que lo hacen emerger como un nuevo producto artístico e intelectual programado para una visión continua y, si cabe, irrestricta.

Esta característica no es privativa del video rock; de hecho, la gran mayoría de los medios audiovisuales -particularmente el cine y los diaporamas- comparten tal propiedad. Sin embargo, éste es otro detalle más que puede establecer la diferencia entre los productos y contenidos televisivos tradicionales y el video rock y la producción videográfica de otros géneros.

Aquella múltiple fusión da por resultado un relato basado en las imágenes en movimiento de características propias y destinadas a evocar respuestas psicológicas, intelectuales y emocionales. La repetición constante de los video rocks agudiza y afina estas respuestas debido a que con cada nueva visualización, se da una más clara apreciación del relato y de todos los elementos que lo conforman.

Debemos aceptar que la música (en este caso, una canción de rock) es una abstracción; sus componentes, hasta antes de la confrontación visual, no están referidos a nada en concreto salvo a la inspiración o experiencia del autor; y sus significados, regidos por la misma norma, son poco específicos.

Las imágenes, por su lado, siempre están referidas a algo concreto y tangible (la realidad externa, un guión, influencias

o un propósito particular). El problema que supone el contacto entre el individuo y el video rock deriva de proporcionarle efectividad y contenido a la abstracción musical. Lo tangible de las imágenes se une en una expresión que es un todo, más que la suma de sus partes.

El relato del video rock está regido por normas comunes y afines a las definidas para el lenguaje visual: la temporalidad exacta de una determinada canción, la corriente musical (dentro del rock) a la que aquella canción pertenece y las limitaciones o posibilidades estéticas y de montaje. Esto puede pasar desapercibido para el telespectador.

Precisemos por partes: La temporalidad exacta ejerce tal tiranía sobre el video rock que éste podría parecer vacío, falta de contenido, descontextualizado y, en el mejor de los casos, inconcluso.

Se presentan casos en los que el video acusa estas deficiencias, mas eso no debe ser adjudicado a la imposibilidad de un relato coherente, ni al corto tiempo del que dispone para contar una historia y despertar emociones en torno a ella.

Como en todo, existen buenos y malos videos. Por lo general, son los productos mediocres o mal hechos lo que hacen gala de una insuficiencia narrativa referida al concepto lírico-musical restringido a un determinado tiempo.

El video "I Need You Tonight", de Peter Wolf, es un ejemplo útil. La letra se refiere a la necesidad de un hombre por poseer sexualmente a una mujer en una determinada noche. El video alterna escenas de encuentro y persecución entre ambos personajes con la insípida actuación de Wolf en un escenario al aire libre. La mujer, a pesar del constante ruego de "te necesito esta noche" escapa del fogoso amante y se refugia en la casa de un individuo de corte gangsteril. El espectador debe suponer que la dama es una prostituta protegida por aquel individuo que, por desconocidas razones, le impide trabajar esa noche o, como también podría suponerse, tomarse un tiempo libre.

Sin embargo, la historia jamás concluye: la chica se sienta frente a quien suponemos es su empleador y el amante (Wolf), que la ha seguido, llega a la casa y abruptamente se detiene al ser amagado por el empistolado gangster. No hay una conclusión definitiva que explique el porqué de la separación o la imposibilidad de la cita y sus consecuencias. Al parecer, el tiempo que dura la canción resulta insuficiente para desarrollar el final de una historia relativamente bien estructurada y que acude a un falso suspenso.

Este tipo de videos, llamados conceptuales (que inician, desarrollan y concluyen una historia), son los que más se prestan para combinar música e imagen en un relato específico

y difieren de otros que, a pesar de contar con una letra ideal para desarrollar un relato, se reducen a ilustrarla visualmente de mil formas caprichosas.

En "Tonight She Comes" del grupo bostoniano postmoderno, The Cars, la letra hace referencia al encuentro de una pareja de amantes en una ocasión singular. Sin embargo, las imágenes corresponden a la presentación del grupo sobre un escenario enmarcado por efectos sicodélicos. Videos como éste escapan a cualquier consideración sobre un relato explícito ya que, sin clasificarse como malos productos, no poseen las particulares características de montaje, narración y actuación que permiten el análisis del relato determinado por la duración de la melodía.

Casos como los de "I Need You Tonight" y "Tonight She Comes" no deben ser tomados como el punto de partida para establecer la posibilidad de un relato total dentro de los video rocks. A pesar de la semejanza entre las letras de ambas canciones, debemos decir que en lo referente al impacto visual, estético o emocional, el del grupo The Cars es más explicativo que el de Wolf en cuanto a la pasión amorosa se refiere. Una escena determina la diferencia: La aparición de una bella chica en "Tonight She Comes" obliga a los músicos a abandonar su interpretación para lanzarse en pos de la mujer. Esto, de acuerdo a las restricciones impuestas por la duración de

la pieza, es más explícito que el drama gangsteril inconcluso de "I Need You Tonight".

Las tentativas de relato deben tener su origen en la concepción previa del video rock. Los videos parecen enfrentar varios problemas concernientes a su producción. Deben lidiar con un libre juego de creatividad -o creatividades- que puede terminar en interpretaciones abstractas y subjetivas del contenido lírico. Pero cuando esto no sucede, debe construir su relato bajo ciertas limitantes determinadas por la temporalidad exacta, el ritmo y el contenido lírico de la canción.

Algunas letras, por su construcción, son pequeños guiones que los productores siguen al pie de la letra para filmar una historia con un desarrollo temporal progresivo y con un desarrollo dramático que implica un principio, el desenvolvimiento del conflicto, el clímax y un rápido final. En otros casos, el relato puede estructurarse a partir del estribillo o coro de la canción. Sin restarle méritos al primer tipo de relatos, es probablemente el segundo, el que ha arrojado resultados creativos más interesantes y novedosos. Citemos dos casos, cada uno referido a estas posibilidades.

Un buen ejemplo del primer caso (una letra que puede servir como guión para la realización del video) es "Lucky In Love", del vocalista de The Rolling Stones, Mick Jagger. La letra,

una loa autobiográfica al salvaje encanto que, según dice la prensa, Mick ejerce sobre las damas, se mezcla con el recuento de los descalabros y mala fortuna que acompañan al personaje en los juegos de azar, desde los juegos de canicas y rayuela en la niñez, hasta las noches de grandes casinos y fortunas malgastadas como adulto.

Ese peculiar bosquejo autobiográfico es llevado a la pantalla utilizando escenas en blanco y negro -que dan cuenta de la niñez y juventud de Jagger- intercaladas con tomas en color de las noches de juego en el casino. Entre éstas se incluye un intento de suicidio y una apresurada fuga del centro de las apuestas, que vienen a ser las partes climáticas del relato. Al final, Jagger termina en la calle, como en su infancia, gozando de aquel encanto entre algunas damas y no pocas mujerzuelas, pero sin dinero, tal y como, según muestra el video, le ha sucedido desde su infancia.

Aunque el propósito del video es mostrar a Jagger siempre asediado y perseguido por las mujeres, la canción como concepción visual, da pretexto para elaborar un relato a partir de las infortunadas experiencias de un jugador empedernido.

El tiempo exacto, los arreglos musicales que ocasionalmente se sincronizan con la acción en la pantalla (como un golpe de batería que coincide con la caída de un sinfín de monedas

que Jagger pretende hurtar del casino en su torpe huída), los contrastes entre el color y el blanco y negro y el contenido lírico de la canción forman un equilibrado conjunto audiovisual que, aparte de todo, tiene el mérito de reunir lo ya expresado en cuanto a la abstracción musical: las experiencias del autor y la tangibilidad de las imágenes.

En todos sentidos, "Lucky In Love" resulta ser una expresión acabada del relato en el video rock, ya que desde la concepción de la letra y música de la canción, se funden elementos que vienen a nutrir el propósito de desarrollar una historia específica en la pantalla.

Al contrario de otros artistas, Jagger ha confesado que ahora, con las posibilidades del video rock, muchas de las canciones que él compone son elaboradas a partir de su futura concepción visual. A partir de esto puede explicarse la acertada fusión de ciertos momentos musicales con el impacto visual de las imágenes, y el buen desarrollo de una letra que permite construir un relato corto con elementos narrativos bien definidos.

Sobre los videos que, utilizando el coro o estribillo de la canción, desarrollan una historia coherente podemos citar un caso sumamente original. Se trata de "All I Need Is A Mircale", del grupo Mike & The Mechanics. La frase que da nombre a la canción es el estribillo que insistentemente

habla del milagro que ocurre cuando se es amado, en el video se desarrolla la historia de un agente musical que debe conseguir dinero para pagar al grupo de rock que él representa y que se gana la vida tocando en cabarets de ínfima categoría. Para cumplir con su compromiso, el agente recurre a los juegos de azar en los que gana el dinero necesario, pero lo pierde en forma sorpresiva al ser asaltado por un ladrón callejero. Cuando el agente está desesperado por no tener la posibilidad de cumplir con el grupo (obviamente, Mike & The Mechanics), cuya actuación está a punto de culminar en el cabaretucho, aparece en escena un perro sucio, confundido y nervioso.

Para calmar su angustia, el agente toma al perro y juntos lloran la misma pena: están perdidos.

Instantes después, se acerca un personaje ricamente vestido a quien el perro saluda saltándole a los brazos. Se trata del dueño del can que, feliz de haberlo recuperado, recompensa generosamente al agente. Justo cuando termina la canción y los integrantes del grupo preguntan por el agente y por su paga, aparece aquél y les da el dinero que, finalmente, vino a ganar en forma milagrosa.

En este caso, el personaje central es ajeno al autor o intérprete de la canción y hace progresar el relato, alejándose del contenido lírico de la pieza. Muchos videos

se inscriben en esta tendencia narrativa y desarrollan un logrado relato a partir de una idea central que no está relacionada con la idea original de la composición.

"Lucky In Love" y "All I Need Is A Mircale" desechan el recurso del virtuosismo técnico referido a la utilización de efectos especiales o exagerados impactos visuales. Esto nos lleva al análisis de lo que hemos mencionado como las limitaciones y/o posibilidades estéticas y de montaje en el video rock.

"Hace tres años, el presidente de la marca disquera Arista de Estados Unidos opinaba que los video rocks inducen al oyente de rock y/o al espectador de los videos, a retener una serie de imágenes inamovibles dictadas por la concepción visual de una determinada canción. Esto, argumentaba el ejecutivo, hace de los videos un producto 'limitante'. Por todos motivos ese argumento ya no es válido en 1986. Con toda seguridad, aquel personaje hablaba de los primeros video rocks producidos en masa, que no eran más que simples vehículos destinados a aumentar las ventas de determinado disco. La gigantesca avalancha de los videos de hoy ha motivado a los artistas y directores más responsables a buscar nuevas formas de expresión que abren las puertas a una pluralidad de concepciones estéticas, temáticas y visuales".<sup>1</sup>

---

1.- Ocampo, Mario. Video rock: más allá de la imagen. Revista Encuentro # 28, mayo de 1986, p. 68.

Diríamos que, salvo por rarísimas excepciones, los video rocks basan sus posibilidades de narración en nuevas y poco exploradas concepciones estéticas dentro de la televisión, como la utilización del montaje a la usanza de las teorías de la escuela soviética.\* En otras palabras, se pretende crear en el espectador un punto de partida emocional útil para comprender todo el conjunto de imágenes. En los video rocks que desarrollan un relato específico, el montaje forma parte fundamental de su esquema narrativo, basándose en la atracción de las diferentes imágenes hacia un punto central que, bajo diversas formas y desarrollando una progresión dramática, aparece frecuentemente en el desarrollo visual de la canción mediante cortes rápidos cuya suma constituye un discurso articulado y total.

Para Robert Pittman, director general de MTV, la esencia de los video rocks toma en cuenta que: "Cuando uno se las tiene que ver con una generación formada dentro de lo que se ha llamado una 'cultura musical', uno se encuentra con

---

\* Las teorías de la escuela soviética de cine constituyen, hasta la fecha, uno de los más importantes cuerpos teóricos de la producción de imágenes en movimiento. Lo que a nosotros nos interesa destacar es el efecto Kulechov, el cual Eisenstein desarrolló como el axioma de 2+2 (planos)=5 (las imágenes y un razonamiento). A partir de esta premisa su praxis cinematográfica se constituyó en el montaje de atracciones.

con que la música -particularmente el rock- es algo más que un simple entretenimiento; es una especie de contraseña que une e identifica; es una representación de valores culturales específicos. Ahora nosotros (MTV) enfrentamos una cultura de bebés de la TV que pueden ver y oír música al mismo tiempo que hacen sus tareas. Lo que estos (chicos) no pueden hacer es concentrarse en una sola cosa por mucho tiempo, se aburren y se distraen; sus mentes vagan por todos lados. Pero si se les presenta información en fragmentos concisos, que no necesariamente siguen un orden lógico, entonces podemos esperar que entiendan más".<sup>2</sup>

Esto, sin tomar en cuenta al auditorio al que van dirigidos los video rocks, corresponde a la definición del relato en los mismos. Sin necesidad de presentar una historia completa, estricta o congruentemente narrativa, el relato en el video rock rebasa sus límites y se convierte en su contenido y mensaje. En "Born In The USA" y "Glory Days", ambos de Bruce Springsteen, el montaje altera cualquier propósito narrativo para ofrecer un testimonio y una severa crítica al american way of life que ya ha sucumbido dejando atrás sus días de gloria.

En "You Might Think" de The Cars, se propone a la

---

2.- Pittman, Robert. TV Rocks With Music. New York Times Magazine. 12 de septiembre de 1983, p. 55.

obsesión amorosa como una inspiración alucinante, incluido un rapto similar al que King Kong realiza en un edificio neoyorquino y, finalmente, en "Time After Time", de Cyndi Lauper y "Missing You", de John Waite, el ser amado es reverenciado a través de un recuerdo que evoca la melancolía, la tristeza y la soledad. En estos casos, el montaje es el que construye el discurso, sin que el relato en imágenes sea totalmente coherente.

Nos atrevemos a asegurar que, gracias al montaje, la abstracción musical es convertida en un elemento real y perceptible que hace del video rock un testimonio certero de nuestra época (junto con el cine y las demás posibilidades expresivas); un testimonio de una época que se ha orientado por el deseo de verse reflejada y retratada en las imágenes y en la música.

Enfurecido, el padre abre la puerta de un golpe y en forma violenta reprende a su hijo de 15 o 16 años que juega a requintear con una guitarra.

"¡A tu edad yo traía una M-1 en las manos!", le grita.

La evocación belicista del respetable padre de familia ocasiona que, de forma casi mágica, aparezcan Dee Snider y sus secuaces del grupo Twisted Sister para darle un escarmiento. Atemorizado, el fascista doméstico sale huyendo de su respetable casa. Así era el video rock de "We're Not Gonna Take It" (No lo aceptaremos) que los roqueros pesados del Twisted filmaron en 1985.

En la edición del 18 de abril de 1988, el semanario Newsweek anuncia una excelente noticia en su sección Newsmakers (Los que hacen la noticia): "Rock y Voto", se llama el artículo.

"A partir de ahora y hasta el día de las elecciones en Estados Unidos, los espectadores de MTV recibirán lecciones de civismo junto con los ritmos de moda.

Un grupo de artistas, entre los cuales están Frank Zappa (¡), los Fat Boys y Whitesnake (¡)\*, exhortarán a la joven audiencia a acudir a votar. Según dice

---

\* Zappa, legendario roquero "anti-establishment"; Whitesnake, grupo de "heavy metal", dentro de esta corriente, uno de los más serios cuestionadores del sistema; Fat Boys, grupo vocal negro muy identificado con las minorías de color en EUA.

Debbie Gibson, nueva reina de los adolescentes, en su turno a cuadro: 'A los 17 años, crees que puedes dominar al mundo. Cuando llegas a los 18, puedes hacer algo al respecto"...Sí, con una M-1 en las manos.

En la introducción de esta tesis anotamos que la mayor parte del trabajo se realizó entre 1985 y 1986. Algunas correcciones y otros agregados los hacemos 2 años después, por lo que encontramos útil hacer unas cuantas precisiones acordes con la naturaleza y tendencias actuales de nuestro objeto de estudio.

También en la introducción advertimos que MTV ya no está solo en la tarea de difundir video rocks. Ahora el canal VH-1 (Video-hits One) le hace buena sombra. Algunas ocasionales visitas a la programación del nuevo órgano emisor, nos llevan a dudar y a casi desechar los propósitos y los contenidos de MTV que, a la luz del primer comentario, parece estar más apartado que nunca de los auténticos contenidos y propósitos del rock.

El hecho de que tan importante difusor del rock se haya aparentemente alineado con los mecanismos del sistema (algo que Bruce Springsteen rechazó en las buenas épocas de MTV), no obsta para seguir sosteniendo que el video rock sigue siendo parte fundamental de la corriente que le dio vida y de que en él puedan encontrarse algunos hallazgos

visuales, expresivos y estéticos. Lo que sí debemos señalar, de acuerdo a la selección de videos que hace MTV previa difusión al aire, es que privan nuevos criterios de discriminación, manipulación política y, particularmente, de censura. Esto inevitablemente repercute en la producción de los videos y en las nuevas concepciones de la sociedad y el sistema que el video rock mostró a los adolescentes y a no pocos adultos en las buenas épocas de MTV.

Pero, vayamos por partes, no todo es culpa del canal. A últimas fechas, la tendencia en la producción musical del rock en inglés es la suavidad, la ternura y la nostalgia. El más nuevo álbum de Springsteen, Tunnel Of Love, es un recorrido amoroso que al "Jefe" le dio por hacer ahora que está recién casado. Grupos populares, aunque menores e intrascendentes, como Bangles se han dedicado a hacer nuevos "covers" de melodías igualmente populares hace 15 o 20 años. En resumen, la vena de crítica a la sociedad yace olvidada. (Sólo U2 y Sting siguen haciendo algo de valor en este aspecto; pero, nuevamente, sus video rocks más difundidos son los que hablan del amor y el desamor. De Sting, que tiene una excelente canción referida a la necesidad y ceguera de los "contras" y del régimen en Chile, no se ha visto nada.)

¿Podemos decir, entonces, que la riqueza y concepción artística del video rock se ha distraído para dedicarse a

hacer servicios a otros intereses políticos y económicos? Es difícil precisar y ser tajantes en la respuesta, sobre todo ahora que la difusión de video rocks en México está tan castigada. Sin embargo, por lo poco que se nos permite ver a través del servicio de Cablevisión, podemos afirmar que, independientemente de las actuales relaciones que la industria del disco haya establecido con los grupos de poder, el video rock sigue una serie de originales tendencias visuales, estéticas y conceptuales que antes, hace un par de años, sólo estaban insinuadas o en etapa de exploración.

Hasta antes de la etapa de consolidación del video rock, que ocurre formalmente entre 1985 y 1986, el producto, en cuanto objeto artístico autónomo, era un tanto "naive" (ingenuo, cándido). Como ya lo hemos señalado, había muy buenas muestras de relatos y narraciones acabadas; existían agresivos y originales movimientos de cámara, procesos de edición y conceptos del montaje; se registraron notables hallazgos visuales y de libre juego de imágenes; y se empezaron a intuir las posibilidades de aplicación de sofisticadas técnicas de realización y producción electrónica a la televisión. Sin embargo, el video rock no lograba rebasar el ámbito de producto comercial, hecho por y para la industria del disco; cada video tenía su referencia conceptual y estética en un solo disco y esto, aunque no

malo en sí-pues hay discos y videos de lectura y comprensión múltiple-, limitaba al video rock a una función específica: vender más discos, dejando de lado las futuras posibilidades de aplicación de los hallazgos conceptuales y técnicos propios de la elaboración y producción de videos.

Así, la utilización del blanco y negro, el uso de la animación electrónica y la acertada fusión de música-imagen aparecían como hallazgos de ocasión y de existencia efímera. Los caminos de la búsqueda artística a través de los video rocks parecían estar cerrados.

Pero así como surgieron detractores del video rock, sus seguidores se empenaron por darle a éste su actual carácter de continuidad como un nuevo producto artístico, estético y conceptual dentro de la televisión. Como tal, dentro del video rock han surgido "escuelas" y se han creado tendencias artísticas de diversos géneros.

Como las más importantes tendencias están: El uso del blanco y negro, la utilización (y exploración) de todas las posibilidades de animación por computadora, el énfasis en la puesta en escena más que en la narración misma, la utilización de sólo algunos fragmentos de conciertos en vivo para integrarlos a narraciones y montajes específicos y las técnicas de descomposición y recomposición de la imagen.

"La industria del video ha logrado transformar a la estética fílmica contemporánea. Lo importante para muchas películas ahora es hacer de la imagen una suerte de elemento plástico, breve, sorprendente, ultraespectacular; un elemento en el que lo sintético resulta la cumbre fundamental".<sup>1</sup>

Lejos de las tendencias políticas que ahora a través de los video rocks tratan de inculcarse, detallaremos en el siguiente análisis de casos algunos de los elementos estéticos, conceptuales y técnicos que han colocado a los video rocks en el umbral del lenguaje televisivo de nuestros días.

---

1.- Coria, José Felipe. Malo, en Butaca del diario Uno más uno. Miércoles 23 de septiembre de 1987. p. 25

A los video rocks se les puede dividir en dos grandes rubros (dentro de una clasificación muy norteamericana): ficción y no ficción.

En el rubro de no ficción han dominado tres formas expresivas de una manera intensa: 1) El documental que incluye aspectos de la vida diaria, existe una preferencia a ilustrar la violencia que domina en el mundo y generalmente se utiliza el pietaje que sobra de algunos reportajes televisivos; 2) La tocada donde algunos momentos del grupo o cantante son retratados en algún foro especial; 3) El concierto que consiste en las tomas que se filmaron dentro de los gigantescos conciertos.

Con pocas excepciones -generalmente en el rubro dos- el terreno de la no ficción tiene una propuesta más escénica que narrativa.

La gama se abre cuando se entra al terreno de la ficción y encontramos: dibujos de animación y un extenso conjunto de video rocks que son más narrativos que escénicos, los géneros en los que se inscriben -profundamente vinculados a los géneros que ha fundado el cine y en menor medida la televisión- en el melodrama, asociación libre de imágenes, comedia, aventuras y/o guerra, ciencia ficción, fantasía heroica, espionaje, thrillers, horror y, finalmente, los que son

promocionales de películas.

En este capítulo están recopilados varios de los videos más significativos de los años 1984-1986.

No ficción

1) Documental

Dire Straits  
Walk of Life  
Brothers in Arms  
Warner Bros.

Esta canción tiene dos videos. Uno de ellos, que no abordaremos, está tomado de filmaciones del grupo durante su gira en Estados Unidos en 1985; se presenta al conjunto tocando en vivo y sobre el escenario. El otro video, el producido en un estudio de filmación, también intercala escenas de Dire Straits actuando ex-profeso para la grabación, con algunas divertidas escenas recogidas de los partidos de futbol americano y de basquetbol en Estados Unidos. Contrapunteando con la canción, que habla del errático transitar por la vida de unos cuantos fracasados, las escenas deportivas muestran el correr y caminar de los jugadores al momento de conseguir una anotación. El sentido irónico es bien claro: se perfila a los supuestos ganadores en la vida y se les compara, siempre de acuerdo con la letra de la canción, con los desafortunados que todavía no consiguen dar el primer paso hacia el triunfo según los cánones sociales.

The Police  
 Invisible Sun  
 Spirits in the Material World  
 A&M Records

En blanco y negro que muestra la situación irlandesa. Aparecen escenas de la vida cotidiana de Dublín y Belfast: enfrentamientos de los nacionalistas irlandeses contra la tropa británica y del entrenamiento que los niños católicos comienzan a recibir para enfrentar la permanente lucha callejera. Este excelente minidocumental fue prohibido por la BBC y en México tuvo escasa difusión.

Billy Joel  
 Goodnight Saigon y Allen Town  
 (Ambas en) The Nylon Curtain  
 CBS Records

Los dos en un mismo comentario por referirse a la guerra de Vietnam. Cabe decir que son los dos últimos videos de Joel que merecen alguna consideración, tanto por su producción y resultados, como por el tema que tratan. Ambos tienen la virtud de contar una misma historia en dos capítulos: el primero (Goodnight Saigon) corresponde a la parte de la experiencia guerrera desarrollada y ambientada en Vietnam; mientras que el segundo ilustra el penoso regreso a casa. El ambientado en Vietnam es un interesante collage -por el estilo de las famosas fotos publicadas por la revista Life- en el que se muestran desgarradoras escenas de los campos de batalla y de la fuga de Saigón. Al final del video, Joel aparece al piano colocado en un prado vietnamita entonando la canción junto con un nutrido grupo de veteranos. La

segunda parte de la historia habla del regreso de un combatiente a su pueblo natal. Ahí encuentra el rechazo, el desempleo y la crisis económica que marca la muerte de las actividades productivas en la localidad. Este video tiene -a su vez- dos instancias narrativas. La primera es la recreación de la partida del padre de este joven al frente europeo en la II Guerra Mundial: todo es fiesta, vivas al triunfo de la libertad y orgullo nacional. La otra, experimentada por el hijo, perfila el rechazo y la tristeza que produce el reclutamiento forzoso. Al final, la desolada imagen del desilusionado excombatiente muestra a varios como él entonando un blues lastimero a las puertas de una refinería cerrada por causas de fuerza mayor.

2). La toçada

Frankie Goes to Hollywood  
Relax  
Welcome to the Pleasuredome  
Islan Records

Como en muchos otros casos, hay dos video rocks que ilustran esta canción; uno de ellos imposible de ver en la pantalla casera por haber sido prohibido tanto por MTV como por la BBC de Londres. El trabajo que logró sobrevivir a la simple exposición del grupo y su divertida y singular coreografía sobre un fondo oscuro iluminado por un haz de rayo láser que recorta sensualmente la figura del vocalista.

El video censurado (transmitido casi en forma clandestina por el canal de Playboy y captado en México sólo por antena parabólica) contiene escenas de un famoso bar gay de Londres al que un asustado muchacho hace su primera entrada. La desazón y la confusión de éste son evidentes y, por cierto, muy celebradas por los clientes del lugar. La canción hace un llamado al relajamiento, al descanso y al desecho de cualquier tipo de nerviosismos. El nuevo cliente parece seguir la letra fielmente y pronto empieza a divertirse y a bailar como todos los demás. Nada de reprochable tiene este video (finalmente el grupo que lo produjo está integrado por homosexuales), pero su concepción del homosexualismo removió algunas conciencias que, más que aquel muchacho, se asustaron al ver tan fiel retrato del mundo homosexual de los barrios bajos londinenses. Lo más curioso de todo este anecdotario es que, al poco tiempo de haber sido prohibido, Brian de Palma reprodujo el video rock en su película Body Double.

Band Aid  
 Do They Know it's Christmas?  
 Do They Know it's Christmas?  
 Mercury

La chispa que encendió Live Aid. Bajo el patrocinio y conducción de Bob Geldof, varios de los más notables músicos de rock en Inglaterra e Irlanda se juntan en un estudio

para filmar y grabar el tema musical cuyos fondos serán destinados para combatir el hambre en Africa. Se incluyen escenas de los cantantes llegando al estudio y ensayando combinadas con la descripción que de cada uno de ellos hace la cámara. Al final, ésta se centra en forma individual para registrar el mensaje que cada uno de ellos desea mandar a sus fanáticos para animarlos a cooperar con esta causa noble. Es importante mencionarlo ya que, a pesar de la existencia de los conciertos de rock de Amnistía Internacional y de algunos otros eventos como el destinado a brindar ayuda a Kampuchea y Bangladesh, éste ha tenido una continuidad que finalmente desembocó en Live Aid, United Artists for Africa, y algunos otros con fines similares, incluyendo el proyecto Hermanos conducido por ¡Raúl Velasco!

USA for Africa  
 We Are the World  
 We Are the World  
 CBS Records

Uno de los acontecimientos musicales más populares de la Unión Americana en la última década: la reunión de sus más grandes estrellas para grabar un disco cuyas ganancias se destinaron a combatir el hambre en Africa. El video musical (pues también hay otro que narra como fue grabado el disco y este mismo video) acusa falta de imaginación y talento. Reunidos todos los estelares en un estudio de grabación, cantando uno por uno la parte musical que le corresponde, la

cámara los sigue individualmente o en grupo, éste último es muy útil para subrayar el espíritu de solidaridad que pretende ser el punto de origen y venta. Aunque en términos estéticos el video es pobre, el canal MTV lo seleccionó como el mejor video rock de 1984, elección determinada por su impacto en el mercado.

### 3) El concierto

Paul Young  
Love of the Common People  
No Parlez  
Columbia Records

Se retrata a Paul Young sobre el escenario interpretando una curiosa melodía que enloquece a sus fanáticas. En cámara lenta se hace una minuciosa descripción de la pequeña coreografía que realizan las chicas del coro, que al mismo tiempo señala los momentos climáticos de la canción. Aunque la cámara se centra en la persona de Paul Young aparecen constantes tomas del público en éxtasis. Aparece una sencilla utilización del montaje que rompe con la unidad temporal del concierto para mostrar al artista perseguido por las damas.

UB40  
I Got You Babe  
Baggeriddim  
Virgin Records

El vocalista de este grupo inglés amante del reggae habla por teléfono y explica su estado de ánimo para el .

concierto de esa noche. La cámara recorre los alrededores del lugar donde se desarrollará el evento y observa a la gente que, al igual que el grupo, se prepara para el acontecimiento. Se hace un corte a uno de los ensayos del grupo que recorre las actitudes de cada uno de ellos: uno está en reposo, mientras otro goza de la camaradería del conjunto, y otro más disfruta de los acordes de su instrumento musical. Sobre un close-up de Chrissie Hynde, vocalista del grupo Pretenders, se establece una ruptura temporal y la siguiente toma nos sitúa en el concierto. Se pone en práctica la interrelación entre el entusiasta público juvenil y los músicos que interpretan la melodía que habla del desempleo en Londres, cosa que parece identificar a los muchachos con los artistas.

Duran Duran  
The Reflex  
Seven & The Tagged Tiger  
Capitol Records

Editado sincrónicamente con algunas escenas filmadas durante un concierto del grupo, el video muestra a cada uno de los integrantes en plena faena musical y, más importante que todo, pues ése es su propósito, se preocupa por mostrar a un auditorio delirante de entusiasmo. Muy por el estilo de las antiguas presentaciones de The Beatles que incluían copiosas escenas de quinceañeras en desmayo, este video se

centra en la patente alegría que Duran Duran despierta en los adolescentes, donde ha encontrado un fértil campo de venta de discos. Pero esto no es todo: la presentación del grupo está enmarcada por una gigantesca pantalla en la que se presentan rapidísimas escenas de una pareja desnuda en relación sadomasoquista (hay una toma lo suficientemente explícita de una penetración anal en la que interviene el uso de cadenas). El video parece sugerir una percepción subliminal que, conjugado con las escenas del auditorio eufórico, subraya una importante premisa referida a la aparición del grupo en el negocio musical: no importa lo que suceda (o se muestre), Duran Duran está en la escena. Técnicamente uno de los mejores video rocks producidos hasta el momento. Reúne todas las características señaladas por Robert Pittman para dotar al producto de gran efectividad: mucha información en pocos minutos. El interés del grupo por los videos lo expresa el vocalista Simon LeBon: "muchas gente los observa como un recurso promocional o como un medio destinado al documental...yo encuentro un paralelo con el video y la industria fílmica de los años veinte cuando las talkies llegaron. Los videos son las películas talkies de nuestra industria musical".

Talking Heads  
Once In Your Lifetime  
Stop Making Sense  
EMI

Filmado en blanco y negro, el video centra la atención sobre el vocalista David Byrne que desarrolla una peculiar coreografía tomada, en parte, de los ritos africanos de la seducción. El movimiento de Byrne armoniza perfectamente con la letra que habla de la tiranía de la rutina diaria y de las posibilidades de realizar sueños fantásticos y salvajes, como seguramente debe ser una travesía por la selva del Congo. La cámara realiza pocos movimientos. Ocasionalmente enfoca al resto de los miembros del grupo bajo una acertada contraposición de luces. En algunos momentos se hace uso de un plano secuencia en el que se ve a Byrne acompañado en sus bailes por los otros integrantes. Al contrario de la mayoría de los videos de concierto, el público jamás aparecerá en la pantalla. Únicamente manifiesta su eufórica presencia mediante la introducción cuidadosa de su manifestación en la banda sonora. No debe de confundirse con el video producido en un estudio para la misma canción: éste sólo se limita a hacer un alegre juego de aquellas danzas africanas en personajes de dibujos animados.

### Ficción

#### 4) Melodrama

Bruce Springsteen & The E Street Band  
 Glory Days  
 Born in the USA  
 Columbia Records

Interesante y significativo collage testimonial en memoria de miles y miles de estadounidenses que, educados bajo el lema de la tierra de las grandes oportunidades o sobresaltos. Como en la mayoría de los videos de Springsteen (excepto en *Bancing In The Dark*), los personajes centrales no son extraídos de cualquier agencia de representaciones: son el empleado explotado y endeudado que no tiene tiempo para sus hijos, el viejo beisbolista aficionado que jamás salió del llano, las hermosas mujeres que, empleadas como meseras en cafetines de mala muerte, recuerdan a sus fogosos amantes. Todos por supuesto, víctimas del agrio recuerdo de los días de gloria. La banda de la calle E, comandada por Springsteen hace apariciones ocasionales en el cafetín de tercera categoría donde se reúnen los fracasados para hablar de sus memorias y también comprueban en la soledad del llano el fracaso del sueño.

Michael Jackson  
 Thriller  
 Thriller  
 Epic Records

El video que desencadenó la explosión del video-rock. Un par de adolescentes negros se encuentran en un cine disfrutando de una película de horror. En un determinado momento, la angustia de la muchacha es tal que le suplica a su acompañante salir de la sala. De regreso a casa de ella, al cruzar un cementerio, aparece la luna llena y el joven se convierte

en hombre-lobo. La chica huye y el relato es interrumpido para presentar una coreografía en la que el novio (que no es otro que Michael Jackson) baila y canta junto con zombies que han salido de sus tumbas. Al continuar el relato, se reemprende la persecución, pero ahora la muchacha es perseguida por el ejército de humanoides. Jackson vuelve a asumir su frágil forma cuando logran entrar a casa de la chica, y esta al verlo, recobra la calma. Se abrazan y el cantante, enfocado por la cámara, inicia nuevamente su transfiguración a espaldas de la mujer.

Dirigido por John Landis, experimentado cineasta estadounidense, el video causó conmoción en Estados Unidos e Inglaterra. Su impecable factura, que alterna diálogos y logradas escenas de terror, sentó las bases no sólo para las posibilidades de abrir y cerrar una historia en los video-rocks, sino para ejecutar en ellos vistosas coreografías, audaces movimientos de cámara y ágiles cortes que retienen el suspenso. Sin duda alguna, Landis fue el primero en combinar una cierta dosis de virtuosismo filmico al servicio de la promoción para una sola figura. Fue con este corte con el que Michael Jackson se perfiló como un suceso de la música popular de nuestros días. Además Thriller creó el mercado para la venta de los "music videos".

The Cars  
You Might Think  
Heartbeat City  
Elektra

Una rubia es asediada hasta la locura por su incesante enamorado: Ella toma un baño y de la tina, él emerge de un batiscafo; a la hora del maquillaje, él aparece en su lápiz labial; cuando la dama duerme, su sueño es alterado por una mosca con la cara del infatigable amante; y en un alto edificio, él ocasiona un rapto fenomenal como antes lo hiciera King Kong.

Utilizando efectos especiales y animación computarizada que, al decir de un crítico de televisión "todavía mantiene boquiabiertos a los técnicos de televisión", The Cars logran imprimirle a la sospecha amorosa un tono claustrofóbico y desesperado. Todas las escenas del video rock son elaboradísimos entrecruzamientos técnicos entre la imagen real y los efectos del dibujo y animación por computadora.

La referencia cinematográfica al rapto del gigantesco simio en lo alto del Empire State es una de las más logradas y simpáticas jamás vistas en los video rocks. A pesar de su alta técnica de elaboración, You Might Think contiene todos los elementos que hacen del video rock un producto artístico original: buen sentido del montaje y la edición, buen sentido temporal, interesante contraposición entre

el contenido lírico de la canción -un susurro amoroso- y la concepción visual.

Steve Perry  
Oh, Sherry  
Street Talk  
Columbia Records

En un foro decorado al estilo medieval, una hermosa princesa se acerca sumisa al soberano que, cerca del trono, le tiende los brazos. El monarca, Steve Perry, voltea nerviosamente a la cámara; no emite palabra ni ejecuta movimiento alguno. "No puedo hacerlo". ¡Corte; y nueva toma.

Se repite la misma escena, pero en esta ocasión Steve se deshace de su disfraz y se acerca al director del video y le dice: "Esto es ridículo. La mía es una canción de amor que nada tiene que ver con todo ésto", y señala al foro. El director se jala el poco pelo que le queda.

Aunque, en efecto, se trata de una canción de amor que Steve más tarde interpreta por los pasillos y escaleras del edificio donde se ha construido el foro, el tema da pretexto para hacer una parodia de la marcada preferencia que los productores de Estados Unidos tienen por los directores ingleses de video rocks. Sin llegar a la xenofobia, el video de Oh, Sherry ilustra que no siempre lo de fuera es

lo mejor y, de paso, ofrece un recorrido por todas las personas e intereses que están metidos a la producción de videos: los directores, los guionistas, los tramoyistas e iluminadores, el supervisor de la industria disquera (que, como es de esperarse, reclama sobre el costo de producción), los fotógrafos y entrevistadores de las revistas para "fans" y adolescentes y los extras, ridículamente ataviados en disfraces medievales.

Ya libre de todo artificio, Steve Perry le canta con sentimiento a una espléndida rubia (Sherry) que de repente aparece. Nos llamó la atención por el espléndido resumen de la pugna entre la creatividad y lo "artístico", y los intereses del juego de la venta de discos.

Michael Jackson  
Beat It  
Thriller  
Epic Records

Sin restarle mérito a Thriller, el video que ilustra este éxito de Jackson es también una obra notable. En una calurosa noche de verano en Los Angeles dos pandillas se disponen a liquidar sus rivalidades. Comienza la reunión y Michael, indeciso si acudir o no a la cita, canta plácidamente en su cama. Mientras las bandas se ponen de acuerdo en las reglas de la pelea, Michael trata de encontrar a algunos de

los pandilleros sin lograrlo. Justo cuando comienza la pelea, a cuchillo limpio, Michael llega al lugar de la cita y detiene la pelea sustituyéndola con una brillante coreografía entre camaradas. El espectador puede adivinar ciertas influencias de West Side Story y la forma de bailar de Michael es tan vistosa, que él solo sostiene todo el impacto visual de la danza. Es probablemente el video más famoso.

Michael Jackson  
Billie Jean  
Thriller  
Epic Records

Jackson exuda inseguridad y confusión infantil. A partir de aquí puede explicarse su identificación con un gran número de pequeños en todo el mundo que lo han tomado como ídolo y símbolo. Si en los anteriores trabajos trata de imponer una imagen en ocasiones tan brutal, que llega a convertirse en un monstruo, en éste hace patente una de sus principales características tomando como punto de partida un asunto que, en realidad, no es muy adecuado o entendible para los niños que ha logrado impresionar. Este video cierra la exitosa trilogía que provocó el clamor mundial por el cantante de color. De los tres, éste es el más complejo. Se presenta una serie de imágenes que si bien no tienen conexión narrativa, centran su propuesta de relato en dispersas ideas sobre la paternidad juvenil.

El video se divide en tres partes: la primera muestra el trayecto que Michael sigue, bailando, en una estilizada

ciudad de escenario; la segunda es el encuentro del bailarín con el hombre que pretende chantajearlo. Michael lo elude convirtiéndose en pantera. La última parte tiene lugar cuando Jackson llega a dormir en su habitación y es sorprendido nuevamente por el chantajista que trata de tomar fotos comprometedoras. Sin embargo, su víctima pronto desaparece y es atrapado por la policía.

Elton John  
Elton's Song  
The Fox  
Geffen Records

Otro de los muchos videos censurados por MTV por hacer alusión al homosexualismo. La letra de la canción describe románticas escenas de una pareja de enamorados en el acto sexual, algo sin duda irreverente y escandaloso cuando aplicada visualmente al amor que un púber siente por un hermoso atleta de un internado pra varones. Sin embargo este video rock contiene imágenes de ternura sin igual en la historia de la producción de aquellos.

La narración comienza con el encuentro del pequeño atleta, quien pasa indiferente ante la mirada extasiada del recién ingresado. A partir de entonces, el niño busca el pretexto para verlo, para escucharlo, para sentirlo cerca; pero nunca nada tan próximo como cuando el niño está

jugueteando en el gimnasio y llega el deportista que, a manera de saludo casual y descuidado, frota la cabellera del pequeño. La cámara describe detalladamente la expresión de éste que no puede disimular su gran gozo y placer. Una noche mientras el chiquillo espía a su ídolo desde la ventana de su cuarto, llega una hermosa chica y saluda con apasionado beso al atleta. La cámara vuelve a captar la expresión del chico que deja correr un par de silenciosas lágrimas y termina con una prolongada toma de la pareja de amantes perdiéndose en la noche ante el llanto inútil del pequeño.

5) Asociación libre de imágenes (este es el rubro donde el video-rock concreta mejor sus principales aportaciones estéticas)

The Police  
 Every Breth You Take  
 Synchronicity  
 A&M REcords

Definitivamente uno de los mejores vídeos que se han filmado. En blanco y negro, bajo el tratamiento del plano secuencia y un montaje que rescata los contrastes de la luz. El video no desarrolla una historia específica. Son proposiciones que una serie de imágenes, opuestas en sentido, realizan para que el espectador las asocie: un cenicero que se transforma en tambor de batería; el grupo -fundamentalmente Sting- ejecutando y, a un lado, una modesta orquesta de ancianos

interpreta su música en un amplio hall de un gran hotel; la cámara que se eleva para regresar a aquel tambor que termina convirtiéndose nuevamente en cenicero. Historia propositiva que tiene un punto de partida y un final semejantes, es decir, presenta una forma cerrada. La textura visual acusa una perfecta sincronía con el sonido de la canción que habla de una obsesiva historia de amor y dominio. Según el director del video, Kevin Godley, existe una fuerte influencia de algunos cortos musicales de los años 40, especialmente del jazz negro.

The Police  
Wrapped Around Your Finger  
Synchronicity  
A&M Records

Otro video en el que la forma domina al contenido. En un cerrado y oscuro laberinto formado por corredores de 1000 velas, el grupo interpreta su melodía. Quien queda atrapado es Stin, el canta-autor del trío. Su singular encarcelamiento está referido a la letra de la canción que narra la historia de un hombre sujeto a misteriosas fuerzas ocultas que hacen veladas alusiones al Gran Maestro. El enigmático contenido lírico de la pieza y el aura mística que le imprime su interpretación visual hacen de este video-rock uno de los más complejos en cuanto a concepción temática. Al final Sting trata de salir del laberinto y termina derribando un círculo

de velas. Todo el video está filmado en cámara lenta que permite apreciar el efecto dominante de la textura visual sobre la proposición de las imágenes.

David Bowie  
Ashes to Ashes  
Scary Monsters  
RCA/Ariola

De textura visual que recuerda al impresionismo y al uso de colores suaves, el video también es rico en imágenes propósitivas. Sin tener una liga narrativa interna, la sucesión de imágenes muestra a David Bowie desenvolviéndose en medio de personajes significativos y bizarros: un payaso, una bailarina, una mujer que guarda luto, etc, que pueblan diversos y caprichosos paisajes, montañosos y cercanos al mar. El video es una agobiada referencia al problema que causa el envejecimiento. Como producto pionero, su principal aportación se encuentra en la exploración de un relato sin línea narrativa definida y en la proposición de un mundo que poco tiene que ver con la realidad material; ambas premisas, esencia del movimiento punk son encarnadas de una manera vanguardista por el multifacético Bowie.

Sting  
Russians  
The Dream of the Blue Turtles  
A&M Records

Basándose en la estética -las escenas y los conceptos- de Citizen Kane, este video en blanco y negro mantiene una asociación de imágenes que contrapone la dolorosa agonía de

un anciano con la vibrante juventud de un atleta. En la memoria del anciano hay varios recuerdos (una especie de búsqueda- que lo remiten a la niñez y juventud perdidas. Apoyada en una de las estilizaciones visuales más complejas que se han dado en los video-rocks, Russians decanta un sentimiento de amargura y crítica hacia la concepción occidental de la vida y, especialmente, la vejez. La canción es una aguda visión de la histeria anticomunista encabezada por Ronald Reagan, cuyo nombre está en la letra y sostiene que los rusos no pueden ser tan malos porque ellos también aman a sus hijos. La composición musical utiliza ciertos pasajes de la obra de Prokofiev.

6) Comedia

Phil Collins  
 Don't Loose My Number  
 No Jacquet Required  
 Warner Bros.

Si la crítica musical ha cuestionado el talento de Collins como compositor y ejecutante, debemos decir aquí que se ha rodeado de excelentes productores y directores de videos, pues sus productos visuales son siempre más completos que los sonoros y, ésto finalmente ha determinado su gran popularidad. Phil busca talentoso productor para televisar su canción. Hasta él llegan toda clase de personas que le proponen las más absurdas ideas. A partir de ésto, Collins inicia una parodia

que recorre notables obras cinematográficas de ciencia ficción como Mad Max y algunos buenos videos como el de Every Breath You Take o You Might Think.

7) Aventuras y/o guerra

Duran Duran  
New Moon On Monday  
Seven & The Ragged Tiger  
Capitol Records

Inspirado en las películas apologéticas de los movimientos de resistencia durante la ocupación nazi en Europa, el video del grupo presenta a sus integrantes como miembros de un clandestino partido político o una misteriosa secta que desafía el evidente control marcial ejercido sobre una población europea. A base de una estupenda edición y cortes rápidos que alternan escenas de los rebeldes en reuniones secretas, represiones por parte de los militares y escenas de persecución y suspense, el video logra una intensidad dramática que desemboca en un sentimiento de alivio cuando los rebeldes logran reunir a todo el pueblo en la plaza para iniciar el gran festejo que anuncia la victoria de aquella misteriosa agrupación de resistencia. Como es costumbre en los videos de Duran Duran, las imágenes se imponen a la débil canción gracias a los contrastantes choques de iluminación.

8) Ciencia ficción

ZZ Top  
Less & Gimme All Your Loving y Rough Boy  
Eliminator Afterburner  
Warner Bros.

Los tres bajo un mismo espacio descriptivo debido a la repetición de los mismos esquemas y personajes (incluido el famoso auto rojo) en los tres videos. El de Legs y Gimme All Your Loving, narran la historia de una hermosa chica y un atractivo jovencuelo que son víctimas de las burlas, los engaños y las bromas pesadas de los fuertes. Al auxilio de ambos llegan tres esculturales mujeres a bordo del automóvil rojo que se dedican a desfacer entuertos, reemplazar la justicia y dar su merecido a los maleantes. Su acción es obviamente, sirve de cupido para la atormentada pareja. Los tres integrantes de ZZ Top, personajes singulares hacen cómica aparición.

El video de Rough Boy se sitúa en el espacio, en una estación sideral similar a las utilizadas por Darth Vader en la epopeya de la guerra galáctica. Aparece el auto rojo convertido en nave intergaláctica, los tres cantantes y un escultural par de piernas femeninas que dan cuenta del erotismo siempre presente en las damas que aparecen en los videos del grupo. En un alarde de virtuosismo y de muchos recursos de producción, los cantantes aparecen enjaulados en celdas que desintegran la materia y son prisioneros de aquel fabuloso par de piernas que también porta el elemento desintegrador de la cintura para arriba. El carro pasa por un autobaño y

la acción se retrata con lujo de detalles, y una vez retirado el polvo cósmico de su parabrisas, sale de nuevo al espacio con sus seductoras tripulantes a bordo. En realidad, todos los videos de ZZ Top son continuaciones de la misma historia; debe esperarse, entonces, que las próximas aventuras de las chicas se desarrollen en algún paisaje extraterrestre. De hecho al final del video aparece una leyenda que reza: "La historia continuará. Estén pendientes".

Bryan Adams  
 Heaven  
 Reckless  
 CBS Records

Bryan Adams ofrece un concierto en un teatro ocupado por cientos de aparatos de televisión que tienen en la pantalla la imagen de un entusiasta público en blanco y negro. Después de una apasionada interpretación, Adams termina convertido en una imagen de televisión más. Un video que rebasa los límites de la tocada, bien puede ser considerado como una terrible y alucinante historia de ciencia ficción en la que el intérprete entona su canto a un mundo dominado por los aparatos de recepción, donde el ser humano es sólo una extensión de la televisión o una parte de una sociedad tecnológica donde la imagen reemplaza lo sensorial.

9) Espionaje

Golden Earring  
 Twilight Zone  
 Out  
 Polygram Records

Dentro de los video-rocks, uno de los mejores ejemplos de la influencia del cine negro aplicado al brevísimo relato del video y a las posibilidades expresivas del rock. Un agente occidental, poseedor de vital información, es acchado por los malvados espías del bloque oriental que finalmente lo atrapan y lo torturan después de que una mujer tiende la trampa. Filmado en un sórdido ambiente y en locaciones exteriores (que aparentan ser una gran ciudad europea), el video causó alarma entre los programadores de MTV que, temerosos de censurarlo totalmente debido al éxito de este grupo holandés en Estados Unidos, se limitaron a cortar algunas escenas en las que la dama traidora aparece desnuda en la cama del agente occidental. Las escenas de la tortura y la persecución mantienen un buen ritmo de suspenso que da inicio cuando el agente roba la preciosa información. Hay algunas escenas de efectos especiales que sentaron precedente para las que después habrían de fluir como torrente en muchos videos. Sobresale aquélla en la que aparece una bala partiendo un naipe a la mitad. La escena fue utilizada para ilustrar la portada del disco.

10) Dibujos de animación

Prince & The Revolution  
Raspberry Beret  
Around The World In One Day  
Warner Bros.

Se describe un mundo ligeramente irreal, una galería de singulares personajes y la ejecución de un excéntrico grupo alrededor de una alberca. El avance de la cámara registra a una pareja de enamorados que se besan y abrazan; cuando aquélla se eleva realiza las tomas del grupo musical y enfoca a los dibujos animados que ilustran el escenario. Lo relevante de este video se encuentra, por un lado, en la técnica utilizada para la animación que es una combinación entre los personajes reales y su estilización en el dibujo y, por otro, en el abierto erotismo del que la canción hace declaración de principios: el amor sexual es un paso al cielo.

Peter Gabriel  
Sledgehammer  
So  
Geffen Records

Uno de los videos que más riempo ha permanecido en los primeros lugares de popularidad en Estados Unidos e Inglaterra. A base de efectos especiales que muestran al ex-cantante del grupo inglés Génesis convertido en figura de hilo, en una casa y en una naturaleza muerta, el video-rock proporciona detalles simbólicos sobre la vida cotidiana y sus diversiones, blanco de constantes críticas en la música de Gabriel. Hay pasajes referidos a un parque de diversiones, a una reunión con los amigos y al deporte de la pesca. Pero en todos ellos, la siempre presente y transformable cara de Gabriel proporciona el contrapunto romántico y/o sentimental que un amigo o un amante convertirá en sólido refugio cuando así se le,

requiera. No hay un relato de por medio; se trata de hacer una simple alegoría de la futilidad de los valores morales y humanos que actualmente privan en el mundo.

The Alan Parson Project  
 Don't Answer Me  
 Ammonia Avenue  
 Arista Records

Uno de los primeros videos que rescata al comic como posibilidad para redondear una breve historia. El video respeta la estructura cuadrangular de los monitos con todo y globitos. La historia abre con un derrotado joven que se encuentra solo en una cantina. Al dirigirse a una tienda de hamburguesas se encuentra con que su ex-prometida se hace acompañar por un tipo rudo y feo que quiere abusar de ella. El galán interviene y se desencadena una pelea callejera que culmina con un certero golpe del héroe que manda hasta la luna al enfadoso rival. Como en toda historia rosa la pareja se reconcilia ante la luz de la luna que se repone del inesperado visitante.

Mick Jagger  
 A Hard Woman  
 She's The Boss  
 Columbia Records

Simplemente un alarde de virtuosismo técnico que utiliza a la computadora más moderna y novedosa dentro de las artes gráficas para producir un impacto visual notable. En él la figura de Jagger (real) aparece enmarcada en una jungla urbana

electrificada (ilustración). Sobresale la enorme facultad de la computadora para reproducir, hasta en detalles mínimos, la figura humana en movimiento. Misma técnica que la aplicada para la realización de Tron.

A-ha  
Take On Me  
Hunting High and Low  
Warner Bros.

El virtuosismo de la combinación entre el dibujo animado y escenas filmadas con personas es llevado a su máxima expresión. Con momentos en blanco y negro, que dan cuenta de la sencilla línea de trazo del dibujo y algunas tomas en color de los actores, el video relata la historia de una joven que es invitada a participar en la trama de un cómic. Este es de acción y violencia, pues trata sobre la pacería de un atractivo joven por parte de malencarados maleantes que han sido derrotados en una carrera de motocicletas. La chica se enamora rápidamente de él pero tiene que salir de la historia pues él se ve en un callejón sin salida. Al hacerlo la mujer corre a su casa para conocer el desenlace. El perseguido logra escapar de los maleantes, pero al salir del cómic muere. Una vez más se da la contraposición entre el sueño de amor y la realidad.

#### 11) Promocionales de películas

Stewart Copeland y Stanard Ridgway  
Don't Box Me In  
Original Motion Picture Soundtrack  
Rumble Fish  
A&M Records

Dentro de los videos utilizados para promover una película, éste resalta por ser de los de mejor calidad y el más fiel a la concepción estética de la cinta. Como Rumblefish, está filmado en blanco y negro y alterna escenas de la grabación del tema en el estudio con un buen número de tomas extraídas de la película. Según se anota en el Cuaderno de Programación de la Cineteca Nacional del mes de julio de 1984, que reproduce parte de la entrevista hecha a Francis Ford Coppola por la revista Filmcomment, los golpes de batería proporcionados por Copeland, junto con la idea musical que se refiere a la urbanidad claustrofóbica, le resultaron muy útiles para la concepción y armado final de la cinta. El video-rock comparte las mismas características. En este caso, los marcados golpes de batería de la canción aparecen como cortes rápidos con las escenas más significativas de la película y con algunas tomas del mismo Copeland golpeando con singular energía sus tambores. Dentro del estudio de grabación se colocó, expresamente para la grabación del video, una pantalla gigante en la que son proyectadas largas secuencias de la película y que, según se muestra, sirven para que el vocalista (Stanard Ridgway) y el músico coordinen su interpretación con los movimientos de los personajes en la pantalla.

Duran Duran  
A View to Kill  
Original Motion Picture Soundtrack  
Capitol Records

Otro notable ejemplo del video rock utilizado como vehículo promocional para una película y disco determinado. Como en el caso del video de Stewart Copeland, éste combina de forma magistral escenas de la película con algunas otras del grupo que aparece como involucrado en la acción de la trama. Dado que los videos primero son filmados en cine para después hacer el transfer al formato televisivo, no se nota diferencia alguna. La acción se desarrolla en la Torre Eiffel en París. Ahí James Bond atraviesa por difíciles momentos ya que los maleantes se han propuesto eliminarlo. Entre la banda de maleantes se encuentran los integrantes de Duran Duran. Uno de ellos, desde un helicóptero, dispara ráfagas de ametrallador contra el inglés; mientras que otro que carga un walkman que disimula una bomba, lo persigue para hacerlo volar con la estructura metálica. Bond, por supuesto, escapa de los atentados de los criminales verdaderos (los personajes del largometraje) y de aquéllos tramados por los músicos. A base de cortes rápidos que sincronizan perfectamente con la acción de esta particular escena y de efectos especiales, Duran Duran logra integrar un mini-thriller de gran calidad.

1.- Los video-rocks surgen en una época específica: aquella en la que una serie de transformaciones técnicas y de reacomodos en las corporaciones han colocado a los medios de comunicación, particularmente a la televisión, en un terreno de transición. La "revolución tecnológica" se ha consolidado en las videocaseteras, la emisión de señales a través de satélites, los discos láser, los compact-discs, las computadoras caseras y, en un futuro próximo, en la reproducción de varios programas de televisión en tercera dimensión a través de la tecnología computarizada.

En buena medida la consolidación del video-rock se debe a la gran popularidad y capacidad de difusión de MTV que alzó la venta de los discos que promovió a través de los videos. También logró aumentar jugosamente los ingresos por taquilla de las películas que, utilizando algún tema musical de su soundtrack acudían a MTV para promoverse. Esta fusión de intereses entre la televisión, la industria discquera y la industria cinematográfica no es casual.

Exploremos este singular conglomerado de intereses a través de una de las corporaciones más grandes de la industria del entretenimiento en Estados Unidos: la Warner Communications. La gigantesca organización engloba: producción de películas (Warner Brothers), series de televisión (Warner Brother Television), discos (Atlantic Records-Elektra-Asylum-Nonesuch Records y Warner Brothers Records), libros y servicios de

distribución de publicaciones (Warner Books y Warner Publishers Services), y teatro (Warner Theatre Productions). Es evidente, entonces, que el fenómeno cultural no puede desprenderse de las condiciones que el capitalismo de esta década sostiene.

Entre la corporación y el monopolio, la creación cultural debe atravesar un filtro, y lo más importante consiste en que todas las ramas de la industria cultural están vinculadas: lo que ocurre con una, afecta a la otra. De esta manera, el video-rock enlaza una serie de intereses que ya no están aislados y, por lo tanto, el fenómeno cultural (disco, película, libro) es un extenso cúmulo de productos, todos ellos originados en empresas corporativas y capitalistas.

2.- El rock depende de las grandes corporaciones y no es un pecado. El rock tiene su propia dinámica. Sus elementos más representativos continúan cultivando ciertas tradiciones del rock originario como el sentido de protesta juvenil, la inconformidad con una sociedad jerarquizada y la expresión de una obra personal a través de la música. De hecho, los video-rocks ya han adquirido esas mismas características. No en balde surge la censora Parents Music Resource Center cuyo objetivo es clasificar y eliminar videos; no puede ser casualidad que los predicadores más conservadores denuncien al rock y a sus videos como los "portadores del mensaje satánico" y como un "elemento que tiende a disolver a la

familia cristiana".

El rock jamás había logrado tener un impacto de popularidad mundial como en el momento actual: existe una explosión de grupos, ritmos, conciertos y es en estos momentos, como en las décadas pasadas, cuando el rock vuelve a estar en la mira de la represión.

3.- El video-rock tiene muy poco en común con la programación televisiva normal ¿Por qué? Una de las causas, sino es que la principal, es que los videos no son producidos por la televisión.

El impacto económico provocado por el video-rock motivó y permitió su abandono y alejamiento de los rituales y límites de la producción televisiva de siempre. Los músicos están interesados en su obra y en el respeto de sus ideas; a los directores de los videos les interesa ofrecer un corto de alto interés visual, que al mismo tiempo signifique la posibilidad de regresar al lenguaje de las imágenes. La fusión de estas concepciones ha provocado una irrestricta libertad creativa; libertad que ya empieza a pagar su atrevimiento porque la prohibición o censura de algunos video-rocks dentro de la programación es ya un hecho cotidiano.

4.- El rock y por lo tanto el video rock tienen un lugar definido en la cultura del siglo XX. En la sociedad de masas se han convertido en el más vigoroso género musical, y al participar en la televisión se transforma en un renovador

de los arcaicos estereotipos televisivos. Su camino apenas comienza.

Basta observar el impacto social del rock "politizado" de la década de los ochenta (y su proyección estética) para comprobar su vigor como forma de expresión artística y cultural. Los conciertos de Live Aid, de Farm Aid, de Amnistía Internacional, de solidaridad con Kampuchea, de solidaridad con Bangladesh y contra el apartheid nos permiten concluir que el discurso del rock no está apartado de los problemas mundiales. El rock y el video-rock se han convertido en uno de los testimonios de su época.

5.- El video-rock coincide con el momento en que la televisión intenta romper con sus límites. Las series norteamericanas están preocupadas por el rescate más real y profundo del mundo urbano contemporáneo. Esta búsqueda ha modificado la forma convencional de hacer televisión para convertirla ahora en una forma de hacer cine.

6.- Lo que surgió como una forma específica para el rock se ha extendido a otros géneros de la música popular contemporánea: el blues, el jazz y el country, por citar sólo tres ejemplos, se han lanzado a su incursión por el mundo de los videos.

No se ha medido aún la forma en que la participación de la televisión modificará a las estructuras musicales de

estos géneros. Lo cierto es que varios grupos como el inglés Duran Duran escriben buena parte de su música tratando de darle un sentido e impacto visual.

7.- Es difícil hacer predicciones sobre la evolución de la industria del entretenimiento. Hasta la fecha cuando surgía determinado "invento", no faltaba quien se quejara de las pérdidas que esto implicaría. Según Umberto Eco, un faraón se quejaba de la escritura porque el hombre perdería la posibilidad de ejercer la memoria. Tal parece ser que esa queja fue vana.

Hasta la fecha los fenómenos culturales y artísticos continúan acumulándose y ejerciéndose. Cada una de las artes y de los procesos culturales continúan su evolución de acuerdo a su época. Se han acabado los mecenas y los Estados pierden su papel protagónico en el terreno cultural. Hoy todos los procesos de creación, como el musical o el visual, tienen que recorrer los pasillos de las organizaciones económicas que constituyen estructuralmente al presente estadio del capitalismo: pero el discurso antiautoritario y libertario no se ha perdido.

En el rock este discurso es un prolongado grito de protesta (de Bob Dylan a U2), y en los videos el compromiso y la disidencia se encuentran presentes en las imágenes. Ese es el rock...y esos son los videos con los que nosotros nos quedamos.

- Adorno, Theodor y Eisler, Hans. El cine y la música. Ed. Fundamentos, Madrid, 1981.
- Albert, Pierre y Tudesq, André-Jean. Historia de la radio y la televisión. Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1982.
- Althusser, Louis. Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Ed. Siglo XXI, México, 1981.
- Anverre, Ari. Industrias culturales: el futuro de la cultura en juego. Ed. Fondo de Cultura Económica-UNESCO, México, 1982.
- Barnow, Erik. Tube of Plenty: The Evolution of American Television. Ed. Oxford University Press, New York, 1975.
- Bettetini, Gianfranco. Producción significativa y puesta en escena. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1977.
- Bigsby, C. W. E. Examen de la cultura popular. Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1982.
- Bonet, Eugeni, et al. En torno al video. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1980.
- Braudel, Fernand. La historia y las ciencias sociales. Ed. Alianza Editorial, Madrid, 1974.
- Brecht, Bertold. Escritos sobre teatro. Ed. Nueva visión, Buenos Aires, 1973.
- Cazeneuve, Jean. El hombre telespectador. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1977.
- Curran, James-Gurevitch, Michael y Woolacot, Janet. Sociedad y comunicación de masas. Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1981.
- Díaz Palafox, Guillermo (comp.). Curso básico de lenguaje y técnica cinematográfica, realización 1. Ed. CCC, México,
- Ecc, Umberto. Apocalípticos e integrados en la cultura de masas. Ed. Lumen, Barcelona, 1974.

- Eco, Umberto. La estructura ausente. Ed. Lumen. Barcelona. 1978.
- Eliade, Mircea. Lo sagrado y lo profano. Ed. Guadarrama, Madrid, 1967.
- Foster, Allen G. Communication: From Primitive Tom-Toms to Tel-Star. Ed. Criterion. New York. 1965.
- Frith, Simon. Sociología del rock. Ed. Jucar. Madrid. 1980.
- García Canclini, Nestor. Las culturas populares en el capitalismo. Ed. Nueva Imagen, México, 1984.
- Gordon, George N. The Communications revolution: A History of Mass Media in the United States. Ed. Communication Arts. New York, 1981.
- Harris, Marvin. La cultura contemporánea en Estados Unidos. Ed. Alianza Editorial, Madrid, 1984.
- Leyda, Jan y Voynow, Zina. Eisenstein at Work. Ed. Pantheon. New York, 1961.
- López Laux, Lucio Arturo. Televisión cultural-cultura de la televisión. Tesis profesional. México, 1987.
- Mac Bride, Sean. Un solo mundo-Voces múltiples. Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1987.
- Moragas, Miguel de. Sociología de la comunicación de masas. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1985.
- Muggiati, Roberto. Rock: el rito y el mito. Ed. Siglo XXI, Buenos Aires, 1974.
- Orwell, George. 1984. Ed. Destino. México. 1983.
- Perkins, V. F. El lenguaje del cine. Ed. Fundamentos. Madrid. 1976.
- Ramírez, Gabriel. El cine de Griffith. Ed. ERA, México, 1972.

- Rhoda, Eric. A History of the Cinema: From Its Origins to 1970. Ed. Penguin. Middlesex, 1994.
- Rositi, Franco. Historia y teoría de la cultura de masas. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1977.
- Roura, Victor. Apuntes de rock. Ed. Nuevomar, México, 1985.
- Roura Victor. Negros del corazón. Ed. UAM, México, 1984.
- Russel, Tony. The Encyclopedia of Rock. Ed. Crown. New York, 1983.
- Sadoul, George. Historia del cine mundial, desde los orígenes hasta nuestros días. Ed. Siglo XXI. México. 1980.
- Sadoul, George. Las maravillas del cine. Ed. Gente nueva. La Habana, 1980.
- Smith, Anthony. La política de la información: problemas de política en los medios de información modernos. Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1984.
- Sorlin, Pierre. Sociología del cine: la apertura para la historia de mañana. Ed. Fondo de Cultura Económica. México, 1985.
- Tobler, John y Frame, Peter. 25 Years of Rock. Ed. Optimum, London, 1980.
- Veillon, Olivier-René. Le cinéma américain, les années cinquante. Ed. Virgule. Paris, 1984.

- Blanco, José Joaquín. ¿Nos fuimos con los setentas? La jornada semanal. La jornada. Año II, N° 74, 16 de febrero de 1986.
- Briseño, Guillermo. Cultura-Rock-Incultura. Revista Encuentro de la juventud. N° 11. Diciembre de 1984.
- Cocks, Jay. Rock's outer limits. Time. 17 de diciembre de 1979.
- Gurrero, Angélica. Rock en español. Revista Encuentro de la juventud. N° 24. Enero de 1986.
- Ocampo, Mario. Video rock: más allá de la imagen. Revista Encuentro de la juventud. N° 28. Mayo de 1986.
- Pally, Marcia. Dancing For Their Lives. Revista Film Comment, Vol. 20, N° 6, Noviembre-Diciembre de 1984.
- Palmer, Robert. No more foolish lyrics: rock's new anthem. New York Times Magazine, 12 de abril de 1985.
- Pittman, Robert. TV Rocks with music. New York Times Magazine. 12 de septiembre de 1985.
- Subirats, Eduardo. Transformaciones de la cultura moderna. La jornada semanal. La jornada. Año II, N° 74. 16 de febrero de 1986.
- Valtierra, Angel. Rock censurado. Revista Encuentro de la juventud. N° 27, abril de 1986.
- Vizcaino, Rogelio. Rock Internacional. Revista Encuentro de la juventud. N° 24. Enero de 1986.
- Whiteside, Thomas. Onward and upward with the arts (cablevisión). New Yorker. 20, 27 de mayo y 3 de junio de 1985.

- Alexander Nevski (Alejandro Nevski, Sergei M. Eisenstein, URSS, 1932).
- Assassinat du Duc de Guise (El asesinato del Duque de Guisa, Le Bargy y Calmettes, Francia, 1908).
- Automóvil yris, El (Enrique Rosas, México, 1927)
- Blackboard Jungle (Semilla de maldad, Richard Brooks, EEUU, 1955).
- Blade Runner (Ridley Scott, EEUU, 1982).
- Body Double (Doble de cuerpo, Brian de Palma, EEUU, 1984).
- Cabaret (Bob Fosse, EEUU, 1972).
- Casablanca (Michael Curtiz, EEUU, 1943).
- Citizen Kane (El ciudadano Kane, Orson Welles, EEUU, 1941).
- Concert for Bangladesh, The (Concierto para Bangladesh, Paul Swimmer, EEUU, 1972).
- Corazón de la noche, El (Jaime Humberto Hermosillo, México, 1983).
- Double Indemnity (Pacto de sangre, Billy Wilder, EEUU, 1944).
- Easy Rider (Busco mi destino, Dennis Hooper, EEUU, 1969).
- Excalibur (John Boorman, EEUU-Irlanda, 1980).
- Fame (Fama, Alan Parker, EEUU, 1979).
- Flashdance (Electrodanza, Adrian Lyne, EEUU, 1983).
- Gone with the Wind (Lo que el viento se llevó, George Cukor, Victor Fleming, Sam Wood, EEUU, 1939).
- Ivan Grozni (Iván el terrible, Sergei M. Eisenstein, URSS, 1942-46).
- Jazz Singer, The (El cantante de jazz, Alan Crossland, EEUU, 1927).
- Lisztomania (Yon Russell, Gran Bretaña, 1975).

- Mad Max (George Miller, Australia, 1979).
- Manhattan (Woody Allen, EEUU, 1983).
- Napoleon (Abel Gance, Francia, 1927).
- New York, New York (Martin Scorsese, EEUU, 1977).
- One plus One/Sympathy for the Devil (Simpatía por el diablo, Jean Luc Godard, Francia, 1968-69).
- Passion de Jeanne d'Arc, La (Theodore Dreyer, Francia, 1928).
- Pink Floyd: The Wall (Alan Parker, Gran Bretaña, 1982).
- Rambo First Blood (Part II) (Rambo II: La misión, George P. Cosmatos, EEUU, 1985).
- Raging Bull (Toro salvaje, Martin Scorsese, EEUU, 1980).
- Rock Around the Clock (Al compás del reloj, Fred F. Sears, EEUU, 1956).
- Roue, La (La rueda, Abel Gance, Francia, 1922).
- Rumble Fish (La ley de la calle, Francis Ford Coppola, EEUU, 1982).
- Saturday Night Fever (Fiebre de sábado por la noche, John Badham, EEUU, 1977).
- Singin' in The Rain (Cantando bajo la lluvia, Gene Kelly-Stanley Donen, EEUU, 1952).
- Soul to Soul (Dennis Sanders, EEUU, 1971).
- Sous les toits de Paris (Bajo los techos de París, René Clair, Francia, 1930).
- Star Wars (La guerra de las galaxias, George Lucas, EEUU, 1976).
- Tommy (Ken Russell, Gran Bretaña, 1975).
- Tron (Steven Lisberger, EEUU, 1982).
- West Side Story (Amor sin barreras, Robert Wise-Jerome Robbins, EEUU, 1961).

Woodstock (Michael Wadleigh, EEUU, 1969).

Zelig (Woody Allen, EEUU, 1983).