

35
2y



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES
"ACATLAN"

Shaman ^{ATS} *Blues*

(Análisis de las mediaciones estructurales en los
conciertos de rock)



T E S I S

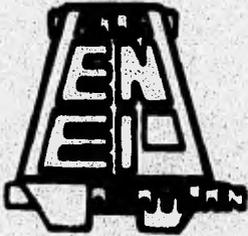
Q U E P R E S E N T A :

EDGAR MORIN MARTINEZ

PARA OBTENER EL GRADO DE:

LICENCIADO EN PERIODISMO

Y COMUNICACION COLECTIVA



ACATLAN, ESTADO DE MEXICO

ENERO DE 1996

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 esta 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.

En una de las últimas entrevistas que concedió, Truman Capote afirmó que las dedicatorias son un gesto de amistad. Este espacio pretende serlo, pero al mismo tiempo intenta dejar constancia que la investigación no sólo es mía. También lo es de muchas otras personas que directa o indirectamente hicieron posible que esto se gestara y creciera (aunque para algunos desorbitadamente).

Tuve la suerte de contar con muchos cómplices. Desafortunadamente, por razones de estricta justicia, no puedo citar a todos sin el riesgo de omitir varios nombres que escapan repentinamente de la memoria. A todos ellos está dedicado este trabajo. Como siempre, las aportaciones de algunos resultaron fundamentales: mencionarlos es una forma de agradecerles su amistad, complicidad, cariño, atenciones, amor y mucho más...

A mis padres, puesto que sin sus agudas críticas, ayuda y enorme paciencia, nada hubiera sido posible.

A Mario Revilla, personaje que asesoró y coordinó toda esta locura que ha derivado en gran amistad.

A Gabriela (BS), mi principal cómplice, por su amor y tantas cosas que hemos hecho y aprendido juntos.

A Laura, Ramón, Federico/Blanca y Armando *el bato loco*, entrañables carnales.

A los grandes amigos, ellos saben quienes son, por todas esas noches y días de reventón.

A algunos inolvidables maestros que con su estímulo en alguna medida son responsables de esto.

Pero en este espacio, de alguna manera también deseo dejar patente mi agradecimiento a la Universidad Nacional Autónoma de México, institución a la que pertenezco desde 1989, así como ha varios personajes cuyas enseñanzas

INDICE

INDICE	página	2
INTRODUCCION		6
1. Born in the 50's / Games without frontiers		24
1.1. Distinciones en el arte		
1.2. Evolución del concierto de rock		
1.2.1. Antecedentes y primeros días		
1.2.2. Los sesenta y la contracultura		
1.2.3. A redistribuir las tensiones		
1.2.4. El punk		
1.2.5. La década (no tan) perdida y el fin del milenio		
1.3. Rock e hibridación		
2. Communiqué (rock y comunicación)		74
2.1. (La música) y el rock como fenómenos de comunicación		
2.2. El canto y los sistemas de expresión en el rock		
3. Walk this way		90
3.1. Música y estatus		
3.2. Rock y gusto		
3.3. Industrias culturales y popularidad		

4. All around the world or the myth of fingerprints	116
4.1. Lo numinoso	
4.2. La necesidad del mito	
4.3. Los mitos en el rock	
4.3.1. Relato oral	
4.3.2. Rumores	
5. Ritual	134
5.1. La mediación ritual	
5.2. Originalidad y redundancia	
5.3. El ritual concierto	
6. The ancient giants under the sun (el chamán)	168
6.1. Tras la huella de los modernos chamanes	
6.2. Iniciación y aprendizaje chamánico	
6.3. Chamanismo y desequilibrio mental	
7. Manual para héroes o canallas (los relatos del chamán)	184
7.1. La encarnación de los mitos	
7.2. Los héroes míticos	
7.2.1. Janis Joplin o el cuerpo dionisiaco	
7.2.2. Keith Richards y la inmortalidad	
7.2.3. Vicious o la vida como una vacación	
7.2.4. Epílogo	

8. Un gran circo (o el chamán se prepara, parte 1)

218

8.1. Los preparativos del ritual

8.1.1. El negocio del rock

8.1.2. Extravagancias, fobias y vicios

8.1.3. El otro lado de la moneda

8.1.3.1. La selección del repertorio

8.1.3.2. Los ensayos y las pautas de conducta

8.2. Tiempo y espacio sagrado

8.2.1. El escenario

8.2.2. Escenografía

9. Shiny Happy People

252

9.1. Formación de la masa

9.2. Tipología del público rocanrolero

9.2.1. Masa abierta, masa cerrada

9.2.2. La violencia en el rock

9.2.3. La dominante afectiva

9.2.4. Multitud rápida o multitud lenta

9.2.5. Retenida o rítmica

10. Every picture tells a story (o el chamán se prepara, parte 2)

274

10.1. El mar

10.2. La vestimenta (una de piratas o breve metáfora sobre el atuendo)

10.3. El indumento chamánico

10.3.1. Del cabello y los sombreros

11. La Patchanka / Orgasm (en escena)	294
11.1. Antecedentes de U2	
11.2. Modelo de acciones en los conciertos de rock	
11.2.1. El preámbulo	
11.2.2. Introducción	
11.2.3. Ascenso	
11.2.4. El fuego	
11.2.5. El éxtasis	
11.2.6. Las banderas	
11.2.7. El descenso	
11.2.8. Salida	
CONCLUSIONES	348
MATERIAL DOCUMENTAL	356

TESIS

COMPLETA

INTRODUCCION

La música es una de las actividades más antiguas que ha acompañado al hombre. Se escucha y se interpreta en las ocasiones más diversas, muchas de ellas relacionadas con lo religioso y ritual pero también con lo festivo. A partir de la segunda mitad de este siglo, es evidente que en la música rock se han fusionado la fiesta, los rituales e incluso cierto sentido religioso.

El género surge y miles lo adoptan como propio. Casi han pasado cuarenta años, y lejos de haberse agotado, cuenta con millones de seguidores por todo el mundo. ¿Por qué? ¿Cuál es su chiste? ¿Cómo se manifiesta lo ritual y religioso dentro del género?

Llama la atención que existan millones de productos relacionados con el rock --incluidas revistas, notas, reseñas, críticas y artículos periodísticos, libros, videos-- y no abunden trabajos que exploren y/o respondan muchos de los elementos bajo los que ha operado el género por tantos años. Sobra el material que puede recopilarse sobre rock, pero en la mayoría de quienes lo escriben (con sus admirables excepciones, claro está) es evidente una acritica fascinación por la música y sus personajes: se adula o condena. El gusto suele ser el criterio predominante: "me gusta, el grupo es excelente. No me gusta, es basura". Así de simple y radical. Incluso, esta es una de las premisas por la que los propios músicos de rock se guían: "a mi ver no tiene sentido analizar la música para ofrecérsela a los lectores, pues si estos han oído la pieza, ya la juzgarán según su propio gusto. *Lo único que el periodista puede proporcionar es una historia interesante sobre los tipos que hacen esa música*".¹ Ante este panorama, no en vano Frank Zappa afirmó que los

¹ Stewart Copland (baterista del grupo Police), citado en Oscar Manilla: *The Police*, p. 164. Subrayado nuestro.

periodistas de rock son gente que no sabe escribir, entrevistan a gente que no sabe hablar, para gente que no sabe leer.²

La fascinación por el rock ha generado diversos fenómenos que abarcan aspectos sociales, económicos, comunicacionales y culturales; sin embargo, desde una perspectiva académica no ha sido muy estudiado (esto es muy evidente en nuestro país, escasean trabajos al respecto). Al margen de todo esto, la atracción que el rock ejerce sobre diversas generaciones no ha disminuido: el género sigue gustando y reproduciéndose al grado que por todo el mundo millones lo escuchan y varios miles lo tocan. En cualquier ciudad del mundo, Los Angeles o Reikiavik, el Distrito Federal o Lyon, Nueva York, Manchester, Marsella, Rio de Janeiro o Egipto, es posible escuchar que en algún garage, cuarto de servicio, bodega o cualquier otro espacio disponible, algún grupo de jóvenes (y otros no tanto) incansablemente ensayan.

La enorme atracción que el rock ejerce es evidente; pese a la crisis y recesión económica que prevalece en gran parte del mundo --y sin tomar en cuenta la piratería--, sus volúmenes de venta son altamente significativos.³ Ese gusto por el

² Contra lo que pudiera imaginarse un lector poco adentrado en el rock, Frank Zappa sí es un músico de rock. De hecho, fue uno de sus exponentes más importantes, sobre todo por su música, lucidez y crítica mordaz a toda la abundante mediocridad dentro del género. A lo largo de la investigación hablaremos más sobre su trabajo.

³ En nuestro país, según datos estimados por funcionarios de disqueras transnacionales (Sony Music y Emi Music), con un mercado contraído por la crisis económica y la piratería --en algunos géneros populares como la onda grupera por cada 2 originales se venden ocho piratas--, se producen alrededor de 50 millones de unidades anualmente. Otros indican que esta cifra es menor, de unos 26 millones (a ambas cifras habrá que añadir el total de unidades importadas). De las producidas en México, se estima una venta total de 35 millones de unidades de los diversos géneros (sobre la base de 26 millones se venden unos 20 millones de unidades) --a nivel hispanoamérica, México junto a Brasil y a España, constituyen lo más significativo en cuanto a ventas se refiere--. Por lo que respecta al rock creado por mexicanos, y pese a las condiciones bajo las que se relaciona con las compañías grabadoras, el estimado va de 3 a 5 millones de unidades vendidas anualmente. Otro estimado señala que el etiquetado como rock mexicano ocupa un 2 por ciento del total del mercado (410 mil unidades vendidas en promedio). Ahora bien, dada la generalidad con que las disqueras clasifican la música anglosajona (donde entran tanto Bon Jovi como Michael Jackson), la estimación de ventas comparada con la del rock mexicano lógicamente es mucho mayor. Sin embargo, en conjunto ocupan el 52 por ciento del total de la música vendida en nuestro país: el restante 48 por ciento los constituye el catálogo popular en español --que reúne a baladistas, gruperos, etcétera--, y la música clásica (esta última con un cuatro por ciento del total vendido).

género y las *historias interesantes sobre los tipos que hacen esa música*, nos parecen de los estímulos más destacados a través de los cuales el rock ha mantenido y expandido su poder de convocatoria. Pero además de estos, hay otro factor que convoca, y a la vez, pone en escena tales estímulos en forma de relatos: el concierto.

Como tanto se ha dicho, el rock es eminentemente una música para tocarse en vivo. Para quienes gustan del género pocas cosas se comparan con el sonido en vivo que produce una guitarra eléctrica. Y también pocas cosas se comparan con lo intenso que resulta participar en un concierto o tocada de rock: "un gesto comunitario, una fiesta, un rito donde todos celebran la música y donde la música misma no podría dejar de ser celebrativa, ritual, comprometedora. Pero precisamente porque es un rito, el concierto tiene algo de mágico, y el comportamiento de los actores y el público tiende a imitar modelos estereotipados".⁴ En este sentido, en el género subyace un *algo*; cierta *magia* flota en su ambiente y de ello pueden dar cuenta tanto los que asisten habitualmente, como quienes van por primera vez e incluso en aquellos que persiguen un mero interés académico. No en vano "el ritual moderno incluye la posibilidad de separarnos y mirar, como espectadores, en qué estamos participando".⁵

Como punto de partida la idea resultó atractiva para una investigación: participar en un concierto pero al mismo tiempo descubrir dicha magia. Ir al mayor número posible, verlos a través del vídeo, y por medio de la observación desentrañar su lógica. De alguna manera todo lo anterior en gran medida sintetiza las interrogantes que aparecieron durante el descubrimiento de dicha lógica, y las cuales había que explorar: gusto, historias interesantes en torno a los músicos, magia, industrias culturales. Pero de estas surgieron otras más, el tipo de público

⁴ Gino Stefani, *Comprender la música*, p. 27.

⁵ Néstor García Canelini, *Culturas híbridas*, p. 174.

que sigue al rock, las variaciones que ha tenido en vivo (si es que las ha tenido), la popularidad, el decremento en el gusto por el rock sajón --léase británico y estadounidense-- y en contraparte el aumento constante en el gusto por el rock local, los procesos de adopción, adaptación e hibridación que con el género han realizado chavos de todo el mundo, el asunto del estatus dentro de la música y el añejo conflicto entre lo clásico y lo popular. Esto, sin olvidar los aspectos comunicativos -entre otros, los sistemas de expresión dentro del género, la mediación, las formas de comunicación entre el público y el artista, las representaciones-- que el fenómeno implicase.

En esta encrucijada, nuestra hipótesis de partida fue la vieja idea de que los conciertos de rock equivalen a modernos rituales; además nos proporcionó la primer clave, ya que de todas las actividades artísticas, la música es la que nos pone en contacto más estrecho con las fuentes del mito o de la magia, del ritual y de la religión.⁶ Sin embargo, el riesgo con un trabajo de este tipo es enorme ya que por momentos puede parecer de cualquier disciplina menos de comunicación: se había investigado sobre mitos, magia y rituales.

Un trabajo realizado en el quinto semestre de la carrera volvió a proporcionarle a todo esto un sentido comunicativo; basado en el modelo dialéctico de la comunicación, se trataba de un análisis sobre los conciertos que Bob Dylan había ofrecido en nuestro país en marzo de 1991. Estos contenían Actores, Expresiones, Instrumentos y Representaciones, todos los elementos del modelo dialéctico. Con esa base trabajamos y fuimos descubriendo muchos cabos aparentemente sueltos que durante un concierto se ponen en escena, y que además venían a formar parte de alguno de los cuatro elementos del citado modelo dialéctico.

⁶ Christopher Small, *Música. Sociedad. Educación*, p. 228.

Aún así, todavía quedaban muchas cosas pendientes. Sobre todo cómo relacionar la magia, mitos y rituales con estos procesos de comunicación. Unos apuntes sobre la teoría de la mediación nos proporcionaron parte de la respuesta: toda mediación social proporciona modelos que sirvan de referencia al grupo para preservar su cohesión. Cabía entonces la posibilidad de que a través de los conciertos de rock se realizaran mediaciones sociales.

Además en esa exploración descubrimos dos tipos de mediación: cognitiva y estructural. La primera ofrece modelos de representación del mundo, es decir que efectúa una tarea de mitificación, y la segunda proporciona modelos de producción de comunicación, esto es, que lleva a cabo una tarea de ritualización. Representaciones y formas del relato. El concierto como una actividad donde hay ciertas representaciones y ciertas formas; había entonces que encontrar cuáles eran esas representaciones y cómo se manifestaban tales formas (esto último parcialmente resuelto a través de la observación directa del fenómeno). Ahora bien, al estudiar previamente mitos y rituales descubrimos que uno es consecuencia del otro: un rito pone en escena a un mito. Si el concierto es un rito ¿qué es lo que pone en escena? De ahí la necesidad de estudiar las representaciones --ideas o imágenes mentales-- que posee el rock, y de esas las que pone en escena; esto es, los mitos --patrones narrativos-- articulados en torno al género que proporcionan ciertas representaciones, algunas de las cuales se manifiestan durante los conciertos.

A partir de este descubrimiento la investigación debía desdoblarse. Por un lado las formas del relato roquero en escena, esto es, el concierto-ritual con las diferentes inquietudes que se habían acumulado. Por el otro, las posibles representaciones que aparecen durante un concierto. En esta parte de la investigación se agudizó otro problema ¿cuál era el papel que en todo esto jugaban los actores de la comunicación?

Descubrimos que los relatos roqueros están enmarcados por una *fuerza numinosa* (una potencia misteriosa que a un tiempo es tremenda y fascinante; se le teme pero atrae), se transforman en representaciones y durante un concierto se ponían en escena pero ¿cómo? Las clases de Teoría de Comunicación Colectiva III nos dieron la solución. En ellas, conocimos la *acción dramática* que Jürgen Habermas retomó de Irving Goffman; decidimos emplearla como principio explicativo.

A través de esta *sui generis* acción dramática ha sido posible que tales relatos se manifiesten como representaciones. Esta acción tiene su espacio de realización en el mundo íntimo y está orientada a presentar al actor *en su relación o interacción* con los otros actores: el sujeto no se “presenta”, se *representa* (tal como se hace en el drama). Por medio de estas representaciones los roqueros se distinguen entre sí cuando están sobre un escenario, pero también en su vida cotidiana ya que en la mayoría de casos las funciones del rol que desempeñan se ligan a la vida personal del sujeto; esta imagen de sí propuesta por el sujeto-actor (léase músico de rock que vive de este trabajo), que no es espontánea, es una utilización de las vivencias en virtud del interés(es) en o con los otros. Sin duda a esto se refiere Rollo May (v. 7.2.1.) cuando explica que todos tenemos un mito en función del cual construimos nuestra vida.

Esto también lo han hecho los músicos de rock: representaciones de ciertos mitos; de hecho las propuestas artísticas del campo roquero están sostenidas en relatos. Al descubrirlo, la investigación podía volverse interminable ya que existen muchísimas propuestas artísticas en el género, la revisión de una sola da para toda una tesis. Optamos entonces por quedarnos en el nivel más general de las acciones dramáticas realizadas en el rock, y ejemplificarlas a través de algunos de sus héroes míticos más conocidos.

Esto funcionaba para explicar una parte de las representaciones que el género ofrece, es decir que los músicos de rock crean (los menos) y asumen (los más) cierta acción dramática que transforma el conjunto de mitos en torno al rock en acciones, les dan vida --un héroe es un mito en acción--. Como este asunto se prestaba a múltiples complicaciones dado nuestro objeto de estudio, dejamos de lado la exploración de las acciones dramáticas y nos centramos de nueva cuenta en los conciertos, sólo que ahora sabíamos que durante estos se manifiestan mitos que son encarnados a través de acciones *dramáticas* y que proporcionan determinadas representaciones. Faltaba entonces ahondar en la multitud rocanrolera, quien además del gusto debe compartir las representaciones para poder entender los conciertos y a los grupos, de otra forma resulta previsible el aburrimiento.

Con todo esto, sólo nos faltaba comenzar a unir el rompecabezas; debía existir alguna representación general que permitiera agrupar la diversidad de propuestas artísticas dentro del campo roquero, y sobre todo, transmitirle a los participantes *esa* magia (que más adelante descubrimos deriva en catarsis o *éxtasis*). Un documental sobre los Doors nos proporcionó la respuesta; ahí consideraban al cantante Jim Morrison como un chamán por excelencia (y él mismo en esos términos se expresaba). Durante un concierto, alguno(s) de los miembros del grupo (generalmente el cantante) asumen la figura de chamanes, y ésta se inserta dentro de una tipología de expresiones (construida por nuestro asesor en su tesis de licenciatura) que, en el sentido de los datos, su información puede ser nueva o repetida, y en el sentido de fórmula narrativa, original o monótona.

Como se habrá notado, son muchísimos los elementos que intervienen durante un concierto de rock. Incluso, éstos llegan a resultar caóticos. Sin embargo, tal como plantea Carlos Monsiváis,⁷ en el caos se inicia el perfeccionamiento del orden.

⁷ Carlos Monsiváis. *Los rituales del caos*, p. 15.

Así armamos nuestro rompecabezas. El primer capítulo aborda el debate en torno al rock y a su condición de arte, así como la añeja oposición entre clásico y popular; posteriormente desarrollamos una brevísima historia de cómo el género ha evolucionado (sobre todo en lo que se refiere a tocar en vivo, siempre enlazando y rompiendo con la tradición), el tipo de arte que es y, en el último párrafo, la cada vez más generalizada condición híbrida que el rock posee, los mecanismos de adopción y adaptación del rock en un mundo cada vez más globalizado en sus comunicaciones.

En consecuencia, en el segundo capítulo señalamos que el fenómeno artístico también nos interesa como un acto de elaboración y puesta en común de información, esto es, una actividad social que establece una situación comunicativa. Durante un concierto, analizado bajo una perspectiva de comunicación, aparecen los cuatro componentes del modelo dialéctico propuesto por Martín Serrano, motivo por el cual explicamos de que tratan las Expresiones, Instrumentos, Representaciones y Actores. Además, al estar la música pautada socialmente por sistemas consolidados de expresión, los cuales permiten que el proceso comunicativo no parta de cero, exploramos la relación que guarda el rock con tales sistemas.

El tercer capítulo proporciona otros marcos para entender al rock y a sus ritos: los diferentes discursos en torno a la música, cómo a partir del gusto inicia la relación con las representaciones, y finalmente el fenómeno de las industrias culturales bajo las que el género se difunde. Es importante hacer hincapié en que la música puede cumplir la función de redistribuir las tensiones sociales, y en contraparte ser utilizada como un instrumento para subvertir el orden social; el papel de la vanguardia en la producción del rock; la inutilidad de discutir en torno a los gustos; así como la mediación que las industrias culturales ligadas al género

realizan. Por otro lado, también destaca el asunto de la popularidad, y algunos aspectos de la relación del rock en nuestro país con las citadas industrias culturales.

En el siguiente capítulo introducimos el concepto de numinoso, que constituye el marco bajo el cual se desenvuelve el rock, su telón de fondo. Posteriormente desarrollamos el asunto de los mitos a los cuales un ritual actualiza: la necesidad que hay de ellos, algunas de sus características, aportaciones, y cómo operan dentro del rock. Por otro lado, destacamos la importancia de la historia oral como una forma de alimentar tales relatos, y la función que en todo esto juegan los rumores.

En el quinto capítulo se entra de lleno a las múltiples lecturas que poseen los ritos, y cuales son las características del concierto-ritual de rock. Además del control social que implican, a través de una mediación cognitiva y otra estructural, las expresiones --tanto en fórmula narrativa como en datos-- dentro de cualquier concierto oscilan entre la redundancia y la novedad, que por cierto no siempre abunda. También exploramos la repetitividad dentro del rito, ya que tiene por objetivo alcanzar la catarsis, y un sistema consolidado de expresión que en el capítulo dos no abordamos, que resulta fundamental durante los conciertos y cuya importancia se ha extendido considerablemente a todo el género, sobre todo en tiempos de globalización: el audiovisual.

El capítulo seis es otro gozne. A través de una metáfora en torno a roqueros y chamanes, que incluye el proceso de iniciación y aprendizaje de esta actividad chamánica, así como una breve reflexión en torno a la naturaleza sobrenatural del rocanrolero que se asuma como chamán --en un plano dramaturgico, por supuesto--, armamos un puente que nos permitió entender al roquero como el personaje que guía a los participantes en el rito rumbo al éxtasis.

Sin embargo, resulta necesario dejar muy en claro que para lograr tal éxtasis y además distinguirse de los otros chamanes roqueros, es fundamental construir esa acción dramática: las estrellas de rock no se presentan, se representan; y esto es extensible a todos los músicos que cultivan, o al menos eso intentan, el género. Por eso en el séptimo capítulo lo ejemplificamos a través de un breve recuento sobre parte de la historia de los Rolling Stones, donde también exploramos en torno a conceptos como artista, ídolo y héroe mítico, entre otros. Pero además estas representaciones roqueras, es decir, llevar un mito a la acción, en ocasiones se han acercado a los límites de la resistencia humana; nosotros damos cuenta de ello al describir algunos de los relatos más sobresalientes en este sentido.

El capítulo siguiente es un regreso a la excesivamente comercializada realidad del rock. Los conciertos no son la excepción, y aquí desarrollamos otro elemento de dicha estructura: los preparativos. Esto lo hacemos, empero, en dos vías. Primero, utilizando como pretexto las peticiones que suelen pedir las grandes estrellas del género, conocidas como *riders*, describimos al concierto de rock como un negocio demasiado sofisticado que derrumba irremediablemente muchos de los relatos agrupados alrededor del rock, sobre todo lo referente a su espontaneidad. Segundo, damos la vuelta a la moneda, esto es, analizamos dos elementos que durante el concierto serán fundamentales: la selección del repertorio y los ensayos de las canciones como el preámbulo que generará pautas de conducta expresiva. Como los conciertos se desarrollan en un tiempo y espacio sagrados debimos dar cuenta de ello, y de ahí entramos a otro aspecto clave en nuestra investigación, el papel que juegan el escenario y la escenografía.

Hasta aquí, el músico de rock lleva parte importante del peso de nuestro trabajo. El capítulo 9 está dedicado al otro actor de la comunicación: el público que a través del rock adquiere una identidad en común. Como esta multitud tiene

características muy específicas, el trabajo de Elías Canetti sobre la inasa nos fue de gran utilidad; a partir de este, construimos una tipología del público rocanrolero. La gente se prepara para ir a una tocada, atrás quedaron todos los obstáculos para poder estar presentes, llegan al sitio donde se efectuará, se instalan y la espera comienza. En contraparte, el roquero-chamán se prepara. Por eso el décimo capítulo arranca con la metáfora de la inasa como el mar, la gente busca cohesionarse en él; tras bambalinas, o en *backstage* como también se le conoce, los músicos eligen su vestimenta, es el atuendo como parte de la acción dramática que los fans comparten y que en el *rock-star* también se vuelve un indumento chamánico. Finalmente, toda la estructura que un concierto cualquiera de rock conlleva es descrita en el capítulo 11 con el espectáculo *Zoo Tv* del grupo irlandés U2 como paradigma. En ella, irán apareciendo ordenada y puntualmente los elementos --comunicativos y de otro tipo-- del concierto ritual de rock.

Dadas las diferentes vertientes que la investigación tomó, cabe aclarar dos cosas. Primero, debido al matiz particular de cada uno de los capítulos, decidimos jugar un poco con sus títulos, y sólo a través del nombre de distintas canciones encontrar aquellas que en la medida de lo posible simbolizaran el contenido. De este modo, y para algunos lectores quisquillosos, los creadores de las canciones que empleamos para titular nuestros capítulos son Police, Peter Gabriel, Dire Straits, Aerosmith, Yes, Joaquín Sabina, Maldita Vecindad, R.E.M., Rod Stewart, Mano Negra y Porno for Pyros.

Segundo, el cómo llamar a la investigación también supuso un serio problema: ¿qué título podría abarcar el mayor número de elementos contenidos en el trabajo? Tras darle algunas vueltas, una vieja canción de Jini Morrison nos trajo una respuesta: *Shaman's Blues* es el nombre que mejor refleja la intención de nuestro trabajo.

“Hay tres tipos de saber: el saber propiamente dicho, el saber vivir y el saber pensar; los dos últimos lo dispensan a uno, por lo general, del primero”.

Talleyrand.

“Todo lo que lucha, todo lo que no se deja vencer, todo lo que combate es joven en tanto brega por el imperio de la razón y de la dignidad humana”.

José Revueltas.

“El libro está lleno de dibujitos en tinta negra y yo creo que así deben ser los libros y las palabras: dibujitos que se salen de la cabeza o la boca o las manos y que van y se ponen a bailar en el papel, cada que el libro se abre, y en el corazón, cada que el libro se lee. El libro es el regalo más grande que el hombre se ha dado a sí mismo”.

Subcomandante Marcos.

**“Una canción, o la música, es la expresión pura del gozo.
Pura como una celebración de la existencia”.**

Jim Morrison.

From the pain come the dream
From the dream come the vision
From the vision come the people
And from the people come the power
From this power come the change.

Peter Gabriel.

1. BORN IN THE 50'S / GAMES WITHOUT FRONTIERS

1.1. Distinciones en el arte

No hay más que dos caminos en el arte; o se hace uno virtuoso o se hace uno payaso.

Silvestre Revueltas.

El rock apareció hace más de tres décadas y con el paso del tiempo se consolidó como uno de los fenómenos culturales más trascendentales de este siglo. Introdujo novedades en la música misma y miles de jóvenes por todo el mundo fueron seducidos por su ritmo. Debido al contexto histórico en que surgió, rápidamente alcanzó su estatus como arte moderno en el sentido que a éste le otorga Henri Pousseur: "el arte moderno, en su totalidad, puede ser considerado como una crítica más o menos consciente, más o menos virulenta, según el caso, de la cultura tradicional y del orden social ya caducó ilustrado por ella"¹ Sin embargo, hay que decirlo, su llegada también ayudó a masificar a la industria del entretenimiento.

Aunque eran los indicados para saber lo que estaba pasando, los empresarios de la música fueron los primeros sorprendidos con esta llegada *original y novedosa*, puesto que se encontraban aislados en el lado equivocado de la brecha generacional al punto de no saber cómo resolver las demandas de ese nuevo público de adolescentes. Por ello, hubieron de pasar varios meses para que el rock pudiera desarrollarse como música de concierto, y algunos años para constituirse como género. Esto es, como "un modelo cultural relativamente fijo. Define un mundo social y mo-

¹ Henri Pousseur citado en Naief Yehya, "Arte Inconsciente y sabiduría callejera", *Rock & Pop*, no. 14, enero de 1995, pp. 7-10.

moral, así como un entorno físico e histórico".²

Sin embargo, por principio debemos aclarar algunas cosas en torno a una de las más encendidas polémicas que la música ha generado, su condición de arte. Esto es, ¿qué tipo de música puede considerarse arte y cuál no? ¿la llamada música clásica es arte y la popular no? Señalamos que con su aparición, el rock pronto coincidió con los rasgos que Pousser le atribuye al arte moderno; con ello, damos por hecho que en efecto, el género es arte. Veamos porqué y en qué forma lo es.

Para el conjunto de agentes sociales, y en particular para los individuos que las distinguen o se oponen a ellas, cualquier obra está revestida de múltiples y contradictorias significaciones. Por ello, catalogar como arte a ciertos bienes o expresiones musicales, *requiere tomar en cuenta las propiedades socialmente pertinentes atribuidas a cada una de ellas*, es decir, la imagen social de las obras (barroca/moderna, clásica/popular), de los autores (Mozart/Lennon y McCartney) y, sobre todo, quizás de los instrumentos correspondientes (sonoridad cálida y burguesa de la cuerda pulsada/sonoridad estridente de una guitarra eléctrica con distorsionador)³ y, por otra parte, las propiedades de distribución que tienen estas obras en su relación (más o menos conscientemente percibida, según los casos) con las diferentes clases o fracciones de clase (Edgar Váreze/Los Temerarios) y con las condiciones correlativas de la recepción (conocimiento --tardío-- mediante el disco/ o el conoci-

² Andrew Tudor, *Cine y comunicación social*, p. 15.

³ Debemos tomar muy en cuenta que los instrumentos provocan ciertas imágenes culturales a través de su timbre: por ejemplo, "la flauta, idílica, arcádica y un poco felina; ¡inténtad, si podéis, sustituirla por otro instrumento en el *Preludio a la siesta de un Fauno* de Debussy! El clarinete, romántico, noble y patético, muy apto para la escena *E lucean le stelle* de *Tosca*". Gino Stefani, *Comprender la música*, p. 45. Por otro lado, cabe señalar que "el uso de los instrumentos ha determinado etapas, corrientes en música. Así por ejemplo la guitarra en los años sesentas, la trompeta en los veintes, el trombón en los cuarentas, el bajo en los ochentas, los teclados electrónicos en los noventas. Siempre en una relación esencial con determinada época. En ese sentido, el uso instrumental de la voz es lo que permanece, lo que no está precisamente atado a una época". Eric Burdon (ex cantante de Los Animals), entrevistado por Pablo Espinosa, "La industria está logrando declinar los valores esenciales del rock: Eric Burdon", *La Jornada*, 12 de abril de 1991, p. 39.

miento --precoz-- por la práctica del piano).⁴

Además de hacer explícitas las significaciones de cada obra, debemos tomar en cuenta que determinados bienes y expresiones poseen ciertas características que, independientemente del sentido social bajo el que fueron producidos, les permiten ser designadas como artísticas. De modo general, observamos que el arte contiene los rasgos siguientes:⁵

- El arte entendido como la producción y reproducción de lo bello, (precondición de lo artístico); independientemente de las diferencias culturales, de lugar y de época, que establecen lo que es bello y lo que no lo es.
- El arte como una forma peculiar de acercarse o de conocer la realidad, ya sea natural, social o íntima; de manera realista o fantasiosa. Positiva o negativamente.
- El arte como una actividad productiva y creativa o productiva y transformadora.
- El arte como una experiencia liberadora y gozosa.
- El arte como un tipo de discurso, expresión o mensaje. Esto es, el arte como un fenómeno de comunicación.

A reserva de abundar en este último aspecto (*infra*. 2.1.), conviene adelantar que la música constituye una expresión artística capaz de crear a nivel simbólico una realidad aparte donde entran en juego propiedades de la información estética. Nos adelantaremos inclusive al capítulo 3, para indicar que la música también nos interesa en un sentido de distinción ya que "toda apropiación de una obra de arte, que es -

⁴ Asimismo, "si las diferencias entre las obras tienden a expresar las diferencias entre los autores es, por una parte, porque llevan la marca, tanto en su estilo como en su contenido, de las disposiciones socialmente constituidas de las posiciones en el campo de producción que estas disposiciones habían contribuido en gran manera, a determinar; y es también porque continúan marcadas por la significación social que han recibido de su oposición y de la oposición de sus autores en el campo de producción (p. ej., izquierda / derecha, claro / oscuro, etc.) y que han sido transmitidas por la tradición universitaria", Pierre Bourdieu, *La distinción*, p. 17.

⁵ Adolfo Sánchez Vázquez citado por Mario Revilla: *El arte de masas en la reproducción social*, p. 45-46.

una relación de distinción realizada, hecha cosa, es a su vez una relación social y, contra la ilusión del comunismo cultural, una relación de distinción”.⁶

La música posee las características de aquello considerado como arte. El rock podrá gustarnos o no, pero es un fenómeno artístico porque contiene estos rasgos.⁷ Ahora bien, la polémica se reaviva con el tipo de arte que el rock es, esto es, con los *criterios de selección* para denominar a cierto bien o expresión como artística: ¿Sólo la música clásica puede considerarse arte?, ¿Qué pasa con el rock, el jazz o la llamada música folklórica, o la salsa y tantas otras expresiones musicales? ¿Sólo Wagner, Mozart y Beethoven compusieron arte?, ¿Los creadores de otros géneros, no? De entrada, debemos tomar en cuenta que el fenómeno artístico es autónomo, independiente de su técnica; la partitura es un esquema operativo destinado exclusivamente a los músicos y no al auditorio.⁸

Todas las expresiones musicales pueden ser consideradas artísticas ya que sin excepción presentan características propias de la expresión comunicativo-artística, es decir, de la información estética. Sin embargo, no pueden ser arte de la misma manera porque obedecen a *lógicas diferentes*; poseen distintos rasgos y objetivos. El rock, como casi toda la música, ha evolucionado para expresar necesidades diferentes en distintos lugares y momentos; es arte, pero no de la misma manera que el jazz o el flamenco por ejemplo.

De ahí lo absurdo en la oposición radical de quienes establecen rígidos criterios de selección para separar a la música clásica de la popular, o el rock de los años

⁶ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 225.

⁷ Aunque cabe señalar que hay músicos no muy convencidos de hacer arte. Joe Perry, guitarrista de Aerosmith (primer grupo de rock que apareció en los dibujos animados "Los Simpsons"), lo corrobora: "a veces cuando me doy cuenta de que hago esto para ganarme la vida, trato de convencerme que hago arte, pero el resto del tiempo creo que tan sólo es una manera fácil de hacerla en la vida". Naief Yehya, "El tiempo irrecuperable: Aerosmith y Plan1", *Uno más Uno. Suplemento Sábado*, 12 de febrero de 1994.

⁸ Abraham Moles, *Teoría de la información y percepción estética*, pp. 198-199.

sesenta y setenta respecto al de ahora. El motivo de tan radical posición se encuentra en que ciertas obras y géneros musicales proporcionan a sus seguidores estatus y *distinción* (v. capítulo 3). El caso de la música clásica opuesta a la popular, forma parte de una añeja y hasta compleja discusión donde con mucha frecuencia se pone en juego el concepto mismo de lo clásico, término que corrientemente se emplea para designar algo que ya pasó a la historia, de lo cual no se discute y no pasa de moda, legitimado culturalmente, pues. En la música, lo clásico se identifica con lo culto, lo serio, lo opuesto de popular, de lo *ligero*.

En oposición a otros géneros musicales, esta idea de lo clásico se ha generalizado y simplificado en exceso. Pese a que tal discusión no forma parte directa en nuestra investigación conviene señalar que, como se puede leer en cualquier enciclopedia musical, clásico es un período que por convención abarca de 1730 a 1830, sigue al rococó y precede al romanticismo, al que con frecuencia se contraponen; sin embargo, comúnmente se emplea para designar algo que ya se encuentra legitimado culturalmente (v. p. 160-161). Y segundo, lo más importante, que esta música no está peleada con la popular, simplemente insistimos, *obedece a lógicas diferentes*.

Existen numerosos casos en que se apropian y trasladan elementos de una a otra --aunque es más común que la 'popular' adapte y adopte elementos de la clásica: Waldo de los Ríos efectuó un arreglo que resultó muy *popular* a la célebre Sinfonía No. 40 en Sol menor K 550 de Mozart, o los arreglos a tocatas y fugas de Bach por parte del jazzista francés Jacques Loussier, o los de Andrzej Jagodzinski a Chopin, por ejemplo. Asimismo, cabe recordar que en la época del propio Mozart eran normales y muy frecuentes los momentos de contacto y de continuidad entre ambos campos. *La flauta mágica* es claro ejemplo de ello.

¿Cómo es posible esta continuidad entre los dos niveles de experiencia musi-

cal? 'Sobre todo es posible porque esa melodía mozartiana es, como todos sienten, por lo menos 'cantable'. Lo es por la extensión: cerca de una octava en el registro vocal más accesible a todos; por la curva melódica, que no exige ningún esfuerzo para ser entonada incluso por gente de dudoso oído; por el perfil del fraseo, que resulta natural en virtud de la distribución de los reposos; por la retórica que construye este discurso con propuestas y respuestas, con peroraciones y cierres lógicos. Todos, por tanto, pueden apropiarse de esta melodía, fácil y rápidamente, en la forma más activa y personal, que es la de cantarla. Ahora bien, si un tema puede estar en la boca de todos, es de dominio público, como se dice de las canciones tradicionales de autor desconocido. Y así, apropiándose del tema mozartiano, la cultura popular retoma algo que de alguna manera es suyo. ¿De qué manera? A través del lenguaje. La música de Mozart, casi toda, tiene un conjunto de rasgos en común con mucha música popular y tradicional europea y con buena parte de la música ligera de hoy".'

En esta apropiación el rock ha hecho lo suyo. De hecho, como veremos en 1.3., esto forma parte medular del género. Por el momento basta anotar que el rock, al situarse entre la música de consumo, imposición de una *élite de poder industrial* (v. 3.3.), y la música culta, imposición de una *cultura de élite* (v. 3.1.), ha ofrecido una producción que a su vez ha oscilado entre los polos de la música-evasión-compromiso y la música-cultura-compromiso. O bien, de lo que el cantante Sting denomina como música placebo, es decir, un sustituto para las chicas de las fábricas y los chicos de los comercios cuyo papel social jugado es el de la unificación social,¹⁰ pasando por cientos de canciones y algunas obras conceptuales como el *Sgt.*

⁹Gino Stefani, *Comprender la música*, p. 75.

¹⁰Sting, citado en Oscar Manilla, *The Police*, p. 172.

Pepper Lonely Hearts Club Band de los Beatles,¹¹ *Dark side of the moon* de Pink Floyd¹² o el primer álbum solista de su ex cantante Roger Waters, los *Pros y contras de pedir aventón* (Pros and cons of hitch hicking), hasta llegar a la música cultura compromiso manifestada por ejemplo, en la indisoluble combinación de un alto contenido de lucha social y ritmo de la música reggae.¹³

Existen otros ejemplos de músicos de rock que incorporan diversos elementos de la llamada música clásica: Aerosmith y Deep Purple se han hecho acompañar por orquestas sinfónicas. Pero, sobre todo Frank Zappa fue más allá de meros acompañamientos; incluso llegó a grabar algunas piezas de cámara con Pierre Boulez (*The perfect stranger* por ejemplo), y encontró en Edgar Varèse su mayor fuente de inspiración, "y es que Zappa tenía la vocación por el experimento. A partir precisamente de Edgar Varèse (1883-1965), de Stockhausen (1928), del famoso músico bizco Igor Strabismo (Stravinski, 1882-1971) y de todo este hálito que renovó nuestro arranque de fin de siglo, desde los sesentas, hilvanó una serie de carcajadas de soni

¹¹ Sobre los 20 años de esta obra, ver el diario *Uno más Uno* del 26 de junio de 1987.

¹² Sobre este álbum en particular, ver a Fernando Patiño Armenta, "Que 20 años no es nada", *La Jornada Semanal*, no. 207, 30 de mayo de 1993, pp. 9-10, y a Pablo Espinosa, "Pink Floyd: 20 años de El lado oscuro de la Luna, *La Jornada*, 7 de abril de 1993, p. 32.

¹³ De hecho, a través del reggae en Jamaica se difunden más las ideas que por otros canales como son la televisión y los periódicos. La política es indisoluble del reggae. Antes prevalecía el ritmo, ahora el mensaje. *Roots. Rock. Reggae (Beats of the Heart)*. A film series by Jeremy Marre, Harcourt Films Production, 1977. Musicalmente la aparición del reggae tuvo sus antecedentes en el ska y el rock-steady. El primero, a su vez fue resultante de la mezcla del mento y el rhythm & blues: "el ska utiliza la misma rítmica marcada por el piano con acento en el primero y el tercer compás, como el r&b y el boogie woogie. Pero lo que empieza a distinguirlo de sus fuentes es la amplia utilización de la batería y los bajos, mucho a raíz de la influencia de los operadores del "sistema de sonido", quienes subían al máximo los bajos al amplificar los discos de r&b, con el fin de que la música alcanzara a cubrir todo el espacio abierto alrededor de las camionetas, creando así el gusto por el ritmo pulsante de los bajos. El éxito del ska duró media década, hasta que surge el *rock-steady*, con un ritmo más estable y más marcado todavía que su antecesor, y con menor número de instrumentos: guitarras, bajo y rítmica, batería y órgano, a veces una sección de alientos. La temática del ska era básicamente amorosa; en el *rock-steady* el foco estaba puesto en lo social (...) Es difícil precisar cuándo y cómo se dio la transición del *rock-steady* al reggae. La fecha aproximada es 1968, cuando Tools & The Maytals graban "Do the Reggay", la primera vez que se usó la palabra en canciones. Parece que el término se origina de un caló jamaíquino referente al acto sexual, pero sus orígenes son oscuros. Con un *tempo* más rápido que el del *rock-steady*, el reggae mantiene los bajos y la percusión como base, pero incorpora dos de las más antiguas formas musicales afrojamaíquinas: el canto responsorial, en que el coro responde el llamado del solista, además de repetir frases musicales cortas (hasia entonces los grupos se apoyaban en un solista, a veces cantando al unísono) y los tambores". Ver Cristina Cavalcanti, "Rastafari", *Crínes. Otras lecturas de Rock*, p. 112 y ss.

dos que le movieron el tapete a todos, inclusive a la industria...”¹⁴

Sin embargo el proceso de regreso, esto es, la adaptación y adopción de elementos de la música popular en otros campos musicales, no es una actividad frecuente. Como lo explica el mismo Frank Zappa: “el mundo de los músicos clásicos ignora deliberadamente el rock. Muy pocos compositores se han servido de la tecnología desarrollada en la música de rock. Ni siquiera de la guitarra eléctrica; y todo esto ocurre delante de sus narices. Son gente de espíritu estrecho. Deberían ir a conciertos de rock. Están completamente desfasados con respecto a la juventud. Y es una pena, porque hacen cosas verdaderamente interesantes desde el punto de vista artístico. Pero no consiguen darlo a conocer a la mayoría. Y el grupo social más importante es el de los teenagers. Se les presenta nuestra música, sin disminuir su riqueza, tocándola simplemente en los lugares donde los compositores “serios” no ponen nunca los pies”.¹⁵

En suma, aunque socialmente en un plano simbólico escuchar a Mozart produzca distinción respecto a quienes oigan rock, y entre éstos mismos se establecen nuevas distinciones por subgénero e incluso por idioma ¿lo oyes en inglés o en español?, y así sucesivamente por el campo de la música, todos los géneros ofrecen información estética y poseen los rasgos generales del arte, independientemente de que nos gusten o no.

Por tanto, *la música debe escucharse con oídos diferentes; sus códigos varían ya que obedecen a lógicas distintas: “la música se entiende a distintos niveles; códigos generales, prácticas sociales, técnicas musicales, estilo, obra. Y esto no só-*

¹⁴Pablo Espinosa, “Zappa nos dejó sin su sapiencia sonora cuando cumpliría 53 jovencísimos años”, *La Jornada*, 7 de diciembre de 1993, p. 27.

¹⁵Frank Zappa entrevistado por Pete Drummond, citado en Alain Diezler, *Frank Zappa y the Mothers of Invention*, p. 68.

lo cuando se escucha de forma concentrada, sino también cuando se canta, se toca, se inventa, se juega, se baila, se estudia con música. ¿Esto quiere decir que debemos pensar en estos niveles cada vez que estemos en contacto con la música? Por cierto que no. Sólo cuando nos parezca no entender nada de una música o de un comentario sobre la música, o cuando tengamos curiosidad de explicarnos por qué un hecho sonoro tiene un significado distinto para cada oyente, nos será útil pensar que los hombres son capaces de producir sentido, con los sonidos, en muchos niveles".¹⁶

Es factible considerar al rock como un fenómeno artístico que sigue una lógica específica, y que se distingue de otros géneros musicales. Además, aunque inmerso en una serie de contradicciones --referentes a su domesticación--, todavía puede ser considerado como arte moderno en tanto que una parte significativa de sus exponentes (sobre todo quienes están menos instituidos simbólicamente), siguen realizando una crítica más o menos consciente, más o menos virulenta de la cultura tradicional y el orden social.

Pero al mismo tiempo el rock constituye una forma de arte medio. Según Pierre Bourdieu, este tipo de obras se distinguen "por usar procedimientos técnicos y efectos estéticos inmediatamente accesibles, por excluir los temas controvertidos en favor de personajes y símbolos estereotipados que facilitan al público masivo su proyección e identificación".¹⁷ A partir de sus rasgos --que observaremos a lo largo de todo el trabajo, sobre todo en 3.3., 3.4., así como en los capítulos 4, 5 y 7, principalmente--, es factible considerar que el rock forma parte de este tipo de arte medio. Sin embargo resulta fundamental aclarar que, si bien el género posee estas ca-

¹⁶Gino Stefani, op., cit., p. 17. A todo esto, debemos añadir que el arte "se produce dentro de un campo atravesado por redes de dependencias que lo vinculan con el mercado, las industrias culturales y con esos referentes "primitivos" y populares que son también fruto de lo artesanal". Néstor García Canclini, *Culturas híbridas*, p. 226.

¹⁷Pierre Bourdieu, *Le marché des biens symboliques*, *L'Année Sociologique*, vol. 22, 1973, pp. 21-83; citado por Néstor García Canclini en la introducción a Pierre Bourdieu, *Sociología y Cultura*, p. 25.

racterísticas, el vasto y diversificado público que lo consume le da múltiples significados. Como explica Néstor García Canclini: "los mismos bienes son, en muchos casos, consumidos por distintas clases sociales. La diferencia se establece, entonces, más que en los bienes que cada clase se apropia, en el modo de usarlos".¹⁸

1.2. Breve evolución del concierto de rock.

1.2.1. Antecedentes y primeros días.

Por principio, el rock tiene cuatro décadas de existencia y ello dificulta el hacer una descripción puntual de cómo han evolucionado tanto el género como sus manifestaciones en escena. Resulta claro que estas últimas dependen de las novedades que vayan surgiendo.

Poco después de su aparición, ubicada entre 1954 y 1955, el rock ha mantenido constantes importantes: se sitúa entre la música de consumo y la música culta, en el sentido de que la primera es una imposición de una élite de poder industrial y la segunda la imposición de una cultura de élite. Asimismo, oscila entre la música-evasión-no compromiso y de la música-cultura-compromiso.¹⁹ Como observamos, en función del eje en que el artista se ubique --pero también en el que se le catalogue industrialmente--, dependerán muchas cosas, su relación con la autoridad, la industria, la propuesta artística que maneje, y sobre todo su propuesta escénica. Por ello, lo que intentamos hacer aquí no es una historia del género, pues abundan los libros al respecto, sino sólo un esbozo de cómo los conciertos se han transformado en espectáculos populares algunas veces novedosos.

Durante el período de 1890 a 1930, en Estados Unidos se rompió con las for-

¹⁸Néstor García Canclini, *ibid.*, p. 22.

¹⁹Sobre este tema en particular, ver nuestro capítulo 3.

mas donde los individuos voluntariamente debían subordinarse a un código social, lo que reorientó profundamente su cultura. En consecuencia, pronto “apareció un grupo de empresarios decididos a capitalizar ese nuevo espíritu, vendiendo al público lo que éste necesitaba para gozar. Empezaron por montar los cimientos de la gran industria del espectáculo que ha caracterizado, más que ninguna otra cosa, al siglo XX norteamericano. No es ningún accidente que el cabaret, el teatro musical, las películas, la industria musical comercial denominada Tin Pan Alley, el salón de baile y el club nocturno, se desarrollaron todos como instituciones fundamentales en las dos primeras décadas de este siglo”.²⁰

Con el paso de los años, el entretenimiento se ha convertido en un peculiar reflejo de cómo se concibe a la cultura en Estados Unidos donde “los entretenimientos deben ser tratados como un negocio: no sólo porque lo son, sino porque constituyen para ese país la segunda fuente de ingresos entre todas sus exportaciones, luego de la industria aeroespacial”²¹. En este sentido, el rock aparece como una manifestación cultural en una sociedad donde muchas cosas tienden a ser manejadas como mero entretenimiento, diversión.

Sin embargo, es preciso insistir que la llegada del rock a mediados de los cincuenta, es decir, en medio de la reordenación del mundo tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, tomó del otro lado de la brecha generacional, y por sorpresa, sobre todo a los empresarios del espectáculo: el género salta a escena dotado de sus propias instancias de consagración, y con la capacidad de cuestionar seriamente a la industria de la música que imponía un mercado de bienes culturales perfectamente unificado. Con su arribo logró expresar un gusto *nuevo* para un público *nuevo*, algo que muchas otras ofertas musicales ya no lograban o satisfacían del todo. Rompió

²⁰James Lincoln Collier, *Duke Ellington*, p. 28.

²¹Néstor García Canclini, “América Latina y Europa como suburbios de Hollywood”, *La Jornada Semanal*, No. 270, 14 de agosto de 1994, p. 22.

con la *monotonía* en la producción de los bienes culturales que exaltaban diversos rasgos del *american way of life*.²¹

Tampoco hay que olvidar la feroz ofensiva de grupos ultraconservadores quienes, desde la llegada del nuevo género ya habían expresado un marcadísimo racismo antijóvenes condenando todo aquello que *pervirtiera* a la juventud --basta recordar las quemas públicas por parte de fanáticos religiosos de discos y fotos durante las primeras apariciones de Elvis Presley: bajo el pretexto de combatir a Satanás que se apropiaba de las *indefensas* mentes juveniles, estaba una lucha por mantener el orden vigente, por impedir cualquier transformación social. El rock deviene en contracultura, y eso es un síntoma de posible negocio dada la dinámica cultural norteamericana. Los todavía titubeantes empresarios comienzan a organizar, aprovechando la infraestructura creada años atrás, los primeros conciertos en salones de baile, pequeños teatros y algunos clubs acondicionados.

En la medida que se domestica la imagen de Elvis,²² el rock va ganando espacio en los *media* y se toca en vivo ante audiencias cada vez mayores: los primeros días de noviembre de 1962, con el boom de los Beatles, se registró un concierto en el Shea Stadium de Nueva York ante 55 mil fanáticos.²³ La histeria desatada por este

²¹"Modo de vida típico de los Estados Unidos, donde se practica poco". Eduardo Galeano, "Diccionario del Nuevo Orden Mundial", *La Jornada*, 9 de octubre de 1991.

²² Elvis Presley fue el primero en encarnar una de las contradicciones más constantes dentro del rock, es decir convertirse en personaje legitimado, un instituido que comienza a adaptarse al sistema, una comercialización tan efectiva que la rebeldía quedó en una mera pose. En sus inicios, la Iglesia y otros grupos de fanáticos organizaron quemas públicas de sus fotos y discos, de ser negro le hubieran prendido fuego a él; poco después, cuando el público parecía comprar instintivamente, le hicieron grabar desde rolas espirituales hasta canciones de Navidad pasando por las infaltables baladas. Destruyeron su talento, mostrado en sus primeras grabaciones con discos Sun, pero lo volvieron un símbolo del *american way of life*, guapo, galante, bien portado y mejor patriota; Elvis ni siquiera se dió cuenta de ello. No en vano, de acuerdo con John Lennon, Elvis murió cuando se fue al ejército. Después sólo fue una pálida y gorda sombra. Entre otros ver a José Agustín, *La nueva música clásica*, p. 23 y ss., Jordi Sierra i Fabra, *Historia de la música rock. De los Beatles a San Francisco*, Vol. 1., y la excelente película de Jim Jarmush, *Mystery Train*. (El tren misterioso) donde, paralelamente a las cuatro historias que desarrolla en Memphis, cuna de Presley, proporciona al espectador muchas claves para comprender la importancia que tiene Elvis Presley hasta hoy.

²³Quizá a partir de este célebre concierto, del cual incluso existe un disco, también comenzó el boom del rock por rendirle culto a la célebre Nueva York. Es interesante hacer notar que esta cosmopolita ciudad es una de las que

grupo marcó varias pautas: la comercialización potencial del género que las industrias culturales aprovecharon a través de cientos ¿quizá miles? de productos con la imagen del grupo --en el caso Beatle hasta se incluyeron pelucas--, proyectan a los conciertos de rock como fenómenos de carácter masivo; e impulsan en cada vez más jóvenes el mito de la rebelión, uno de los patrones narrativos más comunes dentro del rock.

Llegaron en el momento adecuado, muchos otros ya habían abonado el camino, y la respuesta juvenil fue predecible: "todo lo familiar se convirtió en ajeno. La más rápida y efectiva forma de hacer una declaración unilateral de independencia de la tutela del mundo adulto fue elevar abiertamente al estatus de *héroes* a una banda de músicos, quienes aparentemente personificaban el desprecio por todo lo que los mayores apreciaban (...) Para la prensa sensacionalista, el clero propagandista y los eruditos más obtusos, la juventud comenzó a lucir como consecuencia bastante amenazadora".²⁵

1.2.2. Los sesenta y la contracultura

A partir de ahí, los conciertos multitudinarios donde se fusiona la histeria colectiva con otros elementos característicos de los rituales --la repetitividad, lo numinoso, la magia, ciertos tabúes--, cada vez serán más frecuentes. Las expresiones más conocidas de todo esto, aparecen con claridad en los enormes y legendarios festivales de los años sesenta: "una de las mayores atracciones del rock, una feria gigantesca, polícroma, maleable, ambivalente y especialmente bella".²⁶

más tributos artísticos ha recibido. Asimismo, cabe añadir que el récord de asistencia impuesto por los Beatles para un sólo artista fue roto hasta el 5 de mayo de 1973 en Tampa, Florida por Led Zeppelin, quienes ese año recaudaron con un par de giras y su LP, 30 millones de dólares. Jordi Sierra i Fabra, *Historia del música rock: Del Underground al Glam rock*, vol. II., p. 123.

²⁵Dejan Sudjic, "Cult Heroes", traducido por José Arturo Saavedra y titulado "Confronta la Música". *Topodrin*, julio-agosto de 1991, pp. 89-93. Subrayado nuestro.

²⁶Jordi Sierra i Fabra, op., cit., p. 39.

Son los días del *flower power* (1966-1967) y de los hippies, a los cuales describe punzantemente Eduardo Galeano: "los *hippies*, hijos de los *beatnicks*, violan las reglas. Aunque eso no impide a muchos de ellos recibir el cheque semanal de sus padres, los *hippies* niegan todos los valores establecidos por las generaciones anteriores, el modo de vida y los mitos que alimentan y seducen al norteamericano medio, el abominable *square*. Visten botas de anfilope y exóticas chaquetas bohemias, se pintan la piel con arabescos multicolores y ostentan amuletos indígenas; fuman hierba y viajan en alas del ácido, al son de guitarras eléctricas, en vez de dedicarse a fabricar dinero o aprender a ganarlo de la manera más eficiente y aplastando la mayor cantidad de competidores en el menor tiempo posible. Al éxito en una vida programada por computadoras electrónicas, que no ha sido creada a la medida del hombre, oponen el *rock n' roll*, las drogas y el sexo, la dicha en el minuto presente. Bravo por ellos: pero Vanguard, RCA y Columbia venden los discos de sus héroes con ganancias millonarias y en las tiendas más caras de las zonas más caras son las ropas al estilo de los *hippies* las que más caro cuestan y las que, en consecuencia, más altos beneficios proporcionan a quienes las fabrican, promueven y venden".¹⁷

Los hippies vinieron acompañados de la psicodelia.¹⁸ Ambos forman parte del marco de los conciertos en esos años: la transición de pequeños foros a los grandes espacios. A partir de aquí, el rock se caracteriza por espectáculos multitudinarios;

¹⁷ Eduardo Galeano, *nosotros decimos no. crónicas (1963-1988)*, p. 101-102.

¹⁸ Cuando Timothy Leary logró sintetizar un ácido, LSD, en los laboratorios de la universidad de Harvard en 1938, todavía pasarían unos cuantos años para que se masificara una novedosa forma para conocer mundos alternos. Cuando se logró, en la década de los sesenta, "el mundo adquirió entonces nuevas perspectivas y la música, consecuentemente, reclutó colores nuevos: apareció por primera vez la música psicodélica, cuya particularidad era rescatar el lado desconocido de las palabras y los sonidos: la letra de las canciones empezó a regirse por una lógica paralela, a veces incomprensible pero siempre extraordinariamente sonora; y con la música pasaba lo mismo: las guitarras no sonaban como guitarras, los teclados parecían de hule, las voces salían torcidas, deformadas para escindir con más fuerza las costuras del nuevo mundo". Entre sus impulsores más conocidos estaban Brian Jones de los Rolling Stones, Jimi Hendrix, Syd Barrett de Pink Floyd y los Beatles con el tan mentado Submarino Amarillo. Para más detalles sobre la música psicodélica ver a Jordi Soler, "La nueva droga psicodélica", *La Jornada Semanal*, No. 169, 6 de septiembre de 1992, y sobre el LSD en particular a John Cashman, *El fenómeno LSD*, traducción de Rosalía Vázquez, 1972. Plaza y Janés; s. a. Editores. Barcelona, España. 185 pp.

protagonizados por un sólo grupo y en ocasiones apoyados por algún(os) teloneros (ver 8.1.3), o en festivales, serie de representaciones con diferentes artistas.

Entre muchos otros eventos de esa década que simbolizan a los conciertos de rock como un interminable y enorme ritual, una gigantesca fiesta colectiva donde todos son iguales entre sí y no cuentan las diferencias, ni siquiera la de los sexos, destacan el *Monterrey Pop Festival* (verano de 1967, *el verano del amor*; el primero en ser filmado y convoca a 40 mil personas); los Rolling Stones en el Hyde Park de Londres en un concierto homenaje a su recién fallecido guitarrista Brian Jones²⁹ (5 de junio de 1969 y 250 mil asistentes); y posteriormente, del 15 al 17 de agosto en la población de Bethel, estado de Nueva York, el célebre festival de Woodstock.

De acuerdo con Lorenzo Meyer, "lo que está detrás de Woodstock es una propuesta de valores de vida, una contracultura que se enfrentó, con el lema de *Peace and Love*, a los valores dominantes en la élite del poder de los Estados Unidos y de una buena parte del resto del mundo. Los jóvenes que se reunieron en Woodstock, nadie sabe cuantos fueron, 300, 500 mil, un poco más, tenían una propuesta distinta a los valores dominantes del capitalismo norteamericano. Ellos veían a este capitalismo como destructor del medio ambiente, depredador y particularmente violento. Acordémonos que en esos años la guerra de Vietnam estaba en pleno apogeo. Woodstock es una utopía, una breve república que se formó y se deshizo en un par de días. A partir de ese momento viene la declinación de la contracultura norteamericana. Pero su huella, sus valores, quedaron para muchos años después. To

²⁹Jones fue uno de las primeras víctimas que integran el panteón de muertos ilustres del rock; murió ahogado en la alberca de su casa a consecuencia de una supuesta sobredosis de droga. La idea del asesinato tampoco se ha descartado, incluso hay quien afirma haber visto a Keith Richards --el otro guitarrista del grupo-- huir de la casa de Jones esa noche. Todo esto forma parte del misterio que siempre ha envuelto a los Rolling Stones y que ellos se han encargado a consciencia de alimentarlo. Para más detalles, ver la biografía sobre Brian Jones de A. E. Hotchner, *Blown Away*, Simon & Schuster, Nueva York, 1990 o, por lo menos, la nota aparecida en el diario *La Jornada* el 22 de agosto de 1990.

davía sobreviven".³⁰ Pero, también conviene recordar que el festival incrementó las expectativas del rock como parte clave dentro del entretenimiento.

La contracultura constituye un aspecto clave en la evolución del rock y su boom se precisa en Norteamérica: "contracultura es la suma de movimientos cuyo fin es consolidar un espacio alternativo para formas de vida, convicciones, predilecciones artísticas. Allí alternan o se combinan durante la primera etapa los fanáticos del rock, los izquierdistas no ortodoxos, las feministas (en un medio que sigue siendo machista), los primeros ecologistas, los anarcopacifistas, los defensores de la libre expresión. Esta contracultura se hace de revistas, de festivales (el mayor, el de Woodstock en 1969), de persecuciones, de comunas, de barrios en San Francisco y en Nueva York, de películas mitológicas (*Easy Rider*, la clásica), de apariencias imitables y satirizables, y de sucursales que cobrarán vida propia".³¹

En Estados Unidos o en Inglaterra, escribe Monsiváis, el término aclara una intención minoritaria ya que entre sus objetivos estaba el "desechar la cultura existente por parcial y mutiladora, acudir a la cultura popular, el budismo zen, la música electrónica, las drogas, la antipsiquiatría, la bisexualidad, como proposiciones de un espacio alternativo ante la cultura occidental y el patriarcado judeo cristiano. En México, la contracultura como posibilidad o incluso como membrete será para la Onda" un descubrimiento póstumo. En sus años de auge, casi nada se verbaliza.

³⁰Lorenzo Meyer, epílogo al programa *Birth of a Generation. The Creation of the Woodstock Music Festival*, dentro de la serie de televisión *La Hora H*. Como dato curioso, hay que agregar que el historietista Charles Schultz bautizó con el nombre de Woodstock al pájaro amarillo comparsa del perro *Snoopy*.

³¹Carlos Monsiváis, introducción a *Rock mexicano. Santos de la calle*, op. cit., p. 11.

³²Entre 1966 y 1972, "un fenómeno social espontáneo, sin organización posible, tan derivado como original, se introduce primero en el Distrito Federal y ciudades del norte (Tijuana, Monterrey) para infestar a continuación el resto del país. Un nombre para este caos o esta ambición de orden: la Onda. En el origen, características comunes a millones de jóvenes en todo el mundo: "norteamericanización" cultural, devoción por el rock, "gusto generacional" por la marihuana. Lo que distingue a los participantes de la Onda de sus contemporáneos es la gravedad de su rechazo a la moral imperante, la intensidad de su compromiso con las experiencias musicales (subrayado nuestro), literarias, farmalógicas. En el transcurso de sus diversas empresas, los unificará un disco confuso que aclararán con lentitud y sientpre parcialmente: crear, a semejanza de lo que ocurre en Estados Uni-

todo es deshilvanado e inmediato: estar en onda, alivianarse, darse un toque, oír música muy efectiva, leer un libro muy "grosso", entrarle a una "rola" muy acá. Lo *contracultural* de la Onda no viene de reflexiones y teorías sino de la negativa ante el cielo de valores fijos. No hay guerra de Vietnam, hay --eternidad relativa-- las instituciones de la Revolución Mexicana y la Unidad Nacional".³⁹

La Onda es el primer movimiento del México contemporáneo que se rehúsa *desde posiciones no políticas* a las concepciones institucionales y nos revela con elocuencia la extinción de una hegemonía cultural. Esta se surte, en términos generales, en la visión gubernamental de la Revolución Mexicana y se concreta en el impulso nacionalista.

Para eliminar ese legado sentimental y demagógico, se recurrió a la traducción --con el retraso y las deformaciones obligatorias-- de otros proyectos y soluciones: "mediante la simple inversión del procedimiento que dio origen a la cultura dominante, la Onda se va configurando: a la modernidad se ingresa repitiendo las creencias y gestos en boga en las metrópolis. La Onda aparece como hambre de "contemporaneidad", una vez establecida como modelo de lo "contemporáneo" la cultura juvenil de Norteamérica. Lo colonial no es tanto la devoción guadalupana por el rock, ni el acopio de elementos distintivos externos (del cabello largo al morral, de los colgijios indígenas a prácticas y hábitos antes sólo atribuibles al hampa). Lo colonial es sobre todo la consigna mecánica: basta la ejecución y exhibición de nuevos usos y costumbres para dejar de ser "mexicanos", es decir, habitantes de la sociedad de la que se desea el exilio definitivo. Los términos se confunden: el desdén ante la cultura pequeñoburguesa se da en medio del uso de la técnica que constituye normativamente, a esa clase menospreciada, la mimesis como puerta privilegia-

dos, una sociedad aparte, una nación dentro de la nación, un lenguaje a partir del lenguaje". Carlos Monsiváis. *Amor perdido*, p. 227. La Onda, constituye así, el equivalente nacional a la nación Woodstock.

³⁹Ibid, pp. 229-230.

da al sentimiento de actualidad".³⁴

Sin embargo, dentro de toda esta adopción y adaptación, los conciertos en nuestro país no abundaban; una de las pocas presentaciones de aquella época de euforia contracultural, la ofrecieron los Doors en el verano de 1969. Pese a que inicialmente se tenía planeado que el concierto se llevara a cabo en la Plaza México, el gobierno negó cualquier posibilidad de efectuar concentraciones multitudinarias y terminaron tocando en un centro nocturno llamado Fórum.³⁵

En ese tiempo, y ubicados casi siempre al norte de la ciudad, van cobrando forma los *hoyos fonqui* (*infra*. 1.2.3.): "en 1968 y 1969, (cuando) empresarios presumiblemente jóvenes y dinámicos examinan las posibilidades del mercado, y llegan a una misma conclusión: el rock gusta mucho, pero no hay dónde oírlo a bajo precio. Facilitémosle la afición a los pobres, alquilemos o compremos galerones, almacenes en desuso, casas viejas, gastemos algo en pintura y unos cuantos pesos en volantes, contratemos grupos que no cobren caro, evitemos las bebidas alcohólicas, y démosle a estos chavos arraigados a la fuerza en sus colonias la oportunidad de --

³⁴Ibid. pp. 236-237.

³⁵Sobre el éxito de sus presentaciones en nuestro país existen algunas diferencias. Por un lado, la biografía de Jim Morrison escrita por Jerry Hopkins y Daniel Sugerman, *Nadie sale vivo de aquí*, p. 194-196, señala que "las actuaciones en México fueron de lo mejor que los Doors lograron en su historia. Eran mucho más populares en México de lo que se imaginaban, y el entusiasmo de los jóvenes hijos de millonarios que asistían al club noche tras noche les permitía remontarse a alturas insospechadas en la ejecución de su música". Por otro, José Agustín, *op. cit.*, p. 83, escribe que "según de cerca la carrera de estos maestros, incluso cuando vinieron a México y Jim Morrison apareció ¡un pedo que sacó totalmente de onda a los nacoburgueses que fueron a oírlo. Claro que Morrison, en efecto, a duras penas la hizo, pero su aparición completamente hasta el gorro (y valiéndole) ya era un show en sí, altamente compensatorio, por otra parte, en nuestra frescz cotidiana". Aunque en ambos textos es evidente la fascinación por Jim Morrison, resulta más creíble la fusión de las dos versiones: sus presentaciones en México sin duda resultaron mediocres puesto que para ese entonces ya estaba harto del estrellato, frustrado; el incidente en Miami había ocurrido pocos meses atrás y Morrison tenía otro tipo de preocupaciones, legales, profesionales -con todo y la obligación de contratos con la cláusula "por si la caga". Estaba decepcionado del público y de lo que había logrado, y cuando podía lo manifestaba con indiferencia o enfado. En esas condiciones vino al país pero resulta difícil creer que los asistentes se dieran cuenta de todo ello. Aunque pudieran sorprenderse de ver a Morrison ahogado de borracho, el símbolo estaba ahí y eso es lo que importaba. El grupo podía tocar horrible pero lo significativo es que había en que era una oportunidad única de ver a un grupo de rock verdadero. Con eso bastaba y, hasta ahora la importancia del símbolo permanece dentro del género.

una discoteque".³⁶

Lo importante en términos de nuestro análisis aparece el 11 y 12 de septiembre de 1971 con la llegada del festival de Avándaro donde tocaron once bandas, casi todas cantando en inglés salvo *Three Souls in my Mind*, *El Amor* y *Tinta Blanca*; en total, se reunieron 200 mil personas. El evento, considerado por muchos como nuestro Woodstock nacional, se organizó, en efecto, "con el de Woodstock como modelo, aunque, claro, siempre en los niveles de subdesarrollo: si los Beatles y los Stones se sintieron muy arriba para ir a Woodstock, Javier Bátiz y Love Army tampoco quisieron ir a Avándaro. Si Wadleigh, con la pequeña ayuda de Scorsese, hizo un películón de Woodstock, Alfredo Gurrola filmó su propia y espectacular versión de Avándaro con doble proyección superochesca. Si allá en Estados Unidos los nenes ricarditos aprovecharon para sacar un dineral de ganancias, aquí sus equivalentes young execs también se lanzaron a la papeliza. Le pagaron una miseria a los grupos, invirtieron lo menos y trataron de sacar lo más".³⁷

A lo largo de tres días, escribe Carlos Monsiváis, "entre gritos de júbilo que convierten las distorsiones acústicas en sonorización adecuada, apretujamientos, fajes, ligues que --literalmente-- se desvanecen en un abrir y cerrar de ojos, toques y tocadas, los chavos de clases populares ratifican su conversión al ideal de "juventud" que contabiliza la industria cultural. A partir de ese momento, ya nadie quiere ser joven "a la antigua", la meta es expropiar el Aliviane (la Onda *Groovy*). Los de Avándaro desertan del nacionalismo promulgado por gobiernos y familias (que no los convence), rechazan a la sociedad instituida (que los excluye), y se mu-

³⁶Carlos Monsiváis, *Escenas de pudor y liviandad*, p. 233. Para conocer y entender las manifestaciones juveniles más destacadas en el país, de este mismo libro ver los apartados *Dancing: El Hoyo Fonqui*, p. 233-243 y *Dancing: El Hoyo Punk*, p. 285-299.

³⁷José Agustín, op. cit., p. 108-109. Del mismo libro es recomendable leer todo el capítulo llamado *La piedra rueda en México*, p. 98-109, puesto que contextualiza al lector en el ambiente rocanrolero que imperaba en nuestro país, publicaciones como la Piedra rodante, cientos grupos, etcétera, hasta el festival de rock y ruedas de Avándaro.

dan al espacio psicológico donde se vive el apogeo sensorial y en donde las "responsabilidades de la madurez" se aplazan o se consideran yugos ridículos. Y la música ordena los estímulos. Cada buena rola es un Himno a la Alegría a todo volumen, en medio del pasón gratificante".³⁸

Aunque las nociones de juventud sufrirán cambios profundos, el impulso es demasiado efímero y la Nación de Avándaro rápidamente cede a la presión de homilias, sermones, artículos, represiones, prohibiciones y Llamados a la razón.³⁹ Sin embargo, al igual que Woodstock y la contracultura de la época, "tenían una razón de ser profunda, eran una protesta contra el autoritarismo, contra la hipocresía, contra la violencia. No hay duda que esa herencia de Woodstock permeó y todavía nos dura. Esa es la parte que tenemos que celebrar, rescatar, y los valores de Woodstock en parte, sólo en parte, se introdujeron en la cultura dominante, en la gran corriente cultural de Estados Unidos y del mundo occidental."⁴⁰

³⁸ Carlos Monsiváis, introducción a *Rock Mexicano*, op. cit., p. II-III.

³⁹ José Agustín, op. cit., p. 108-109, considera que como el festival tenía vastas implicaciones sociales, "todo mundo dio rienda suelta a la intolerancia después de Avándaro. Los ataques y condena vinieron de toda la burguesía, la clase media idiota, los obreros, el gobierno, pero también de la izquierda naquérrima y los intelectuales. Es memorable cómo Carlos Monsiváis, desde Inglaterra (of all places!) envió una carta a la prensa mexicana que es un prodigio de amargura, miopía histórica, ruidez mental y humorismo involuntario. Si eso ocurrió con alguien que antes había celebrado al rock como fenómeno contracultural, qué podía esperarse de los demás". Sin duda, Monsiváis rectificó su posición. Para un análisis detallado del fenómeno Avándaro, la cúspide y tumba de la contracultura mexicana de los sesenta, ver a Carlos Monsiváis, "La contracultura en México", *La Jornada*, 11 de septiembre de 1991, p. 40, así como de su libro *Amor perdido* el capítulo *La naturaleza de la onda*, concretamente el apartado *La nación de Avándaro*, p. 247-255, de donde transcribo que "desde su indecible brevedad, la Nación de Avándaro encarnó la fantasía del rechazo a México, congelada la noción "México" en un lugar común de la sociedad tiránica de los adultos y la cultura del abogado".

⁴⁰ Lorenzo Meyer, op. cit. En la actualidad, la última versión viva del jipismo son The Grateful Dead quienes todavía mantienen vivo el espíritu de aquellos días: son el único grupo que siempre permite grabar sus conciertos en vivo al público presente que se reúne durante tres y cuatro días a campo abierto para acampar y convivir con el objetivo de escuchar música y continuar el mensaje de paz y amor. Sus seguidores no son comunes, son una comuna de fans conocidos como *deadheads* cuya identidad sobrevive a través de la música de los Grateful Dead. "Ser un *deadhead* es seguir a esta banda a todas sus presentaciones, aún si son en Europa, Canadá o Australia; vestirse a la moda del hipismo, actuar como tal y fumar marihuana como expresión de paz. Identificados como los *hipies* de los años noventa, los *deadheads* pertenecen a las clases media y alta, muchos son *yuppies*, otros *baby busters* y los más jóvenes *baby boomers* con el ánimo de asirse a una tradición concreta que pueda salvarlos de su propio caos". Más detalles en Adriana Batista, "Los Grateful Dead o el postrer suspiro del "jipismo" en EU", *La Jornada*, 28 de febrero de 1995, p. 27. Mientras se realizaban las últimas correcciones a esta investigación, el 10 de agosto de 1995, un cable de la agencia Reuter fechado un día atrás señalaba que Jerry Garcia, líder y vocalista del Grateful Dead de 53 años de edad, fue encontrado muerto aparentemente de causas naturales por personal de Serenity Knolls, centro de tratamiento y rehabilitación en la localidad californiana de Forest Knolls.

El boom de la contracultura logró reunir en Estados Unidos, y también en una buena parte del resto del mundo, una serie de movimientos que pretendieron consolidar diversos espacios *alternativos*. Esa generación se disuelve en unos cuantos años y sin embargo, el fenómeno de la contracultura no desaparece. Esto se debe a que no se acaba "la desilusión colectiva que resulta del desajuste estructural entre las aspiraciones y las oportunidades --entre la identidad social que el sistema de enseñanza parece prometer y la que propone a título provisional y la identidad social que realmente ofrece, al salir de la escuela, el mercado de trabajo-- (y esto) se encuentra en la base de la desafección con respecto al trabajo y de las manifestaciones del *rechazo de la finitud social*, que está en la raíz de todas las fugas y de todos los rechazos constitutivos de la "contra-cultura" adolescente. Sin duda esta discordancia --y el desencanto que en ella se engendra-- reviste formas objetivas y subjetivamente distintas según las clases sociales".⁴¹

Hasta ahora, ese desajuste estructural entre las aspiraciones y las oportunidades, que probablemente varía según las distintas clases sociales, continúa existiendo y sirve de base a la contracultura que, como vimos, se caracteriza por ese rechazo de la finitud social. Por ello, la definición de José Agustín, uno de los escritores surgido de la Onda, no puede ser más exacta: el término contracultura "se les aplica a las culturas alternativas o de resistencia que no se unen a los intereses del sistema, sino que son una muestra de insatisfacción profunda ante lo que éste ofrece. Es una cultura que busca caminos diferentes para poder expresar sus necesidades más profundas en un medio que es total o fundamentalmente hostil".⁴²

García, quien se integra al panteón chamánico de los roqueros padecía diabetes desde hacía varios años. Con su muerte, parece probable que la comuna rodante de los *deadheads*, quienes habían creado todo un sistema de economía informal que se sostiene con la venta de afiches, videos, casetes, venta y reventa de boletos, comida y hasta marihuana, desaparezca definitivamente.

⁴¹Pierre Bourdieu, *La distinción*, p. 142.

⁴²José Agustín, "La contracultura, vigente; persisten las condiciones que le dieron origen", *La Jornada*, 7 de marzo de 1993. Entrevista de Arturo García Hernández, p. 49.

En este sentido, durante los sesenta la contracultura se reorientó más no ha desaparecido, continúa el desajuste estructural entre las aspiraciones y las oportunidades, donde "la característica quizás más determinante entre un periodo y el otro es que en esta época las manifestaciones contraculturales se están dando a un nivel más individual que de grandes grupos. Antes era al revés".⁴³ La contracultura es todavía más evidente en países como el nuestro, ya que pese a todas las críticas contra sus exponentes, muchas de ellas ciertas y bien fundamentadas, el género continúa operando como una cultura de resistencia y alternativa que resulta una muestra de insatisfacción profunda ante el sistema.

No es fortuito que en uno de sus comunicados, el subcomandante Marcos comente que "no hay nada más insensato en el México de hoy que ser indígena o joven o rockero o caballero andante o escarabajo". Más adelante agrega que "el rock mexicano es un crítico irreverente e imprudente. Sus rolas llevan un filo de esos que hacen cortes sin remedio. Pero, además de sus rolas, su trabajo, su hacer música encuentra un reflejo de y a la rebelión indígena del sureste. Por ese complicado juego de espejos que es la vida del México fuera del círculo de poder, el pasamontañas y una paz renombrada se encuentran en jóvenes que no tienen nada en común que no sea el fastidio por la inmovilidad y el ansia de ser mejores".⁴⁴

Lo narrado por el *sub* guarda relación con los hechos más recientes, al menos hasta el momento en que esto se escribió, del carácter contracultural del rock en nuestro país: dos conciertos de beneficencia para los indígenas de Chiapas. ¿Qué tienen de especial? Si partimos de cómo se organizan y terminan muchas de estas presentaciones, donde es común enterarse de algún vivalde que se roba parte o todo

⁴³Ibid.

⁴⁴Subcomandante Insurgente Marcos, "Consejos e ideas de Marcos. *de esas que ensanchan el espíritu*", *La Jornada*, 30 de mayo de 1995, p. 16.

lo recaudado,⁴⁵ o bien que el dinero originado en estos conciertos no cumple su cometido puesto que se desvía, invierte o reparte erróneamente como fue el caso de los recitales en favor de la Selva del Amazonas que realizó Sting y no funcionaron (aunque hay muchos otros ejemplos).

Sin embargo, los festivales *Sin Permiso, Por la Paz y la Tolerancia* (28 de febrero de 1995), y el *Festival 12 serpiente (Celebración de la Cooperación)* del 18 de mayo de 1995, tuvieron una lógica muy diferente y, en eso radica lo contracultural del asunto. El primero fue organizado por los estudiantes de la Caravana Universitaria *Ricardo Pozas* y diez grupos musicales a favor de la paz en Chiapas, y "en protesta por las medidas prohibitivas contra el rock a raíz de los disturbios tras el concierto de Caifanes" (...) El evento congregó a unas diez mil personas, según la prensa, o a unas quince mil, según los organizadores. De cualquier forma, una cantidad significativa si tomamos en cuenta que la promoción fue principalmente el *volanteo* estudiantil en las escuelas y la calle durante un par de días. Pero lo más importante es que mostró las capacidades de autogestión de los jóvenes, mientras se les sigue considerando incapacitados hasta para asistir a un foro y escuchar al grupo de música que más les plazca. Independientemente de las diferentes visiones políticas de los grupos musicales, su exigencia de espacios autogestivos libres de las leyes más oprobiosas del mercado, así como de tolerancia hacia los ambientes urbanos y sus preferencias culturales, coincide con la exigencia de paz en Chiapas y el derecho a la autodeterminación étnico-cultural en México".⁴⁷

El segundo festival fue organizado por "ciudadanos preocupados y entrones,

⁴⁵Uno de los casos más comentado, fue el concierto de los Rolling Stones en el Forum de Inglewood, California, el 18 de enero de 1973, a beneficio de los damnificados por un terremoto en Nicaragua quienes nunca recibieron centavo alguno de las alrededor de 500 mil libras esterlinas recaudadas, puesto que el dictador Anastasio Somoza se las robó.

⁴⁶Para más detalles, ver en nuestra investigación el capítulo 9, específicamente el apartado 9.2.2.

⁴⁷José Luis Pardees Pachó, "El derecho a la fiesta", *Reforma Suplemento Enfoque*, No. 76, 4 de junio de 1995, pp.11-13.

algunos güevones y otros despistados, pero tochos aitamós: músicos, teatreros, pintores, moneros, bailarines, performanceros, videoastas, jugadores de americano, cooperativistas de la Pascual, taqueros, tianguischoperos, masajistas y estudiantes (unos burros y otros aplicados) ejerciendo el sano y constitucional derecho de hacerla de jamón, de opinar, de ayudar a nuestros carnales en desgracia (...) estamos abriéndonos un espacio para manifestarnos como hacedores de arte, ora que están de moda las prohibiciones al aigre libre; estamos demostrando que no necesitamos de *la tira* para juntarnos y garantizar nuestra seguridad; estamos invitando a que otras bandas de rock o de salsa o de jazz o de coheteros retomen la iniciativa y se junten y la hagan de tos, no sólo aquí en el Detritus Difterial, sino en todo el país y demás planetas circunvecinos; estamos armando una red de información no gubernamental ni televisaizada; nos estamos parando una soba jija, pero también nos estamos divirtiendo como enanos...”⁴⁸

Esta segunda historia se gestó como consecuencia lógica del festival de febrero, y para realizarse fue necesario mucho más que buena voluntad. Lograrlo, en un país con larga tradición represiva contra movimientos juveniles, posee gran mérito, sobre todo por la resistencia y posterior búsqueda de caminos diferentes para poder expresarse en un medio francamente hostil que, según diversas crónicas periodísticas, en esta ocasión lo practicaron las autoridades universitarias, encargadas de hacer el trabajo sucio al intentar cancelar dicho proyecto mediante una serie de trabas burocráticas con la intención de no alquilar o prestar el Estadio de Prácticas de C. U., donde finalmente se llevaron a cabo los conciertos.⁴⁹

En suma, nosotros entendemos al rock como un fenómeno contracultural por la relación que guarda con el sistema social, esto es una cultura enfrentada a la cul-

⁴⁸ Armando Vega-Gil (integrante de Botellita de Jerez), “Festivalotes, festivallitos, festivaletes”, *La Jornada*, 18 de mayo de 1995.

⁴⁹ Ver *El Financiero* del 19 de mayo de 1995, p. 53, y *La Jornada* del 19 y 20 de mayo de 1995.

tura dominante, pero también al interior del género mismo, es decir, con los artistas o incluso movimientos musicales que, en la interminable lucha por la legitimidad cultural, recurren a las estrategias de subversión y herejía frente a las de conservación y ortodoxia de quienes detentan el capital simbólico.⁶⁰

La antítesis a la contracultura de los sesenta, la *nación Woodstock*, comenzó una semana después cuando un grupo de fanáticos de la secta de Charles Manson asesinó brutalmente a siete personas, entre ellas Sharon Tate, esposa del cineasta Roman Polanski⁶¹. Esta nueva era, o más bien reaparición de muchos valores contra los que la contracultura se enfrentaba, también tuvo en los conciertos su símbolo: Altamont. Dicho concierto, fue la culminación de la gira 1969 que los Rolling Stones realizaron por Estados Unidos donde, según ellos, volvieron a aprender a tocar en vivo (*infra*. 8.2.); probablemente influidos por el espíritu de la época, decidieron culminar esa nueva experiencia con un concierto gratuito en el autódromo de Altamont, California, donde la pésima organización provocó un gigantesco desastre que terminó con el asesinato de un chavo negro a manos de los encargados de seguridad, los *Hell Angels*. Aunque en el capítulo 9 se detallará la relación entre rock y violencia, por el momento basta decir que equiparar al género como sinónimo de la violencia es simplificar en exceso ambos fenómenos. La violencia forma parte de los patrones narrativos con los que se articula el rock, fundamentalmente a partir de Altamont y, sin embargo, es muy raro que se manifieste durante algún concierto; en

⁶⁰Los diferentes campos de acción del hombre, el social, político, cultural, económico, etcétera, se caracterizan por un capital acumulado en torno al cual existe una constante disputa entre quienes detentan dicho capital y quienes aspiran a poseerlo. Hay diversos tipos de capital, económico, escolar, heredado, social. El simbólico puede entenderse como "la adquisición de una reputación, y de una imagen de respetabilidad y honorabilidad". Ver a Pierre Bourdieu, *La distinción*, p. 291., y *Sociología y cultura*, p. 18-19. Para más detalles sobre la legitimidad cultural, ver capítulo 7.

⁶¹Los crímenes de la secta que Charles Manson dirigía pronto fueron catalogados como el lado opuesto a la utopía Woodstock, daban inicio a una nueva era o, más bien, un retorno a los valores con los que chocaba la contracultura. Sobre Manson como negación de Woodstock o la violencia sobre el *flower power*, ver a Mike Rubin, "1969 revisited. Manson vs. Woodstock". *Spin*, No. 6. september 1994, p. 62. En la actualidad, en Estados Unidos se ha dado una nueva euforia por este festival y, paralelamente, por Manson (más sobre éste último, en nuestro 8.1.1.).

ellos, todo el público tiene el mismo fin: la contemplación del Idolo y el participar en esa enorme fiesta.

Tras Woodstock y su contraparte Altamont, vinieron más muertes célebres para el panteón roquero: Jim Morrison, Brian Jones, Jimmy Hendrix y Janis Joplin, entre otras. Los sesenta llegaron a su fin, y sus sobrevivientes apoyados y/o cooptados por las industrias culturales, hicieron que en poco tiempo los conciertos se volvieran más sofisticados y masivos; el rock fue transformado en un complejo y redituable negocio que además, cumplía (y lo sigue haciendo) una función social clave, *la redistribución de las tensiones sociales* (ver 3.1.).

1.2.3. A redistribuir las tensiones.

Desde los setenta, la rentabilidad se agudiza: pronto se consolida toda una estructura donde las empresas de marketing sustituyen al instinto e indican qué hace falta, mientras decenas de ejecutivos lo buscan para las editoras discográficas. Los lanzamientos se ayudan de imágenes-escándalo. El LP comienza a imponerse sobre el *single* como la base para adquirir prestigio, y ciertas figuras tardan más de un año en grabar reapareciendo en medio de enormes alborotos: cuando aparece en el mercado un nuevo LP, las disqueras tienen una idea aproximada de lo que van a vender y cómo hacerlo debido a una demanda planeada. Unos años después, "la tecnología lo es todo, y una parte menor pero irrenunciable de la tecnología es la mercadotecnia, o la "ingeniería del gusto", como tal vez se le llamaría, que se desplaza de la antigua intuición de lo que apetecen los consumidores, al barroquismo clasificatorio que en Estados Unidos recibe el nombre de *psicografía*, y que categoriza a la gente por edades, valores, conducta social, modos de vida y rasgos psicológicos".⁵¹

Los grandes grupos ya no pueden actuar ante pequeños públicos puesto que

⁵¹Carlos Monsiváis. "La industria de la música popular". *El Financiero*, 7 de marzo de 1993, p. 40.

sus montajes son tan caros que no serían costeables. Es la hora de los grandes escenarios en auditorios y estadios deportivos. El desconcierto que produjera el rock con su arribo había concluido, y con el *gigantismo* en boga, se consolidó otro gran negocio: se dosifican y programan las actuaciones con un margen de riesgo mínimo, se alternan las giras, un año en Europa otro en América. Nueva paradoja, cada día hay más personas que viven de la música sin ser músicos. Como señala Dejan Sudjic: "lejos de representar la vanguardia revolucionaria, el *rock and roll* se convirtió justamente en una industria en ascenso, que produciría por lo menos tantos nuevos ricos como los que la computación haría una década después. Y cualquiera que fuera su entusiasmo por los narcóticos, el 'bourbon' y las *grupies*, la mayoría de ellos disfrutaban los confortables valores que comparten los hombres de éxito en el mundo entero: practican el polo, intentan ser granjeros aristócratas y poseen sus zapatos hechos a mano en Jermyn Street. En la última década, la cultura empresarial ha conquistado a la animosa anarquía de los primeros días del rock y la extravagancia musical se ha vuelto más ritualizada, el triunfo de la forma sobre la sustancia".⁶³

En México, por el contrario, el rock entra en una situación muy compleja, donde de acuerdo con José Agustín, se conjuga "una industria chaparra y subdesarrollada, con la imaginación de un político priísta y la cultura de un panista, un público de clase media como siempre fácil presa de la manipulación y que lo mismo aplaudía a los Yaqui que a Raphael, un gobierno antichavos, antivida, producto de un sistema desgastado, envilecido y ensoberbecido que aplasta cualquier manifestación de vitalidad".⁶⁴

⁶³Dejan Sudjic. "Cult Heroes", op. cit. Al institucionalizarse, emerge una curiosa paradoja: el rock como mercancía simbólica continuará funcionando (y hasta la fecha lo sigue haciendo): "¡ya salió el nuevo CD de Green Day! ¡Lleve sus 58 minutos de rebeldía!". En el capítulo 7, esto se observa con gran claridad en el caso de los Rolling Stones. Asimismo, cabe pensar además, que el rock maneja distintos niveles de rebeldía que funcionan en virtud del grado de legitimidad adquirida. A menor legitimidad, más rebelde es el artista.

⁶⁴José Agustín, op. cit., p. 105.

Por más de una década el rock en nuestro país cayó literalmente en un hoyo, en los hoyos fonqui. "El hoyo, explica Parménides García Saldaña, es una palabra íntimamente conectada con el rock y música alrededor; además, con los lugares subterráneos donde nació, creció y se reprodujo el lado oscuro del rock (En tanto), lo fonqui viene del inglés *funky*, algo así como "grosso" o "grasoso", lo contrario a *straight* (recto, derecho), a lo blanco; *funky* es el lado *hard* (macizo), *dirty* (grosero), *heavy* (pesado, grueso), del rock; su presencia *black*".⁵⁵ También en este lapso, cabe decirlo, ante la imposibilidad de dominar el idioma inglés, *idioma del rock*, y aunado a otras circunstancias, muchos grupos locales comienzan a componer en español.

Hoyos fonqui, o Centros Alivianadores, como los llama Carlos Monsiváis, son por espacio de casi 20 años el equivalente a teatros, auditorios y estadios del circuito rocanrolero del primer mundo; sólo que aquí, los conciertos se llaman *tocadas* y el público es ahora *el personal*.

Terminada la nación de Avándaro, las clases medias (o quienes compartenpretenden sus hábitos de consumo cultural) se desligan del rock; mayoritariamente los pobres urbanos, la futura *Banda*, se convierten en los protagonistas del fenómeno: "en México la contracultura que no reivindica ese nombre ni tiene programas siquiera a mediano plazo, constituye entre dificultades y relajo sus espacios. En el periodo que, más o menos, cubre la segunda mitad de los setenta y la década de los ochenta, se caracteriza por el *air a la defensiva* ("Estos son mis gustos y qué") y por el desdén ante *lo otro*, lo burgués, lo fresa, lo mamón, lo bien portado, lo dicho

⁵⁵ Parménides García Saldaña, *los hoyos funkis*. Crines. *Otras lecturas de Rock*, Carlos Chimal, comp. p. 69. En sentido estricto, lo funk o funky es algo que comunica el sentimiento original del blues, casi siempre en un tempo más lento, terroso y duro. Es un estilo sensual, emotivo, influido por el Gospel que en la década de los 50 se consideró equivalente al "soul jazz". Ahora el término se aplica a muchas ejecuciones y grabaciones de música popular negra. Para más detalles ver a Joachim Ernsi Berendt, *El jazz. Su origen y Desarrollo*, F.C.E., 1962 450 pp. Para abundar en la historia y otros hechos relacionados con los hoyos fonquis. Ver a Sergio González Rodríguez, *A la sombra de las mayorías silenciosas*, en Crines, op. cit.

sin estrépito. Y todo esto en medio de fatigas, repeticiones y dependencias mayúsculas de los ofrecimientos de la industria norteamericana".⁶⁶ En los mismos ochenta, el panorama comienza a modificarse, y va siendo posible llegarle, puntual y directamente a la mitología y productos rocanroleros. En parte debido a ello, el rock local deja de ser una mera copia de lo hecho en Estados Unidos e Inglaterra, y se desarrolla un proceso híbrido en torno al rock.

Los setenta, en Europa y Estados Unidos, presencian una revolución estética conocida como *Glam rock*. El *Glam*, de *Glamorous*, introdujo rostros pintados con vivos colores, lamé, lentejuelas, ropa exótica y el travestismo que coincide con una extensa tradición chamánica en Asia, América del sur y del norte, donde 'la transformación simbólica y ritual en mujer se explica verosímelmente por una ideología derivada del matriarcado arcaico'.⁶⁷

Poco a poco los grupos dejan de estar quietos sobre el escenario e introducen más novedades que los alejan de los *light-shows* tradicionales: se sufren colapsos en escena, aparecen disfraces, maquillaje (el primero en emplearlo fue Syd Barrett y posteriormente David Bowie le copió), se realiza mímica, etcétera. Cada vez son más los grupos que introducen un espectáculo visual con el que complementan su complejo trabajo musical, basta recordar a Pink Floyd, al Genesis de Peter Gabriel, y al pionero de todo esto, Frank Zappa.⁶⁸

Como consecuencia, en 1972 la industria norteamericana del disco reportó ganancias globales por 1,924 millones de dólares y colocó al rock como el medio de entretenimiento más redituable, por primera vez arriba del cine y la televisión. Al año siguiente, se generaron ingresos por 2,016 millones, un aumento de casi 5%.

⁶⁶ *Ibid.*, introducción a *Rock Mexicano...*, op. cit., p. V.

⁶⁷ Mircea Eliade, *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, p. 212.

⁶⁸ Para más detalles sobre las actuaciones de Zappa, ver 3.4.

consecuencia del incremento en los precios de venta. En 1974 se alcanzaron los 2,200 millones; 2,388 en 1975; 2,737 en 1976; 3,500 en 1977, y 4,131 millones de dólares en 1978. Más dinero por vender menos discos.⁵⁹

En cambio, la escena del rock en nuestro país se limitaba además de los hoyos fonqui a los discos --sinónimo de concierto--;⁶⁰ a unas cuantas películas-documentales: *The song remains the same* de Led Zeppelin, *Ladies and Gentlemen: The Rolling Stones*, *The kids all right* de los Who, más adelante fue *The Wall*, y colectivas como el propio *Woodstock*, *Bangladesh* y *The last Waltz* (ésta última dirigida por Martin Scorsese). De vez en cuando, y en medio de cancelaciones de última hora, represión y abusos policíacos, había esporádicos y muy espaciados conciertos masivos, no más de 10 en alrededor de 15 años: Chicago en el Auditorio Nacional, Johnny Winter en Pachuca, Joe Cocker primero y luego John Mayall en el Toreo de Cuatro Caminos, Queen en Puebla, Police en el Hotel de México y Black

⁵⁹ Jordi Sierra i Fabra, *Historia de la música rock. De la New Wave al A. O. R.*, vol. IV, p. 9-10. Asimismo, Sierra i Fabra señala que a medida que la crisis económica se agudizaba y comenzaba a ahogar a los gobiernos de países desarrollados, éstos trataban de generar ingresos de donde fuera. En Inglaterra por ejemplo, calcula que entre 1973 y 1974, el fisco se llevaba alrededor del 83 por ciento del total de las ganancias de cada músico, lo que provocó un éxodo de roqueros rumbo a Estados Unidos y a otros países europeos donde los sistemas fiscales fueran menos voraces. Quizá en la actualidad esto se haya modificado aunque parece que la desconfianza sobre las acciones fiscales del gobierno británico continúan. Al menos las declaraciones de Sting lo corroboran: "paso buena cantidad de dinero a asociaciones que ayudan a marginados y a la gente que las pasa canutas, porque si no se lo sacarían igualmente en impuestos que la Thatcher se los gasta en cualquier mierda". Ver a Oscar Manila, op., cit., p. 110.

⁶⁰ Vale la pena mencionar que desde la década de los setenta, los discos piratas, inicialmente grabaciones de conciertos editadas por algún vivalde al margen de las casas grabadoras, ya ocupaban un lugar muy destacado en la industria discográfica. El primer disco pirata dentro del rock fue el *Great White Wonder* de Bob Dylan y luego un concierto de los Rolling Stones en Oakland, California el 9 de noviembre de 1969 que se ha vendido con diversos títulos. En poco tiempo se convirtió en una alternativa artística interesante --algunos músicos, John Lennon por ejemplo, han sido fanáticos coleccionistas de discos piratas--. A mediados de los setenta en un sólo año se vendieron 250 millones de copias, razón por la cual se comenzó a combatir la piratería con rigor. Quizá por dicha década entró en otra faceta que también incluye grabaciones de estudio. El fenómeno no se ha controlado y sigue siendo un dolor de cabeza para muchos. En nuestro país por ejemplo, la piratería ocasiona anualmente pérdidas por cerca de 3 mil millones de nuevos pesos. La Asociación Mexicana de Productores de Fonogramas y Videogramas (Amprofon) "estima que se venden dos y medio casetes piratas por cada casete legal. Durante 1993 esta asociación, que agrupa al 90 por ciento de las industrias productoras del disco, registró la venta de 42 millones de casetes y 20 millones de discos compactos. Es decir que se estarían vendiendo 105 millones de casetes piratas". Para más detalles en torno a la piratería discográfica ver a Juan José Guajardo, "Ignorando el fin de la historia", *Rock & Pop*, No. 14, enero de 1995, p. 34 y ss., Jordi Sierra i Fabra, *Historia de la música rock. De la New Wave al A. O. R.* Vol. IV, p. 50 y ss., y 109-110. Ver también a Renato Ravelo, "Se pierden 3 mil millones de nuevos pesos al año a causa de la piratería", *La Jornada*, 25 de julio de 1994, p. 25.

Oak Arkansas abriéndole a un maltrecho Deep Purple en el estadio de la Ciudad de los Deportes.⁴¹

Los conciertos de rock, además de eventos masivos que generan grandes ganancias económicas, tanto en Europa, Estados Unidos o México (pese a las condiciones tan desiguales de su desarrollo) pueden ser considerados *espectáculos populares*.⁴²

De acuerdo con Pierre Bourdieu, "el espectáculo popular es el que procura, de forma inseparable, la participación individual del espectador en el espectáculo y la participación colectiva en la fiesta cuya ocasión es el propio espectáculo: en efecto, si el circo o el melodrama de bulevar (que vuelven a actualizar algunos espectáculos deportivos como el catch y, en menor grado, el boxeo y todas las formas de juegos colectivos como los que ha difundido la televisión) son más "populares" que espectáculos como la danza o el teatro, no obedece sólo al hecho de que, al ser menos formalizados (como lo muestra, por ejemplo, la comparación entre la acrobacia y la danza) y menos eufemísticos, ofrezcan satisfacciones más directas, más inmediatas. Sino también a que mediante las manifestaciones colectivas que suscitan

⁴¹ También conocido como el estadio del Atlante. Sobre éste concierto en particular ver la crónica de Alberto Román, *Orale órale cabroones, a ver a qué hora*. *Crines*, op. cit., p. 95-99, que también sirve para ilustrar de manera general el ambiente en torno a los escasos conciertos en nuestro país. Por lo que respecta a las condiciones bajo las que éstos se organizaban, donde abundaron cancelaciones gubernamentales de última hora, Blue Oyster Cult y Black Sabbath por ejemplo, seudocmpresarios que anunciaban conciertos, vendían localidades y huían con el dinero, prepotencia, abusos y extorsiones policíacas, aunque estas continúan a la fecha -recuérdese el concierto de Caifanes en la explanada de la delegación Venustiano Carranza en febrero de 1995, esperas y caminatas interminables, portazos, retrasos de varias horas en el inicio del espectáculo y tantas otras irregularidades, la información que abunda es de carácter testimonial. También ver a Jorge R. Soto, "¿Conciertos de rock en México?", *El Financiero*, 21 de octubre de 1991, p. 81. (2 partes), y el excelente reportaje de Renato Ravelo, "La floreciente industria de conciertos de rock, subsidiada por el público", *La Jornada*, 13 de julio de 1993, p. 23. (4 partes).

⁴² Como a continuación veremos, por popular entendemos algo diferente a la concepción del término que las industrias culturales poseen, es decir, que lo "popular es lo que se vende masivamente, lo que gusta a multitudes". Si bien desde los setenta el rock sajón fue proyectado como algo popular, en este último sentido, sus expresiones en concierto lo son en otro. El rock creado en México, por ejemplo, también durante un concierto es un espectáculo popular, más no lo ha sido, pese a su mayor difusión, en el plano mercantil. De ser así, no sería popular. Para conocer la concepción de popular y popularidad de las industrias culturales, ver 3.3.

y el despliegue del espectacular lujo que ofrecen (piénsese asimismo en las revistas, operetas o en los filmes espectaculares), maravillas de los decorados, esplendor de los trajes, fuerza de la música, vivacidad de la acción, ardor de los actores, satisfacen -igual que todas las formas de lo cómico y en especial aquellas que obtienen sus efectos de la parodia o de la sátira de los "grandes" (imitadores, cupletistas, etc.)- al gusto y al sentido de *la fiesta*, de la libertad de expresión y de la risa abierta, que liberan al poner al mundo social patas arriba, al derribar las convenciones y las conveniencias".⁶³

Esto es, los conciertos de rock como fiestas colectivas cuya particular formalización ritual de transgresión simbólica que en el capítulo 4 descubriremos, los hace manifestarse según sea el caso, como un solemne desmadre o un desmadre solemne.

1.2.4. El punk

Aunque estalla masivamente en 1977, a partir de 1975 comienza a gestarse un nuevo movimiento que pretendió acabar de tajo con lo antes descrito: el punk.⁶⁴ Su origen, contracultural, fue una respuesta de los jóvenes de clase baja inglesa a la falta de oportunidades; un fenómeno generacional contra la masificación del rock, su despliegue tecnológico y la creciente distancia entre músicos y *fans*: "al atacar a los ídolos, los punks no sólo se rebelaban contra un estilo de vida lleno de Cadillacs

⁶³ Pierre Boudieu, *La distinción*, p. 32.

⁶⁴ El término *punk* (porquería, cosa sin valor) se generó en los años sesenta en la costa oeste norteamericana (algunos se lo achacan a Frank Zappa), para designar al tipo de músico realmente malo, sin calidad ni habilidades con su instrumento. Con el paso del tiempo, el término sirvió para bautizar este movimiento. Según José Manuel Valenzuela, "el punk posee una manera específica de ver la vida (o de percibir la muerte), trata de vivir a su manera y pretende ignorar el desprecio de la sociedad. Aún más, la agrade provocando el rechazo. No se conforma ni acepta el mundo que le han heredado y le contraponen como modelo la anarquía, la paz, la libertad". *A la brava, ése*, p. 159. La definición más descriptiva del fenómeno corresponde a Juan Villoro: "Un punk es un hediondo-valemadrista-extraño-*freak*-sátropa-inculto-ojete-gandalla; es lo que Stevenson definió a través de su personaje Henry Jekyll: 'cuando revestía la forma de Edward Hyde, nadie podía acercarse a mí sin sentir un resaca físico de la carne. Esto, según me lo explico, es porque todos los seres humanos con quienes tropezamos son un compuesto del bien y el mal, y sólo Edward Hyde, en las filas de la humanidad, era puro mal'. Los punks son la multiplicación de Mr. Hyde, la pesadilla Xerox del puro mal... Son el lado Hyde que desapruueba la cultura". *La Rebelión Gandalla. Crines. Otras lecturas de rock*, p. 30.

blancos, sino que combatían la noción misma de 'idolatría'. La palabra 'posteridad' revuelve los estómagos punk. El rock es desechable: no hay Salón de la Fama ni Rotonda de los Rocanroleros Ilustres. El rock se usa. El rock se gasta".⁶⁵

Con su radical filosofía de "si tienes 20 años eres mayor y maduro. Si pasas de los 25 ya eres viejo...y si pasas de los 30... bueno ¿qué haces todavía vivo, ancianito?";⁶⁶ los punks difícilmente podían crear algo nuevo ya que eran chavos que en casi todos los casos no tenían siquiera una noción elemental de la música. Según la perspectiva, el más inútil o el más listo, podía volverse *rock star*; un nuevo mito se integró en la galería roquera: cualquiera puede ser estrella. Y como estrella suele emplearse como sinónimo de millonario, miles de jóvenes formaron sus bandas y comenzaron a tocar esperanzados en que, con algo de suerte colocarían algún *hit*. Resultaba preferible arriesgarse que enfrentar el desempleo o los sueldos miserables que podrían percibir. Al aceptar esa limitación, su público potencial vio en ellos a los nuevos *héros* con los cuales podía identificarse, resultaban más accesibles. Cualquiera podía aprender dos compases con la guitarra y formar un grupo, resultaba la panacea para ingresar a la fuerza numinosa de las grandes estrellas.

Como todo movimiento artístico, el punk representaba una ruptura pero a la vez requería de un lazo con la tradición, un nexo con el pasado (*infra*. 1.3.); David Bowie y Brian Eno produjeron algunos discos, se incorporó a Iggy Pop, los Who fueron admirados por su herencia *mod*, y Lou Reed era aclamado por sus letras y su relación con la heroína. De ahí en fuera todo fue echado al drenaje. Rápidamente, se convirtió en todo un fenómeno de rebelión: la punta de lanza más joven de cuantas habían surgido al amparo de la música, y que en los noventa ha sido retomada sobre todo en Estados Unidos, donde en los años setenta paradójicamente no tuvo gran --

⁶⁵ Ibid., p. 32.

⁶⁶ Jordi Sierra i Fabra, *Historia de la Música Rock. De la gran Crisis al Punk Rock*. Vol. III., p. 108.

aceptación.

El punk, como cualquier otro movimiento de resistencia cultural, estuvo expuesto a su absorción por un aparato capitalista que lo transformó en un objeto de consumo --cuando la industria y los medios descubrieron que resultaba un mercado interesante-- producto de su extremismo visual y la avaricia desmedida de los empresarios del entretenimiento: salones de belleza ofrecen cortes 'punk' por 120 o 140 dólares y las casas de moda lanzan ropa, chamarras, pantalones con todo y accesorios.

En este sentido, el punk constituye un excelente ejemplo de *moda-símbolo*. Por principio, esta moda trata de establecer diferencias entre quien la lleva y los demás. Posteriormente, conduce a identificar determinadas prendas con la ideología de su portador y, por tanto, constituyen vehículos evidentes de información sobre el sujeto en cuestión. Asimismo, pueden ser combatidas por el poder público cuando se trata de luchar contra determinadas ideas o fomentadas cuando se trata de extender su propia influencia.⁶⁷

Otro aspecto trascendente fue el nuevo giro que provocó en la estructura de los conciertos de rock ya que, con su arribo, se volvieron a realizar tocadas en pequeños espacios, como en los inicios del género, y se acondicionaron gimnasios, galerones y bodegas abandonadas; más recientemente se han integrado algunos cines viejos. En México, por ejemplo, se han organizado conciertos de los *Cranberries* y también de *Caifanes* en el cine Metropolitan. Los conciertos punk, que comparten algunas similitudes importantes con las tocadas mexicanas, sobre todo en lo que respecta al baile-desinadre, las deplorables condiciones técnicas y los sitios donde se realizan, son feroces e intensas batallas-descarga de adrenalina que pro-

⁶⁷ Margarita Rivière, *La moda, ¿comunicación o incomunicación?*, p.84.

porcionan implicaciones novedosas para los conciertos y su futuro. El género recobra su energética, espontánea y corrosiva fuerza inicial que servirá de estímulo para las posteriores generaciones de músicos.”

1.2.5. La década (no tan) perdida y el fin del milenio

Sin embargo, pese a generar ciertos mitos, cómo se verá en el 7. 5. 3., lo autodestructivo y violento del punk pronto fue su lápida. Tras el agotamiento de este impulso, llegó la New Wave donde los grupos cuidaron más la música y, con la recompensa de la popularidad, se hicieron menos radicales.” En ese momento, los conciertos están totalmente diversificados ya que existen *fans* de más de cincuenta pero también de quince o hasta doce años de edad que se identifican cada vez más con cierto tipo de músicos en particular: bajo una premisa meramente económica, las grandes disqueras abren un poco los espacios para dar cabida a diferentes subgéneros. *A cierto tipo de artistas le corresponde un público determinado.*

Parece muy probable que bajo esta premisa económica, el rock creado en nuestro país haya empezado a difundirse poco más allá de los estrechísimos canales en décadas pasadas (por otra parte, una etapa muy rica en cuanto a cantidad de grupos se refiere). Poco a poco irrumpe y gana más adeptos. Al tiempo, en este periodo y por todo el mundo comienza el *revival* por algunos héroes míticos en una comple-

⁶⁸ En la actualidad cientos de bandas han surgido bajo influencia del punk, sobre todo con la idea de no tener forzosamente que ser un virtuoso para tocar rock. Entre las más importantes destaca el cantante del grupo R. E. M., Michael Stipe, quien señala que el punk fue un movimiento “increíblemente liberador (...) Esas fueron las grandes influencias (refiriéndose a Patti Smith y a Wire). Su gran *Zeitgeist* era que todos podíamos hacerlo. Y yo seguí eso al pie de la letra”. Stipe *Strikre*. Entrevista de David Fricke para la revista *Rolling Stone*, traducida por José Homero y publicada en la revista *Graffiti*, No. 14, agosto-septiembre de 1993. O bien Kurt Cobain, cantante del desaparecido Nirvana quien la primera vez que vió un concierto de punk, dijo haber descubierto su vocación para dedicarse al rock. Corey Leytan, “The painful life and tragic death of Nirvana’s Kurt Cobain”, *Circus. America’s Rock Magazine*, No. 412, 30 de junio de 1994, p. 29-43. De hecho, al tiempo que esto se escribe, el grupo más popular en Estados Unidos se llama Green day y traen todo el rollo punk, pero hay otros más como Rancid y Offspring.

⁶⁹ El grupo Police es un claro ejemplo de ello. De su primer *single*, *Fallout*, que apareció en plena euforia punk, su imagen rápidamente cambió para volverse más *light*. Su cantante Sting explica que “en ese momento era oportuno suavizar algo nuestra imagen, cepillar más nuestros pelos y cosas por el estilo. Así podíamos llegar a más gente”. Oscar Manila, op. cit., p. 96.

ja mezcla donde, ante el frustrante presente, se ha optado por una nostalgia con el pasado, hábilmente mezclada con los negocios.

Dylan Jones, en su biografía sobre Jim Morrison, lo describe con detalle: “durante 1981 se vendieron más discos de los Doors que durante cualquier otro año desde que se editaron. Los adolescentes descubrieron al grupo, sus discos se escuchaban continuamente en las emisoras universitarias de radio de toda América, y los Doors pronto llegaron a ser tan conocidos como los Rolling Stones o Van Halen. Jim había vuelto, entraba en todos los dormitorios de las ciudades con sus canciones sucias y su turbador blues blanco. La juventud de América (y por ende, la de buena parte del resto del mundo) volvió a pedir a Morrison que llevase su bandera y él no pudo negarse. La muerte de Morrison tenía una vida propia y los Doors, con Danny Sugerman como director de marketing del mito, experimentaron un extraordinario renacimiento. Desde entonces ha habido más discos, más libros, más videos, más descubrimientos de poemas desconocidos, más endiosamiento póstumo. Ahora, tantos años después de su muerte, la fiebre está llegando a su punto álgido. Se hacen películas, se editan videos, se escriben libros, se imprimen millones de camisetas y pósters. La industria Morrison florece. La imagen de Morrison tiene más fuerza que nunca y, a pesar de lo que se pueda llegar a decir de él, nada puede empañar esa imagen. En cualquier parte del mundo se puede encontrar una fotografía del torturado icono que nos mira desde una camiseta, atrapado por siempre en una mueca congelada”.⁷⁰

Los conciertos no son excepción a estos *revivals*, y sobre todo a fines de los ochenta los músicos comúnmente llamados dinosaurios, se embarcan en nuevos discos y largas giras presentándose en grandes estadios. El dinero y los aplausos son estímulos suficientes y hay pocas excepciones. Sobre el hecho, David Bowie señala

⁷⁰ Dylan Jones, *Jim Morrison / The Doors. Dark Star*, p. 97.

que: 'he notado que han puesto un gran énfasis en que las bandas y los artistas más viejos salgan en giras monumentales. Yo quiero hacer lo opuesto. Quiero mantener el escenario lo más pequeño posible. Quiero asemejar el escenario de una ópera o de un ballet. Un espacio grande y oscuro, iluminado de una forma teatral. Es una combinación de película y video. Una mezcla de eventos en vivo y filmados".⁷¹

Otro elemento que sobresale es el resurgimiento de la beneficencia (*supra*. I.2.2.), con eventos que a algunos les recordará el *Concierto para Bangladesh* en 1971; sin embargo, a diferencia de éste último, ahora interviene una variante determinante: la televisión. Quizá, el proyecto más publicitado ha sido el *Live Aid*, organizado por Bob Geldof, cantante del grupo *Boomtown Rats*, el 13 de julio de 1985, convocó a lo más célebre de la escena del rock sajón en los estadios de Wembley (Londres, Inglaterra) y John F. Kennedy (Filadelfia, Estados Unidos), con el fin de recaudar fondos para las víctimas del hambre en África (que en realidad no llegaron del todo a sus destinatarios, pero eso es otra historia).

Más allá de los 140 mil asistentes en los dos estadios, su importancia reside en que las cadenas BBC y ABC vendieron los derechos de transmisión del concierto que duró 16 horas a alrededor de 160 países, entre ellos la RDA y la Unión Soviética, con una audiencia estimada de mil 500 millones de tele espectadores.⁷² Transmitir un concierto vía satélite a todo el mundo no fue idea nueva, el primero en realizarla fue Elvis Presley desde Hawaii en 1973. Sin embargo, el *Live Aid* introdujo una serie de expresiones altamente novedosas, sobre todo por datos resignificados y revalorizados en torno a la promoción del evento, que rápidamente realimentaron el mito de la conciencia social en el rock. *Tras Live Aid, resulta factible y cada vez más frecuente, presenciar un concierto en vivo sin estar obligado a asistir.*

⁷¹David Bowie, Exc. Prod. Linda Corradina, dir. David Berreni, Mtv. productions, serie *Rockumental*.

⁷²"Miles de personas en los conciertos a beneficio de los damnificados africanos". *Uno más Uno*, 14 de julio de 1985.

En nuestro país, tras algunas exitosas visitas de bandas españolas y argentinas --que llenaron los sitios donde se presentaron-- el rock alcanza un boom en los medios de comunicación masiva, algunos grupos locales firman contratos con disqueras transnacionales. Para 1989, Rod Stewart realiza tres conciertos (uno en Monterrey y dos en Querétaro), y pronto se iniciará otro boom: la llegada de las estrellas británicas y norteamericanas. Aunque algunos arribaron con varias décadas de retraso, y pese a lo costoso de los boletos, el éxito ha sido impresionante (*infra*. 3.3.).

En estos últimos años, se ha vuelto más evidente que el rock sajón comienza a ceder un poco de terreno frente al creado en otras partes del mundo, hasta hace poco muy distantes de la escena tradicional monopolizada por gringos, ingleses y, en menor medida, algunos irlandeses. Según un estudio sobre el panorama del mercado mundial,⁷³ escrito en marzo de 1992, la industria norteamericana controlaba el 50% del mercado en 1989, bajó a un tercio y, más adelante descenderá hasta un 25%. Las causas explica, son variadas: el estancamiento de la creatividad musical estadounidense que en vez de estimular carreras sólidas, sólo busca una ruda competencia; y la apertura mundial del mercado --que ya no está limitado por fronteras geográfica y lingüísticas-- a raíz de los cambios geopolíticos sufridos por el mundo, que ha sido acompañada del "fantástico desarrollo planetario de los medios de comunicación".

Este análisis resulta muy discutible. Al parecer no toma muy en cuenta que la industria del disco nunca se ha caracterizado por apostar en propuestas artísticas de mediano o largo plazo, ¿cuántos grupos como The Outfield vendieron millones de copias y luego prácticamente desaparecieron? Dentro de un año, ¿alguien recordará

⁷³Escrito por Yves Bigot, director del programación musical en Fran Inter (una emisora de la Radio Pública en Francia), jefe editorial de "Rápido" (un programa de rock en la TV francesa), y columnista del periódico *Libération*. Folleto de presentación del "EURO POP BOOK 1992, International Rock & Pop Music Directory", editado por Centre D'Information Du Rock et des Varietés, Paris 1992, citado en José Luis Paredes Pacho, *Rock Mexicano. Sonidos de la calle*, p. 88.

a Ace of Base? Tampoco parece hacer hincapié en que si bien es cierto que los cambios geopolíticos han abierto nuevos mercados --los discos de las estrellas musicales de hoy rebasan sin esfuerzo las ventas de las superestrellas de los sesenta porque existe un público considerablemente mayor que compra rock en América Latina, África y el lejano Oriente--, Gran Bretaña y Estados Unidos continúan imponiendo las directrices en términos de estilo y de *rock stars*; asimismo, los medios de comunicación --y principalmente los ligados al rock, léase Mtv-- están en manos de la industria del entretenimiento gringa, y que ésta todavía constituye la segunda fuente de ingresos de ese país, logrado difundir aún más el rock sajón.

Sin embargo, su importancia estriba en que nos muestra la diversidad alcanzada por el género y el futuro que le espera en el mediano plazo. O, como lo explica Manu Chao, cantante de la banda Mano Negra: "durante mucho tiempo la música a nivel planetario vino mucho del primer mundo, ya sea Estados Unidos, de Inglaterra, de Europa. Y nosotros pensamos claramente, que en los próximos años la música va a volver a venir de donde siempre vino, que ya sea de África, que sea de Latinoamérica; y que el futuro de la música está en esos países".¹⁴

La permanencia del rock en los noventa nos reitera que si algo, el género es hibridación cultural. Existen muchas vertientes musicales que lo alimentan y muchas generaciones que lo consumen, incluso como un estilo de vida. Cada cierto tiempo surge una nueva corriente que recuerda que no existe creación que no se apoye en la tradición previa, ni tradición que pueda mantenerse viva sin la nueva creación, del *rockabilly* al *grunge*.

Por lo que respecta a sus manifestaciones en concierto, éstas oscilan entre la redundancia y la novedad (v. 5.2.). Un ejemplo interesante de éste último, es el fes-

¹⁴Manu Chao, *Mano Negra. Casa Babylon*, Exc. Prod. Barbará Corcorán, especial Mtv, 1994.

tival *Lollapalooza*, evento concebido como una versión ambulante del británico Festival Reading y promocionado como un circo contracultural, un Woodstock-viene-a-tu-pueblo. Esta gira-festival anual de la ahora nombrada música alternativa -etiqueta para referirse a artistas "no comerciales"- fue ideada por Perry Farrell y surgió desde 1991; en *Lollapalooza* se combinan, entre otras cosas, música, *freak show*, la red Internet para comunicarse a todo el mundo, juegos de la llamada realidad virtual --para 1994 se tenía contemplado un viaje que era usado para adiestrar pilotos de jet--, la presencia de artistas plásticos exponiendo y creando obras, etcétera." Una idea muy alejada de esos primeros recitales en salas de baile.

1.3 Rock e hibridación.

Musicalmente, la llamada revolución del rock "es ante todo una reacción de la generación joven contra dos fenómenos: uno es la música ligera europea, los éxitos de los años treinta, cuarenta y cincuenta, que todavía oímos por la radio; el otro es la música de jazz americana, una mezcla de música de iglesia y de música popular europea para instrumentos de viento (por ejemplo las bandas de música folklórica bávara y las bandas inglesas del ejército de salvación) y del folklore africano. Es una mezcla muy interesante. La armonización y los instrumentos son en gran parte europeos, incluso en el estilo New Orleans original: clarinetes, piano, trompeta, batería; pero una batería europea utilizada con unos caracteres rítmicos primarios, como la forma sincopada acentuada, que proviene de la tradición negra.

"La música *pop* (de popular) intentó en principio incorporar las posibilidades técnicas que había difundido la música nueva, llamada de vanguardia, o sea la elec-

¹⁶Perry Farrell es un músico, fotógrafo, cineasta y artista plástico norteamericano; líder del ya desaparecido grupo Jane's Addiction y actualmente del Porno for Pyros. Para abundar sobre su trabajo artístico y su faceta como creador y organizador de *Lollapalooza* ver a Jonathan Gold, "Lord of the Rings", *Spin*, volume 10, number 5, august 1994, pp. 42-46., así como a Simon Reynolds, "Perry Farrell", *Spin*, volume 11, number 1, april 1995, pp. 64.

trónica, la técnica de los amplificadores, del micrófono, de la formación de sonidos sintéticos. En lo que respecta a la melodía, los primeros grupos británicos se inspiraron en los materiales de principios del Renacimiento e incluso de la Edad Media, cosa muy poco habitual en Europa en aquella época. Se sirvieron de sistemas de medición asimétricos y de modos eclesiásticos que no corresponden al sistema simple de modos mayor o menor. Fue como un soplo de aire fresco”.⁷⁶

Esta detallada descripción nos lleva a dos cuestiones fundamentales: por un lado, a que parece muy probable que entre los jóvenes siempre hay una cierta demanda de música fuertemente rítmica. Por ejemplo, “el final del auge del jazz después de la bancarrota de 1929 había dejado una nueva legión de jóvenes sin una música a la cual pudieran considerar propia, y la orquesta (de Benny) Goodman llenó ese vacío (con el swing). El fenómeno se repetiría unos diez años más tarde, cuando el súbito colapso de las orquestas de swing empujara a los oyentes más jóvenes, que buscaban música rítmica, a escuchar la música de *rhythm and blues* destinada a público negro... con consecuencias que serían enormes para la música popular”.⁷⁷

Por el otro, nos lleva a afirmar que *no existe la creación que no se apoye en tradición previa, ni tradición que pueda mantenerse viva sin la nueva creación*. Carlos Fuentes explica que en la creación artística, por regla general, “no se puede crear nada nuevo sin tradición. No se trata de nostalgia, se trata de un elemento vivo porque lo portas en ti mismo, porque los tiempos se dan en el presente, porque estás recordando el presente. Ese es el pasado verdadero, estás deseando en el presente, y

⁷⁶Karlheinz Stockhausen entrevistado por Montserrat Albet, *La música contemporánea*, p. 17-19. Stockhausen es uno de los músicos alemanes más importantes de este siglo; director de orquesta y desde 1959 lo hace con reducidos grupos de solistas. Para 1974 había compuesto cincuenta obras y editado más de cincuenta discos con ellas, más tres volúmenes con sus escritos. Asimismo, ha sido profesor invitado en las universidades de Pensilvania, Colonia y California, entre otras.

⁷⁷James Lincoln Collier, *Duke Ellington*, p. 219.

ese es el futuro alcanzable, el futuro tangible. En este tiempo presente, que es el tiempo real en el que la memoria y el deseo coinciden, ahí coinciden también el pasado y el futuro, y esta es la manera como al crear una obra literaria, una obra artística, tú permites que la tradición te alimente para tener una creación, pero al mismo tiempo sabes que sin esa creación no tienes una tradición viva sino un lastre nostálgico, un lastre muerto".⁷⁸

A partir de ciertas tradiciones musicales, el rock logró crear. Entre sus innovaciones destacan una acentuación del ritmo, la tendencia a la modalidad y al pentatonismo; pese a constituir creación artística --y en alguna medida por eso mismo--, rápidamente surgieron varias críticas entre las que sobresalía el ser un movimiento que se rebelaba contra los sagrados valores del mundo adulto--, una música cuya influencia es uniformadora --Stockhausen también comparte esa opinión--; y primordialmente, que cualquier greñudo capaz de rascar dos acordes a una guitarra eléctrica podía convertirse en una estrella.

Esta última crítica, cargada de un marcadísimo racismo antijóvenes ("¿cómo es posible que a ésto le digan música?") ignoraba, o pasaba por alto, no sólo el hecho de que la fuerza principal de aquella música estaba en su simplicidad, sino también que estaba sacando partido de recursos técnicos nuevos y desconocidos para los músicos formados en conservatorio: "en muchos sentidos, se puede comparar esta música con el trabajo de los *tunesmiths* de Nueva Inglaterra, en cuanto la armonía es relativamente insignificante y a lo que se le da importancia es al timbre, al color tonal, al volumen y la textura, al mismo tiempo que a un nuevo -y viejísimo- tipo de melodía modal liberada de las restricciones de las progresiones acórdicas clásicas. *A cada cantante o cada grupo se le puede reconocer tanto por su*

⁷⁸Carlos Fuentes entrevistado por Rolando Cordera, "La pasión del futuro", *Nexos*. Año 15, Vol. XV, No. 175, julio de 1992, pp. 29-37. Igor Stravinski creía lo mismo. Afirmó que "uno enlaza con la tradición para realizar algo nuevo". Ver a Montserrat Albet, op. cit., p. 102.

"sonido" característico como por lo que efectivamente cantan o tocan (subrayado nuestro), y todos manipulan el color tonal, ayudados por las nuevas técnicas electrónicas, con un virtuosismo que poco debe a la tradición clásica, ni tampoco a la música anterior, de tradición popular, que en los Estados Unidos se conoce como Tin Pan Alley".⁷⁹

La historia que continuó es de sobra conocida, y en el párrafo anterior nos referimos a ella. El punto nodal estriba en que, pese a su brutal comercialización, no fue una moda pasajera, continuó desarrollándose y, a nuestro juicio quizá su logro más trascendente, que jóvenes de todo el mundo se lo apropiaron y en muchos casos lo convirtieron en su bandera. La respuesta a esto último es que ahora el rock, si algo, es hibridación cultural.⁸⁰

Muchos productos, modas y costumbres estadounidenses han ejercido una evidente atracción sobre jóvenes y adultos de todo el mundo. Los pantalones de mezclilla o *jeans*, cierto grado de liberación sexual, las hamburguesas y hasta el mismo rock son síntomas claros del aumento visible de dicha influencia. Una de las respuestas posibles es que "culturalmente, y para los jóvenes que han crecido en el horizonte de los *mass-media*, lo producido en Estados Unidos forma parte de sus derechos básicos. Luego innovarán, recrearán, se apartarán de los modelos originales, pero por lo pronto tomarán para sí aquello de *lo gringo* que les importe, en actitud legítima."⁸¹

⁷⁹Christopher Small, *Música. Sociedad. Educación*, p. 172.

⁸⁰El término hibridación abarca diversas mezclas interculturales -no sólo raciales a las que suele limitarse "mestizaje", o "sincretismo", fórmula referida casi siempre a fusiones religiosas o de movimientos simbólicos tradicionales. Néstor García Canclini, *Culturas híbridas*, p. 14-15.

⁸¹Carlos Monsiváis, introducción a *Rock mexicano*, op. cit., p. XIV. Dicho planteamiento es compartido por el roquero español, Joaquín Sabina quien señala que "así como el jazz pasó de ser una música de *bardeles* en Nueva Orleans a ser universal, con el rock ha pasado lo mismo. Ahora cualquiera que viva en cualquier ciudad del mundo se identifica con el rock. El rock es la música que más se parece al sonido de la ciudad, se parece al sonido de los metros, de los autobuses, al de la desesperación y la urgencia. Si en un principio el rock fue colonialismo anglosajón, ahora nos lo hemos apropiado. Creo que alguna gente, yo entre ellos, hemos puesto un granito de arena para demostrar que esa música se las podemos robar y hacerla en nuestro idioma con la mayor dignidad

El politólogo Jorge G. Castañeda pone el dedo en la llaga al cuestionar si la relativa uniformidad de la moda, los hábitos alimenticios, los programas de televisión, la música popular y las películas en todo el mundo "¿constituyen en su conjunto un síntoma de "norteamericanización" o son simplemente un indicio de la influencia de Estados Unidos en un mercado cultural cada vez más unificado, global y orientado hacia la clase media? Los pantalones vaqueros ¿son norteamericanos o clasemedios? No hay duda de que el rock es de origen estadounidense, pero su popularidad, ¿se debe a que es norteamericano o a que es un producto hecho a la medida para el consumo de la clase media?". Hay motivos suficientes, añade, para creer que son norteamericanos porque Estados Unidos es el país de la clase media por excelencia, al cual todos los otros se van pareciendo más, les guste o no.²²

Bajo esta perspectiva, por todo el mundo millones de jóvenes pertenecientes a esta clase (o a sus hábitos de consumo cultural al menos) se apropiaron del rock y lo han convertido en algo propio y cercano, adoptaron y adaptaron su mitología y simbología. Lo fundieron con su propia identidad cultural que tal como la plantea Carlos Fuentes²³ no implica separatismos; al contrario, implica aceptar la diversidad y concebirse a sí mismos como parte de una civilización policultural y multirracial.

Por ello, el género ha ido derivando en situaciones de interculturalidad; se ha venido configurando no sólo por las *diferencias* entre culturas desarrolladas separa-

del mundo. Creo que es una de las pocas batallas que hemos ganado". Entrevista de Arturo García Hernández, "El rock, lo más parecido al sonido de la ciudad: Sabina". *La Jornada*, 13 de marzo de 1989, p. 17.

²²Jorge G. Castañeda y Robert A. Pastor, *Limites en la amistad México y Estados Unidos*, p. 416. Esta afirmación, sin duda bastante polémica, tiene mucho sentido. Parece probable que desde dicho planteamiento, sea posible descubrir que parte del rock ha sido crítico y hostil contra el sistema, ya que ha sido creado por clasemedios (o por quienes comparten ese *estilo de vida*, para plantearlo en términos de Bourdieu). Esto se debe, como lo explica Mick Jagger, a que "es más natural ser hostil al *establishment* cuando se proviene de la clase media que de la clase trabajadora. En ésta, existe una especie de integridad familiar y la vida es más dura, se gasta más enteramente la energía. La gente de la clase media tiende en principio más a hacer leer y estudiar a sus hijos, de donde surge una insatisfacción que va siendo cada vez mayor a medida que los horizontes se ensanchan". Philippe Bas-Raberin. *Rolling Stones*, p. 13. Y vemos que algunos de los roqueros más subversivos provienen de la clase media, Jim Morrison o el propio Jagger por ejemplo.

²³Carlos Fuentes, *La pasión del...*, op. cit.

damente --los modos de creación, producción y distribución del rock en Estados Unidos en oposición a las mismas condiciones en América Latina o Europa--, sino también por las formas *desiguales* en que los grupos se apropian de elementos de varias sociedades, los combinan y transforman (el uso de los instrumentos mismo, por ejemplo; Siouxi Sioux llega a emplear el güiro). No en vano Jürgen Habermas ha escrito que "la identidad colectiva se vuelve tanto menos evidente, cuanto más plural sea una sociedad, cuanto más subculturas, clases, razas, grupos étnicos vivan en una sociedad dada; cuanto más multicultural sea una sociedad, tanto menos obvia es una identidad colectiva".⁴⁴

A través del rock, miles de jóvenes logran encontrar una identidad colectiva en un mundo cada vez más policultural y multirracial, ya que esto constituye "una necesidad para la supervivencia psicológica, espiritual y física. Todos anhelamos un mito colectivo que nos proporcione un centro estable y permanente en un universo que, de otra forma, resulta caótico".⁴⁵ No debemos olvidar que ahora, la música sirve para identificar las múltiples subculturas en las sociedades modernas; aunque los distintivos musicales puedan parecer escapismo, mucha gente hace de esto su mundo real que los estimula e involucra, para así rechazar los diversos roles sociales. De lo anterior se desprende que la fascinación compulsiva por la música en cualquier sociedad o subcultura puede encontrarse en el ritual, "este hace que nos movamos, tengamos fantasías y soñemos. Suele ser un medio de conformidad, protesta o escape. Puede usarse para abrir la mente a nuevas experiencias o para cerrarla ante las crecientes presiones de la vida urbana".⁴⁶

La multiculturalidad del rock rápidamente se ha expandido; se manifiesta en

⁴⁴Jürgen Habermas, "Identidad, crítica y recuerdo ritual", *La Jornada Semanal*, No. 22, 12 de noviembre de 1989, pp. 29-32.

⁴⁵Rollo May, *La necesidad del mito. La influencia de los modelos culturales en el mundo contemporáneo*, p. 52.

⁴⁶*The Nature of Music. Part 3. Legends and labels*. Documental de Jeremy Marre. A Harcourt films production in association with RM Arts, 1988.

muchas artes al grado que hoy es posible hablar de *artistas anfibios*. Es decir, de aquellos que son "capaces de articular movimientos y códigos culturales de distinta procedencia. Como ciertos productores teatrales, como gran parte de los músicos de rock, muestran que es posible fusionar las herencias culturales de una sociedad, la reflexión crítica sobre su sentido contemporáneo y los requisitos comunicacionales de la difusión masiva".⁸⁷

Sin duda, Los Lobos fueron uno de los primeros que lograron esto en el campo roquero. El grupo aparece a finales de los setenta en Los Angeles, y está compuesto por tres chicanos, un mexicano emigrado y un polaco judío; con *Cómo sobrevivirá el lobo*, que cuenta con un marcado contrapunto norteño y música mexicana en inglés, ganaron un premio Grammy y se convirtieron en un fenómeno musical;⁸⁸ además de ellos, otros artistas como Peter Gabriel, Paul Simon, Maldita Vecindad o Mano Negra, han hecho aportes interesantes. El cantante de esta última banda, Manu Chao, ha declarado que cuando oyeron a Los Lobos se dijeron que era posible hacer rock con sus propias raíces. Esa mezcla de ritmos que es su música, también ha explicado, la han logrado "viviendo, conociendo gente. La mezcla ya existe en el grupo. Están Francia, España, el norte de Africa. Hemos vivido muchos años en París, donde hay muchos senegaleses, marroquies, argelinos... El barrio es un sitio donde confluyen todas esas culturas; si a eso le agregamos todos los viajes realizados... Todo es experiencia propia, nunca utilizamos música que consideramos que no sea nuestra. Creo que cuando tocas algún ritmo debes entenderlo, ahora está de moda mezclar todo; por respeto a los demás, debes entender lo que tocas".⁸⁹

La hibridación va en aumento, es una de las batallas ganadas al proteccionis-

⁸⁷Néstor García Canclini, op. cit., p. 338. Sobre la definición de artista, ver 7.2.

⁸⁸Más detalles en Lilia Rublo, "El sonido *tex-mex*". *La Jornada Semanal*, No. 8, 30 de abril de 1995.

⁸⁹Manu Chao entrevistado por Francisco Parra, "Apoyamos al EZLN porque es un movimiento social legítimo". *La Jornada*, 2 de abril de 1995, p. 21.

mo norteamericano que por cuestiones comerciales trata de preservar su cultura popular --según Carlos Fuentes la más fuerte del mundo que dominó el siglo XX de la misma manera que la cultura popular francesa impuso el estilo, la moda, el gusto en el siglo XIX--, cerrándola al contacto. Una cultura, de acuerdo con el mismo autor, está hecha de comunicación, de muchas aportaciones y se enriquece con ellas, una cultura sigue siendo fuerte en la medida que es una cultura capaz de comunicarse, de transmitirse y de exponerse y de abrirse al contacto del exterior. La hibridación en la música se ha acentuado pese a los obstáculos aparecidos, a nivel gubernamental y social. Resulta paradójico, además de hipócrita, que Estados Unidos, promotor a ultranza del libre comercio, establezca en su acta 301 de la Ley de Comercio restricciones a los productos culturales extranjeros ¿libre comercio sólo hacia afuera? Las radios y televisoras norteamericanas no sólo otorgan la casi totalidad de sus espacios a lo hecho en su país, sino que descalifican lo importado a través de anuncios del tipo “¿Por qué compras música que no comprendes?”.⁹⁰

Hoy todavía se mantiene el prodominio del rock en inglés y sigue marcando las pautas a seguir. Sin embargo, chavos de muchas partes del mundo se lo apropiaron, lo fusionan con sus raíces y contra lo que muchos suponen, no han perdido su propia identidad. Incluso, este hecho parece fundamental para destacar. Al menos así también lo cree el guitarrista Carlos Santana, quien en su peculiar concepción de las cosas considera que “el rocanrol mexicano, o latino, o como quieran llamarlo, español, tiene que oír primero la música por dentro; no la música de afuera y copiarla... Pero, para poder competir con el mundo internacional, uno tiene que ser origi-

⁹⁰Ibid. Asimismo, José Luis Paredes Pacho, op. cit., p. 87, baterista del grupo de rock Maldita Vecindad explica que las visas laborales para ingresar a EU exigen a los músicos extranjeros en términos generales, la demostración de antemano de una presencia significativa en el mercado norteamericano (con reconocimiento en la prensa y ventas discográficas en ese país); el respaldo de una agencia de la industria musical estadounidense así como una trayectoria reconocida en el país de origen. Se irata de comprobar que uno no puede quedarse indefinidamente en Norteamérica. En nuestro país, ¿cuántos artistas, fuera de Broncos, Bukis, Temerarios y otros del género, cumplen con tales requisitos? ¿qué grupo de rock no sajón puede triunfar en Estados Unidos bajo estas condiciones?

nal, no puedes copiar. Es un aprender de todo, pero debes tener tu huella digital (...) Si puedes articular los sentimientos de tu corazón, no pasarás de moda".⁹¹

Existen varios ejemplos de dicha apropiación sin perder la identidad. La música argelina *rai*, cuya traducción es opinión, punto de vista, es uno de ellos. En un excelente ensayo sobre esta música, José Luis Paredes señala que "el *rai* es la música popular moderna y subterránea de Argelia. Sus temáticas resultan obscenas para la moral islámica que restringe los placeres, el consumo de alcohol, la sexualidad y la exhibición del rostro de las mujeres (...) Mientras algunos lo encuentran subversivo, los jóvenes argelinos ven en él algo más que música. Es su identidad posible en un mundo de contrastes: una mediación contundente entre modernidad y tradición. Musicalmente mezcla los actuales géneros roqueros, como el *reggae* y el *hip hop*, con diversas tradiciones locales, particularmente las del puerto argelino de Orán".⁹²

Sin embargo, considerar al rock como un fenómeno multicultural requiere ciertas precauciones. Lo *multicultural* se ha vuelto una palabra de moda. El término es ambiguo, puede significar "un pluralismo cultural en el cual varios grupos étnicos colaboraran entre sí y dialogan sin tener que sacrificar sus muy particulares identidades (la llamada música *tex-mex* así surgió; los inmigrantes alemanes que trabajaban en la construcción de las vías del ferrocarril en Texas tocaban polcas y valsés durante sus descansos. Los México-norteamericanos se fueron apropiando, poco a poco, del acordeón hasta que al instrumento inventado por Friedrich Buschman le imprimieron su propio sello).⁹³ Pero también puede significar una suerte de mundo

⁹¹ Carlos Santana, *Rockumental*. Exe. Prod. Karen Davis, Mtv, 1993.

⁹² José Luis Paredes Pacho, "Los colores de la aldea: la opinión de los chicos argelinos", *La Jornada Semanal*, No. 49, 20 de mayo de 1990, pp. 31-37. También ver a Naïef Yehya, "El rai: subversión del norte de África", *Uno más Uno. Suplemento Sábado*, 21 de mayo de 1994, quien cita un artículo de la revista *Village Voice* que menciona que "el rai incorpora la teoría del placer del rock n'roll, esa formulación conveniente y cierta en la que cualquier música con tendencias extáticas es subversiva meramente porque articula necesidades que ninguna sociedad represiva puede ofrecer".

⁹³ Más detalles en Alejandro García Vicente, "La música interminable", *El Financiero*, 24 de abril de 1995, p. 101.

esperántico disneyano, un tutifruí de culturas, lenguajes y formas artísticas en donde 'todo se convierte en otra cosa. Esta es una noción peligrosa que se parece demasiado al concepto --ya en bancarrota-- del "melting pot", alambique en el que se destilan integración, homogenización y pasteurización".⁴⁴

Aunque las revoluciones tecnológicas, científicas, económicas y sociales de este siglo indican que la variedad y no la monotonía, la diversidad más que la unidad, definirán la cultura del siglo venidero, en el caso del rock, lograrlo requiere de una relación a la vez 'liberada' y desilusionada, familiar y desencantada, con la cultura legítima que no tiene nada en común con la distante reverencia del antiguo autodidacta y que sin duda es donde se recluta el público de todas las producciones agrupadas en la contracultura.⁴⁵ Esto es que, la relación de los chavos respecto al rock pase de la reverencia absoluta por artistas consagrados, leyendas vivientes y héroes míticos (representantes de la cultura legítima del género), muchas veces reflejada en la conformidad de solamente reproducir esa música, en ocasiones con una similitud sorprendente, a emplear esa relación liberada (también parte de su identidad), pero ahora, de forma híbrida. Como lo explica David Byrne, otro de los roqueiros que ha trabajado en este campo de la hibridación: 'no creo que la música pertenezca al país que la originó. La música existe por sí misma, está en el mundo para difundirse y aprenderse. La peculiaridad de una canción de cierto artista da origen a otra canción en otro artista; las obras nuevas provienen naturalmente de las obras que las preceden, ése es el sistema de la producción artística'.⁴⁶

El rock ha demostrado ser una manifestación cultural viva; está hecho de comunicación, de muchas aportaciones y de ellas se ha enriquecido. Como lo describe

⁴⁴Guillermo Gómez Peña, "Paradigmas culturales. Carta abierta a la comunidad cultural de los EU", *La Jornada Semanal*, No. 37, 25 de febrero de 1990, pp. 32-40.

⁴⁵Pierre Bourdieu, op., cit., p. 83.

⁴⁶David Byrne entrevistado por Jordi Soler, "Llegaron en avión, pero estaban lejos de sus tierras", *Crímenes*, op., cit., p. 187.

el cantante Sting:" es un perro bastardo insaciable y rapaz que roba, devora, desnuda cualquier fuente musical que tenga a mano: no tiene vergüenza, culpa, sentido de la propiedad: roba del jazz, del blues, piratúa rápidamente las fuentes étnicas así como las culturales; no conoce fronteras, puede ser rudo, insolente, violento, consumidor, tierno, elegante o vulgar y, en el mejor caso, lleno de contradicciones pero descaradamente vivo, pataleante y lleno de malicia.

"El rock and roll es reaccionario, dice el cantante internacional", *La Jornada*, 5 de octubre de 1991.

2. Comunicqué (Rock y comunicación)

2.1. La música y el rock como fenómenos de comunicación.

Como vimos en el capítulo anterior, de modo general el arte posee ciertos rasgos particulares, como el ser una forma peculiar de acercarse o conocer la realidad, una experiencia gozosa y liberadora, actividad productiva y creativa o productiva y transformadora, etcétera. Asimismo, el arte como un tipo de discurso, expresión o mensaje. Esto es, el arte como un fenómeno de comunicación.

Desde esta perspectiva, el fenómeno artístico nos interesa como un acto de elaboración y puesta en común de información. Esto es, una actividad social donde dicho acto establece una situación comunicativa independiente de su calidad o complejidad, "la actividad representativa que no se expresa no es comunicación"; y que expresada o concretada en cualquier sustancia expresiva, mediante cualquier procedimiento, está en condición de ser comunicada.

De acuerdo con el modelo dialéctico de la comunicación propuesto por Martín Serrano,¹ en todo acto comunicativo intervienen cuatro componentes: Actores, Instrumentos, Expresiones y Representaciones. Por lo menos se requiere la actuación de dos sujetos; quien dice o pone a disposición de otro información, *Ego*, y el otro que escucha o acepta dicha información, *Alter* --durante los conciertos, tanto público como grupo en el escenario intercambian sus papeles--, pero independientemente que estos roles se alternen entre sí, se utilizan uno o varios instrumentos, corporales, naturales o artificiales. Los Instrumentos han sido definidos como "todos los aparatos biológicos o instrumentos tecnológicos que pueden acoplarse

¹ Manuel Martín Serrano. *Teoría de la comunicación. Epistemología y análisis de la referencia*, p. 23.

¹ *Ibid.* p. 161-170.

con otros aparatos biológicos o tecnológicos para obtener la producción, el intercambio y la recepción de señales".³

Aunque a lo largo de toda la investigación aparecerán los diversos Instrumentos que se emplean durante un concierto de rock, podemos adelantar que entre los biológicos destacan los aparatos fónico y motriz, lo relativo a la voz --desde cómo producir el canto hasta volumen, tono, timbre, velocidad, inflexión, ritmo y elocución--, así como a posturas y movimientos. Entre los tecnológicos, que a su vez están organizados en sistemas de amplificación y de traducción de señales, son fundamentales los instrumentos musicales, pero también intervienen consolas, micrófonos, amplificadores, pedales y todo el despliegue tecnológico montado en escena.

Dichos Actores de la comunicación, Ego y Alter, requieren ciertas representaciones que organizan un conjunto de datos de referencia en modelos que poseen sentido, esto es, "modelos conceptuales generales que les permiten empatar la producción-comprensión del sentido general que tiene la información puesta en común";⁴ y en todo acto comunicativo producen y consumen expresiones. Vayamos por partes. Debemos recordar de entrada, que desde los años cincuenta la mayor parte de las propuestas de la música popular ya no están basadas únicamente en códigos musicales, sino también en códigos generales de tipo social que exigen una mayor colaboración por parte de aquellos que reciben la información. Ahora bien, de acuerdo con Martín Serrano, no existe la posibilidad de comunicar si el trabajo expresivo de Ego y el trabajo perceptivo de Alter, no están guiados por las representaciones. Para Ego, señala, la representación le permite relacionar la producción de determinadas expresiones, con la introducción de determinados datos referidos a un objeto de referencia; para Alter, la representación le permite relacionar la asimila-

³ Ibid, p. 163.

⁴ Mario Revilla, *El arte de masas en la reproducción social*, p. 49.

ción de determinados perceptos con la invocación de un repertorio de datos que conciernen a un objeto de referencia.⁵ Es por ello, que *para poder iniciar el proceso de comunicación que cualquier concierto implica, son fundamentales las representaciones.*

Estas representaciones o encuadres que se tienen sobre algún aspecto de la realidad, que permiten a los actores comunicarse entre sí --durante un concierto al artista y a su público--, *se obtienen mucho tiempo atrás, antes de ir siquiera al concierto de cualquier grupo: inician cuando escuchamos alguna canción que nos gusta, y la descubrimos a nuestro gusto (infra. 3.2.).* Tras encontrar lo que queríamos, algo que desconocíamos pero que al hallarlo le reconocemos, inicia un largo y complejo proceso en el que se va conociendo al rock como producto comunicativo (v. 3.3.), su mitología (*infra.* capítulo 4), así como todas las representaciones bajo las que opera; en el campo de la comunicación, la representación actúa organizando un conjunto de datos de referencia proporcionados por el producto comunicativo (revistas, discos, radio, videoclips, etcétera) en un modelo que posee algún sentido para el usuario o usuarios de esa representación. Basta escuchar el nombre del artista para que este funcione como un modelo que proporcione sentido.

Debemos recordar que por su uso, las representaciones pueden diferenciarse en representaciones que son modelos para la acción: dan a la información un sentido que afecta al comportamiento. Como más adelante veremos (capítulo 5), durante un concierto esto equivale al comportamiento ritual, es decir, a modelos que ponen a disposición de cada individuo informaciones sobre la naturaleza de determinados eventos, o sobre las intenciones de los demás individuos participantes; todo lo relacionado con el comportarse de cierta manera en un concierto. Representaciones que son modelos para la cognición: dan a la información un sentido que afecta al cono-

⁵ Manuel Martín Serrano, op., cit., p. 168.

cimiento. Esto es, las representaciones sobre la mitología del rock, los mitos particulares que cada artista y grupo ponen en acción, su propuesta. Y también, representaciones que son modelos intencionales: dan a la información un sentido que afecta a los juicios de valor. Por ejemplo, las intenciones no expresadas que el artista introduce a lo largo de su espectáculo.⁶

La forma de adquirir las representaciones varía, y esto se logra en los tres tipos o niveles de representaciones que coexisten en el hombre, las cuales se influyen y refuerzan unas a otras. Estas son individuales, sociales y colectivas o institucionalizadas.⁷ Las primeras son creadas por la información que le llega al individuo de diferentes instituciones (familia, iglesia, y en nuestro objeto de estudio a través de los medios masivos de comunicación, modernos narradores de los mitos roqueros), de fuentes no institucionales (grupos de amigos, novios, etcétera --en 4.3.1. y 4.3.2. abordamos esto--) y por experiencias personales. Las representaciones sociales, son aquellas que se generan en el ámbito de la interacción social y que están sedimentadas en la memoria colectiva; son consideradas válidas por el individuo y por el grupo social (lo que suponemos es el rock y lo que creemos es un concierto). Finalmente, las representaciones colectivas o institucionalizadas son las generadas gracias a la actividad y funcionamiento de una institución específica, que van dirigidas al colectivo social (el rock a través de sus exponentes que son mediadores sociales nos dicen lo que debe ser).

Otro componente del modelo dialéctico de la comunicación es la expresión, "el producto de la integración de un trabajo físico, perceptivo e interactivo sobre una materia o energía (*sustancia expresiva*) para configurar secuencias de señales y por cuya configuración (*configuración expresiva*) los Actores de la Comunicación

⁶ Ibid.

⁷ Apuntes sobre la teoría de la mediación, tomados en Teoría de comunicación colectiva III (sexto semestre). Más detalles en *La mediación social* de Mammel Martín Serrano.

hacen posible que un transporte físico de señales sirva a un intercambio informativo de datos".* Tal producto no es otra cosa que la capacidad de elaborar y transmitir información a otro, mediante el empleo de signos que permitirán captar y comprender la información puesta en común: más allá de la naturaleza de los signos que se utilicen (sonoros, orales, impresos, icónicos), así como de los instrumentos (corporales, naturales, artificiales), la expresión es dicha capacidad para seleccionar y ordenar signos, dotándolos de sentido para ofrecerlo a otro u otros.

Ahora bien, cuando el Actor Ego durante el proceso de elaboración de la información a comunicar selecciona ciertos elementos de expresión y no otros, los combina de cierta forma y no de otra, realiza propiedades de la información estética: ésta "ofrece un *plus* de información, dice más de lo que aparentemente dice, previene situaciones internas, subjetivas, en consecuencia no es utilizable para prevenir la acción y es particular en tanto que exige una alta empatía entre los Actores de la comunicación, por lo cual resulta casi intraducible".⁹

En dicho sentido, lo propio y distintivo de la comunicación artística es que desarrolla o magnifica a la expresión que, además de su capacidad para representar un objeto de referencia, es capaz de crear una realidad aparte a nivel simbólico. Toda expresión recrea al objeto de referencia pero, la expresión artística, además, crea otra referencia: ella misma.

Por tanto, es en la expresión y en las representaciones que convoca, donde surgen las diferencias posibles entre la comunicación artística y el resto de las especies comunicativas. En teoría, ni Actores ni Instrumentos determinan las diferen-

* José Luis Piñuel Raigada. *La expresión*, p. 161.

⁹ Abraltani Moles. *Teoría de la información y percepción estética y Teoría estructural de la comunicación y sociedad* citado en Mario Revilla. op. cit., p. 51.

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

cias entre las especies comunicativas, pero cabe pensar que en la expresión influye quien la realiza, ya que no es lo mismo el grupo de la esquina que los Beatles.

2.2. Sistemas de expresión en el Rock.

Considerada por algunos como el arte "puro" por excelencia, la música está constituida como una actividad pautada socialmente por sistemas consolidados de expresión que permiten que en cada proceso comunicativo no se parta de cero; es decir, sistemas conformados por el orden de los procesos pertenecientes a un sistema de comunicación en el que existen relaciones estructurales y funcionales entre cada uno de los componentes: Actores (emisores y receptores), Instrumentos (productores, transmisores, receptores de señales), Expresiones (sustancias expresivas y configuraciones expresivas) y Reglas de Representación (pautas de trabajo expresivo y códigos de referenciación).¹⁰

Tales sistemas de expresión sin embargo, dependen de la naturaleza de las señales. Esto significa que en función de dicha naturaleza, cuya configuración el emisor anticipa cognitivamente al elaborar un modelo de referencia, se selecciona no sólo la sustancia expresiva adecuada como fuente de señales, sino unos instrumentos (biológicos y/o tecnológicos) adecuados para trabajarla. En este sentido, la tipología de los sistemas de expresión consta de: 1) Sistemas acústicos de expresión; 2) Sistemas visuales de expresión; 3) Sistemas audiovisuales de expresión y, 4) "otros sistemas" (como el método Braille o las señales químico-olfativas, de las cuales no se hablará por no guardar relación con el objeto de este trabajo).¹¹

Sin excepción, cualquier concierto de rock constituye un sistema audiovisual de expresión. Pero como además se desarrollan en forma de rituales, en el capítulo 5

¹⁰José Luis Piñuel, op. cit., p. 178.

¹¹Ibid., p. 179 y ss.

se desarrollará con mayor amplitud. Es conveniente aclarar que en el género también se presentan los dos primeros sistemas de expresión, los acústicos y visuales. Veamos cómo. Toda la música está contenida dentro de los sistemas acústicos de expresión donde en principio la sustancia expresiva es corporal y sus instrumentos de producción y recepción de las configuraciones expresiva también son biológicos o corporales:¹² el habla --en el caso de la música, cantar-- y el escuchar.

Por lo que respecta al canto, parte medular en casi todos los conciertos de rock, este es "el encuentro, o la síntesis de tres dimensiones: la voz, la palabra y la música. Pero cada uno de esos componentes tiene su autonomía de estructura, de funcionamiento, de proyectos. La *voz* es algo muy personal, la imagen sonora de una persona; la *palabra* es, sobre todo, un medio para comunicarse con otros; la *música* es muchas cosas: juego, expresión, construcción de objetos sonoros, representación, etcétera. Cuando se colocan juntas, estas tres dimensiones se refuerzan y se neutralizan a la vez, se transforman recíprocamente. Y el resultado nunca es una suma ni un producto aritmético, controlable".¹³

El Africa negra nos ejemplifica claramente lo variado y complejo del canto: los africanos usan una variedad deslumbrante de maneras de cantar que dependen de la situación dramática que se requiera: "tonos que resuenan en la cabeza o en el pecho, gruñidos, susurros, imitaciones de un realismo sorprendente de pájaros, animales y otros sonidos naturales, sonidos ululantes y *yodels*. A diferencia de los cantantes de Occidente, los africanos cultivan de una forma deliberada marcadas diferencias entre los diversos registros de la voz, llegando incluso a enfatizar las rupturas que hay entre ellos, desde un gruñido a un *falsetto* e incluso casi un chilli-

¹²Por sustancia expresiva se entiende a aquella materia que se altera, de forma temporal o permanente, para que la comunicación sea posible. Por configuración expresiva, "el soporte energético sobre el que el emisor y el receptor efectúan procesos de operaciones perceptivas e interactivas, cuya complejidad es similar", *ibíd.*, p. 162.

¹³Gino Stefani, *Comprender la música*, p. 20.

do; además, son capaces de usar con virtuosismo los diversos sonidos armónicos y no armónicos de que es capaz la voz humana".¹⁴

La mayor parte del trabajo realizado en el rock por más de tres décadas, se ha manifestado a través del canto y comparte el mismo principio que la música africana, es decir que una hermosa voz no hace necesariamente de quien la tiene un buen cantante; de hecho, lo más importante radica en el *uso artístico* que se haga de la voz que uno tiene.¹⁵

Por ejemplo, Janis Joplin "era una voz baja extrema... Para ser femenina era bastante grave. Lo fundamental es el hecho de que era la voz ideal para cantar lo que cantaba. Me atrevería a hacer una observación temeraria: si una cantante con voz educada hubiera intentado cantar lo que cantaba Janis hubiera fracasado rotundamente. ¿Cuántas de esas voces educadas se han puesto a cantar canciones populares como si fueran arias de Verdi?... cualquier maestro de canto chapado a la antigua se horrorizaría ante el estilo de Janis. Ella tiene las cualidades opuestas a lo que debiera ser una 'cantante', desde el punto de vista académico: una voz tiene que salir del diafragma, Joplin cantaba desde la garganta y la nariz. Tenía una voz muy gutural y muy nasal, y sin embargo era la ideal para cantar lo que cantaba. Quienes más detestaban a Janis se iban sobre su voz para justificar la crítica. Lo que en verdad les molestaba eran sus actitudes. Fueron críticas peyorativas, nunca bien fundamentadas".¹⁶

La voz de Janis era, añade este crítico musical, "delgada, penetrante. Enten-

¹⁴Christopher Small, *Música. Sociedad. Educación*, p. 59. En la música, el grupo Ladysmith Black Mambazo es un ejemplo extraordinario de esto.

¹⁵Para más detalles, leer las páginas 58-66 del libro de Christopher Small. Cabe agregar que ese uso artístico de la voz incluye, entre otras características, timbre, tono, velocidad, inflexión, ritmo y elocución. Sobre estos rasgos, más detalles en Mark L. Knapp, *La comunicación no verbal*, específicamente el capítulo 10, pp. 285-322.

¹⁶Juan Arturo Brennan entrevistado por Arturo García Hernández, "Janis Joplin, una huella en la contracultura de los 60's". *La Jornada*, 19 de enero de 1993, p. 23.

día el blues muy bien, de manera que la mezcla blues y rock fue exitosa; sentía desde dentro el blues y lo cantó como nadie lo había cantado ni lo cantará. Tenía unos agudos muy notables, que no eran falsete, eran naturales. Tiendo a suponer que le prestaba poca atención a cómo respirar mientras cantaba. Para ella cantar era como respirar, no era consciente de una técnica, lo suyo era automático y totalmente intuitivo... no es acertada la idea de que Janis era una blanca que cantaba como negra. Nadie con cierto oído musical podía confundir su voz con la de una negra. Era inconfundiblemente la voz de una cantante blanca”.

Además de Janis, muchos otros cantantes de rock no tienen en un sentido clásico “voz para cantar”. Además de Bob Dylan y Rod Stewart, cuyo sello característico es esa manera de cantar tan particular, vale la pena mencionar a Lou Reed quien asegura que ante la falta de voz emplea otros recursos, como el platicar, que le imprimen a sus canciones --especie de cuentos que, a ritmo de rock, revelan la realidad-- características muy particulares (un tono de conversación que se enlaza con un tono de canto).¹⁷

La voz que tienen muchos de estos roqueros --también hay quienes en estricto sentido la tienen para cantar--, la han convertido en un instrumento eficaz y elocuente que los distingue durante distintas reacciones que se experimentan al escuchar cualquiera de sus rolas. Según una hipótesis de partida sobre las posibles funciones de un producto artístico, “entendiendo *artístico* en su sentido más general”, formulada por Charles Lalo,¹⁸ y aplicándola a las canciones, se desprenden cinco posibles funciones: a) De diversión, o sea, el arte como juego, estímulo a la divagación, momento de pausa, de ‘lujo’, b) Catártica, es decir, el arte como sollicitación violenta de las emociones y consiguiente liberación, relajación de la tensión nerviosa o, a ni-

¹⁷Lou Reed, entrevista transmitida en Canal 22. No hay más datos.

¹⁸Charles Lalo, citado en Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*, p. 277 y ss.

vel más amplio, de crisis emotivas e intelectuales (de hecho, durante un concierto de rock, una de las múltiples funciones de las canciones es ésta); c) Técnica, como propuesta de situaciones técnicoformales, a gozar en cuanto tales, valoradas según criterios de habilidad, adaptación, organicidad, etcétera; d) Idealización, como sublimación de los sentimientos y de los problemas, y por tanto como evasión superior --y pretendida como tal-- de su contingencia inmediata; e) Refuerzo o Duplicación, esto es, el arte como intensificación de los problemas o de las emociones de la vida cotidiana, hasta hacerlas evidentes y convertir en importante e inevitable su participación o consideración.

De acuerdo con Joaquín Sabina, las canciones pertenecen más a la memoria sentimental de la gente que a la memoria literaria. Una canción es algo que se lleva agarrado al corazón y a la cabeza por medios más subconscientes que conscientes. La memoria literaria, la poesía, son más reflexivas; la canción debe estar en la calle, bajar al Metro, subir al autobús y la gente la canta." Si nos gustan, son el inicio de la relación entre los artistas y su público; constituyen el punto de partida que facilitan la interacción y el posterior conocimiento e identificación del sistema de creencias simbólico, y de las Representaciones bajo las cuales opera el rock como un sistema mitológico primero, y segundo el que cada artista pone en escena.

En consecuencia, durante los conciertos rituales evidentemente las canciones juegan un papel clave para alcanzar el éxtasis: al reconocer aquellas rolas que poseen gran capital simbólico, el público lo hace saber a través de gritos y aplausos, lo que en conjunto con otros elementos constituye la *voz de la masa* (*infra* 9.2.5.). Además de expresiones, éstas constituyen pautas de conducta expresiva (*infra* 8.1.3.1.) y también son parte del *lenguaje secreto* que los chamanes emplean para

¹⁹Joaquín Sabina entrevistado por Arturo García Hernández. "El rock, lo más parecido al sonido de la ciudad". *La Jornada*, 13 de marzo de 1989, p. 17.

comunicarse (*infra*. capítulo 6), mediante el uso artístico que le den a su voz, la forma particular en que cada uno canta. Por ejemplo, Mick Jagger señala que "a veces gruño voluntariamente las (letras) que no me parecen buenas. No pienso que las letras tengan tanta importancia... no se deberían decir nunca demasiado claramente los textos... No me esfuerzo en oscurecerlas de tal forma que nadie pueda comprenderlas, pero tampoco hago lo contrario".²⁰

Por supuesto que, el canto no es la única pauta de expresión acústica empleada en el rock. Ante la necesidad de transmitir señales sonoras a distancias mayores, los instrumentos que las producen ya no son exclusivamente corporales, sino tecnológicos (de hecho, lo eléctrico es un sello distintivo del género): una revolución de sonidos que ha ido del tambor a los sintetizadores. Recuérdese que "la música constituye un repertorio de objetos sonoros cuyo valor ha quedado bien patente, partiendo de una articulación de instrumentos en los que la vibración de los objetos materiales se amplifica mediante una construcción conveniente"²¹ a medida que se advierte el desarrollo de instrumentos de carácter técnico para la producción de señales sonoras, su fabricación ex profeso se especifica para un destino comunicativo que se percibe a través de los órganos humanos de audición. En un sentido estrictamente musical, el rock es un sistema de expresión acústica producido por medio de una sustancia expresiva corporal, cuando se canta, y tecnológica cuando se emplean instrumentos.

En los últimos 30 años la tecnología ha acompañado por distintas vías el desarrollo del género; de la era monoaural a los registros de pistas múltiples, de los musicales estilo Hollywood al delirante mundo del videoclip. El rock inició su vida

²⁰Mick Jagger, citado en Philippe Bas-Rabérin, *Rolling Stones*, p. 66. Esta manera de cantar tiende a emplear la voz como un instrumento más que genera sonidos (ciertos estímulos que tienden al éxtasis).

²¹Abraham Moles, *Teoría de la información y la percepción estética*, p. 200.

siendo un sistema acústico de expresión. En aquella época, narra Mark Hunter,²³ se esperaba de los ejecutantes un algo extra, puesto que los ingenieros y productores sólo podían grabar la mejor sesión *promedio*, no contaban con los medios para cortar el más inspirado solo de guitarra y pegarlo con el do de pecho. Los músicos agudizaron su ingenio para tocar, aunque uno de los inconvenientes de aquellas grabaciones, era la dificultad de obtener diversos timbres musicales.²⁴

Poco después se encontró la forma de empalmar "tomas sonoras" aunque se produjo una pérdida de calidad en cada impresión. Por eso Phil Spector, productor de los Beatles, introdujo grandes secciones rítmicas, ya que la única manera de adquirir profundidad era grabando una orquesta.

El sonido estereofónico y la sincronización abrieron el camino a la grabación de pistas múltiples; en 1967 el *Sgt. Pepper Lonely Hearts Club Band* de los Beatles se convirtió en un parteaguas para la evolución de los discos de rock.²⁵ El género fue perdiendo su ensamble espontáneo e imperfecto de sus primeros días, y los estudios de grabación se fueron convirtiendo en espacios de experimentación, un instrumento más; no en vano los Beatles dejaron de hacer giras al no poder comparar su sonido en vivo con las posibilidades que brindan los estudios. Sin embargo, debido principalmente a razones económicas --hay estudios en Europa y Estados Unidos cuyo costo es de varios miles de dólares--, son contados quienes pueden darse el

²³Mark Hunter. *The beat Goes off*, Harpers Magazine citado en Carlos Chimal, "The beat blew out". *La Jornada Semanal*, No. 194, 28 de febrero de 1993, p. 6-7.

²⁴Con el principio de grabar la mejor sesión promedio, pero apoyado en la tecnología actual, Eric Clapton recientemente grabó un álbum de blues titulado *From the cradle*, editado por Time Warner, 1994.

²⁵La importancia de este disco dentro de la historia del rock se debe a varios factores, tecnológicos y de concepción, sobre todo. El Sargento Pimienta fue grabado en una consola de cuatro canales que, en ese tiempo era lo mejor que había. Hoy día por ejemplo, los grupos tocan en vivo con consolas de 16 o 24 canales. Es una obra musical, una unidad sostenida de principio a fin por hilos conceptuales. Para abundar sobre este disco y sus consecuencias en el mundo del rock, próximo a cumplir 30 años de haber sido lanzado, así como de otros avances tecnológicos en la forma de grabar un disco, ver a Mark Lewisohn, *The Beatles: Recording Sessions*, Harmony Books, 204 pp. Por lo menos la reseña de Eduardo Mejía, "Beatles: renovación de un mito". *Uno más Uno. Suplemento Sábado*, 6 de julio de 1991.

lujo de emplearlos como espacios de experimentación. Entre otros, destacan Robert Fripp, Adrian Belew y David Bowie; este último explica su idea de emplear el estudio como un instrumento: ayuda mucho el "no pensar que tienes que estar preparado del todo antes de entrar al estudio. Accidentes ocurren y a veces accidentes planeados funcionan bien. Si tocas una nota mal, puedes usar esa nota en otros instrumentos y de pronto, esa nota suena como parte de un arreglo extraordinario".²³

Cabe señalar brevemente que este desarrollo tecnológico ha distanciado a los músicos de su público, pues resulta muy complicado trasladar a un concierto todas las ventajas del estudio. Son varias las diferencias entre el disco y los conciertos; éste último es una celebración tribal, mientras que las grabaciones son un hecho más privado: "los discos son medios artificiales en muchas formas. Están tan atados a la tecnología, y siempre lo han estado. No suenan como una banda que toca en un club".²⁴ De ahí la una curiosa preferencia por ciertos artistas para escucharse en disco, y otros para *verse* en concierto.

Aunado a la evolución de tales sustancias expresivas (tecnológicas) que han perfeccionado este sistema acústico de expresión --además de las grabaciones ha sucedido algo similar con los instrumentos. Por ejemplo, basta observar el desarrollo de los sintetizadores a partir de los experimentos de Rick Wakeman y Keith Emerson con el Moog--, otros sistemas se fueron integrando al rock, particularmente los visuales y audiovisuales. ¿La música es mejor si se ve? A diferencia de la mayoría de géneros musicales, los músicos de rock no sólo ejecutan o interpretan composiciones, también deben asumirse actores dentro de una puesta en escena.

²³David Bowie. *Rockumental Mtv*. Producido y dirigido por David Berrent, Productor Ejecutivo, Linda Corradina. Sobre su idea de emplear el estudio como un instrumento más, la cual elaboró en colaboración con Brian Eno, se recomienda escuchar sus discos *Low*, *Heros* y *Lodger*.

²⁴Mick Jagger. "Los Rolling Stones aún gustan al público", *Uno más Uno*, 23 de abril de 1991.

Los sistemas visuales de expresión cobran fuerza y con ellos se abren dos alternativas: en la primera resaltan aquellos en los que la sustancia expresiva es corporal y los instrumentos de producción de expresiones también son corporales; por ejemplo, los tatuajes y las técnicas extra-cotidianas del cuerpo (*infra.* 10.2.2 y 11.2.7., respectivamente). La segunda en cambio, es consecuencia directa del esfuerzo social por pautar sistemas de expresión visuales con avances tan eficaces como la escritura y la producción de imágenes. Hoy día, ya no puede hablarse de prácticas pautadas socialmente de expresión visual sin incluir dentro de ellas las pautas sociales de producción tecnificada de la imagen, fenómeno que va mucho más allá del rock.²⁷

A partir de la década de los ochenta, en el campo del rock --y poco después extensible a la mayoría de los géneros musicales-- tal producción tecnificada inició su boom:²⁸ del primer y profético videoclip difundido masivamente *Video kills the radio star* ("El video mató a la estrella de radio") ahora se ha llegado al hecho de que cada canción debe contar con su correspondencia visual. La sensación de escuchar música sin imaginarse al artista nos resulta imposible, sobre todo a los nacidos desde mediados de los sesenta; las imágenes se construyen sobre la música, dentro, al lado y más allá de ella. Steven Tyler, cantante del grupo Aerosmith, lo explica a su modo: "la música es interpretada por quien la escucha. La escuchas y piensas en lo que sucede en ese momento. Una vez que pintas la imagen, cada vez que escu-

²⁷José Luis Piñuel, op. cit., p. 184.

²⁸El videoclip fue comercializado y se tornó en un boom que a la fecha continúa en expansión. La cadena norteamericana *Music Television*, mejor conocida como Mtv, se ha convertido prácticamente en el monopolio de la distribución del videoclip. Actualmente llega a 87 países con una audiencia estimada de 235 millones de telehogares (la mitad del auditorio que observa CNN), gracias a la operación de Mtv Asia, Mtv Estados Unidos, Mtv Japón, Mtv Latino, Mtv Europa y Mtv Brasil. Claudia Villegas, "Firman Mtv Latino y Coca Cola millonario contrato. *El Financiero*, 2 de abril de 1994, p. 4. Sin embargo, en países como el nuestro este boom fue mucho más retardado debido a que "las fuerzas vivas de nuestra conciencia cultural decidieron que el videoclip (al menos el proveniente de Estados Unidos a través de Mtv), lejos de ser una forma de arte músico-visual representativa de nuestro tiempo, era un atentado contra la moral y las buenas costumbres. En lo único que tuvieron razón estas fuerzas vivas fue en mencionar que el videoclip es una forma de comunicación altamente subversiva". Juan Arturo Brennan, "Conciertos y desconciertos en la música mexicana", *La Jornada Semanal*, No. 29, 31 de diciembre de 1989, pp. 29-33.

chas la canción piensas en la imagen”.²⁹ Eric Burdon, ex cantante del grupo Animals (su mayor éxito es *La casa del sol naciente*), explica esto con más detalle y dice que “si soy crítico respecto al video es porque en él la canción puede ser débil y la imagen impactante. O al revés: las imágenes visuales pueden ser débiles y fuerte la canción. Es muy raro que tengas una canción realmente fuerte con un video de igual fuerza. El video te vence porque seduce a través del ojo. La mayoría de los videos asaltan tu imaginación. En cambio, cuando sólo escuchas la canción, la imaginas a tu modo. Con el video lo que haces es tener la interpretación de otro. No tienes oportunidad de expandir tu mente, cuando la música es para eso: para expandir nuestras opiniones, para expandir nuestra consciencia”.³⁰

El videoclip ha tomado diversos caminos: “como la música no puede contar historias precisas, los comentarios o las columnas visuales del video tienden a desenfrenarse, a inventar lo imposible, a desvariar. Y el absurdo se hace técnica: la técnica del *nonsense*, que encontramos, hace ya tiempo en los videos de David Bowie (*Ziggy Stardust, Change one, etc.*)”.³¹ Otros artistas, en unos cuantos minutos han alcanzado técnicas cinematográficas muy depuradas con excelentes narraciones. E incluso, hay quienes se rebelan contra todo esto y realizan sus videoclips como breves documentales de sus conciertos; tocan en vivo y esto es lo que quieren reflejar.³²

²⁹Steven Tyler, *Aerosmith. Rockumental*. Exc. Prod. Linda Corradina, Mtv Networks, 1993. En la actualidad, es más evidente que el género puede tener varias lecturas: musical, literaria y visual. Un polisentido que párrafos más adelante abordaremos.

³⁰Eric Burdon entrevistado por Rodrigo Fariás Bárcenas, “La Última Gran Batalla por la Verdad Será en los Afectos: Eric Burdon (sic)”, *El Financiero*, 15 de abril de 1991, p. 74.

³¹Gino Stefani, op. cit., p. 28-29.

³²De esto último, encontramos parte del trabajo de Pearl Jam y un video de Maldita Vecindad. Sobre los niveles que el video ha alcanzado, existen ejemplos muy interesantes al respecto. Entre muchos otros están los del grupo Tool; Peter Gabriel; Tom Petty y su *Mary Jane last dance*; *Hard woman* de Mick Jagger (dirigido por John Withman; cada segundo costó 2, 500 dólares) Aerosmith con *Janies got a gun*, y los videos elaborados para su disco *Get a Grip* (basados en lo que acontece durante ésta década en Estados Unidos: vandalismo Sida. armus en las escuelas, tatuajes, drogas, agujeros en el cuerpo, suicidio en los jóvenes): *Livin' on the edge*, *Cryin'* (nombrado por la cadena Mtv el mejor videoclip de 1994), *Amazing* y *Crazy*. Conocer los posibles efectos de los videoclips por medio del escándalo y las provocaciones sería muy interesante pero rebasa los límites del trabajo. Empero, cabe comentar que a principios de los ochenta las vidas de los Rolling Stones se iban tranquilizando

El cada vez más complejo desarrollo industrial del rock lo convirtió en un género (léase sistema mitológico) alimentado y relatado con medios múltiples: un medio expresivo --acústico-- le da su sentido al otro --visual--, quien se lo apropia y lo pasa transformado a otro, el audiovisual. El resultado es el polisentido, donde un medio refuerza a otro; una idea que se expresa de muchas maneras e implica diversos sentidos, oído, vista, etcétera. Tal polisentido, y esto resulta fundamental, encontró en el ritual, caracterizado a su vez por la polifuncionalidad (*infra.* capítulo 4), un campo muy fecundo.

Es importante señalar que dicho desarrollo del rock a través de medios múltiples obedece a una escalada de la polisensorialidad en nuestra cultura: "en la radio o en un disco una canción es sólo un mensaje sonoro, música, voz, palabras. En la TV o en el cine los cantantes y los músicos hacen espectáculo, pero habitualmente la *historia* que cuenta el video y las palabras se detiene, por así decirlo, en el momento en que comienza una canción. Los films de Elvis Presley, de los Beatles, de los músicos *reggae* están hechos así, en la línea de los viejos musicales de Hollywood. Una tercera fase es la del concierto y la de la discoteca: aquí la polisensorialidad es un compromiso directo; ya no se da la distancia y la separación entre el espectador y lo audiovisual; hay una inmersión física y una participación activa en un hecho; los encuentros y los festivales rock, desde el legendario de Woodstock hasta los más familiares, son la clave de esta etapa. La video-música es la cuarta fase, y engloba, en la medida de lo posible, las tres precedentes".³³

mientras sus videos se hacían más "agresivos". Con ésta intención contrataron al director Julian Temple y, de dicha relación surgieron los videos *Too much blood*, "Demasiada sangre" (filmado en México y prohibido en casi todos los canales de televisión norteamericanos y europeos por la aparición de un homicidio) y *She was Hot*, "Ella estaba caliente" (que también corrió la misma suerte debido a las campañas moralizantes de censores del sexo y esposas de senadores estadounidenses). Al parecer, emplearon el videoclip no sólo como un instrumento de promoción --la censura siempre genera más publicidad-- sino también para mantener cierta imagen a través de una estética muy particular. Para abundar en ello, ver el documental sobre los Rolling Stones del programa *Night Flight*, apareció en el Canal 22 (no proporciona más datos).

³³Gino Stefani, op. cit., p. 28.

3. Walk this way (marcos para entender los ritos del rock).

3.1. Música y estatus.

Por todo el mundo y en las más variadas culturas, la música está considerada como un don divino: "casi todas las sociedades han creído que la música nos fue entregada por un dios o algunos dioses (en la India, el dios Shiva es el creador de la música). Por eso se le ha dado un lugar especial en nuestras vidas"¹ Desde los albores de la humanidad, siempre ha acompañado al hombre; sin embargo el donde, cómo y porqué de su aparición, pese a la gran cantidad de hipótesis difundidas, está diluida en el pasado y probablemente así continúe. A la música se le ha empleado para simplemente gozar, pero también para acompañar danzas, impulsar rituales (religiosos o no), efectuar curaciones --por ejemplo con el *gamelan* (una percusión) de Bali--, invocar espíritus, exorcizar demonios, es decir, para comunicar.

Charles Darwin, según narra Jeremy Marre,² creía que la música fue inventada por los progenitores del hombre para seducir al sexo opuesto. Parece probable pues las funciones que posee la música son amplísimas y, en ellas, insistimos, se encuentra implícita una cuestión comunicativa; por ejemplo, basta observar la importancia de los tambores o del caracol para enviar mensajes. Es el poder de la música para armonizar con la naturaleza.

Aunado a todo esto, debemos distinguir otra función que en la vida moderna es trascendental: lo que se dice a propósito de ella. El discurso en torno a la música y sus géneros es una de las exhibiciones intelectuales más buscadas; inmejorable oportunidad para manifestar la amplitud de nuestra cultura personal por medio de la

¹ Jeremy Marre. *The nature of music, part 1. Sources & Sorcery*, canal 22.

² *Ibid*, part 2. *Songs & Symbols*.

proyección de ser individuos cultos o al menos originales. Para establecer, contra la ilusión del comunismo cultural, una relación de distinción (*cf.* l.l., p. 17): los melómanos por ejemplo, cuentan con un reconocimiento *a priori* que les afirma su *superioridad* al mostrar tan sólo parte de su colección discográfica.

Pierre Bourdieu señala que el aumento en los niveles de la demanda de bienes culturales, determina una traslación de la estructura de los gustos, una estructura jerárquica que va de lo más raro a lo menos raro (*qué discos tienes y te dire quién eres*): "todos los bienes ofrecidos tienden a perder parte de su rareza relativa y de su valor distintivo a medida que crece el número de consumidores a la vez dispuestos a apropiárselos y aptos para ello. La divulgación devalúa; los bienes desclasados ya no confieren *clase*." De ahí se puede comprender la fascinación por ciertos discos o grabaciones en vivo; reintroducen la rareza que, entonces puede provenir de la forma en que se escucha".⁴ Por eso, la existencia y enorme éxito de tiendas especializadas en cierto tipo de géneros donde es posible encontrar obras e intérpretes poco solicitados e incluso "rarezas discográficas". *Sala Margolin* es un buen ejemplo de ello en el rubro de la música clásica y el jazz.⁵

La música (y/o su discurso) entonces, además de proporcionarnos distinción, ha ejercido otras funciones. Sin duda, la más extendida guarda relación con el com

³ Por ejemplo, la música de Bronco, Los Bukis, y otros grupos del género o de otras corrientes muy difundidas, como la salsa, cumbia, norteña, etcétera, son un bien desclasado que, por más que se escuche --precisamente por eso-- no genera distinción. Lo mismo ocurre dentro del rock. Una parte muy significativa del rechazo que antiguos o viejos escuchas rocanroleros sienten por el rock que se crea en la actualidad, se debe a su enorme difusión aunque en términos de estilo Estados Unidos e Inglaterra continúen marcando el rumbo, económicamente el público del resto del mundo, léase América Latina, África, Asia, cobra mayor importancia; su valor distintivo y rareza relativa ha desaparecido por completo. Ya no es un asunto de unos cuantos que podían conseguir ciertos discos, encargados o en tiendas muy especializadas. La divulgación devalúa, tan es así que al expandirse el mercado mundial como se ha hecho, muchas bandas de la actualidad rebasan sin esfuerzo las ventas de las superestrellas de los sesenta. Y, en el caso de que por su precio no se compren muchos discos, la piratería también ayuda en esta divulgación.

⁴ Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura*, p. 186.

⁵ Más detalles en el reportaje de Pablo Espinosa, "Entre la exquisitez y la villamelomanía crece la industria del disco en México (tres partes), *La Jornada*, 16 al 18 de febrero de 1993.

promiso social; a nivel de género por ejemplo, está la llamada nueva trova (que de nueva tiene poco) o el reggae, aunque también el rock tiene un mito muy importante que se consolidó en los sesenta cuando muchas de sus canciones criticaban y/o cuestionaban el establishment, sirviendo de fondo a diversos movimientos juveniles.

La idea de cambiar al mundo a través de la música ha resultado un sueño guajiro y a muchos músicos les interesó más hacer dinero. Como atinadamente señala el jazzista Brandford Marsalis: "la música es una declaración social. Los músicos son críticos sociales. Y ese es el problema de la música popular. Ya no tiene críticos sociales con la inteligencia o el valor de ver al mundo como es y decir qué está mal. Les preocupa más hacer dinero. Hay pocos que dicen querer ser músicos de rocanrol".⁶ Incluso, debemos agregar que este fenómeno resulta muy evidente en el caso del rock: ya no abundan los críticos sociales. De hecho, mantener la vigencia del mito del compromiso social en el género en gran medida se debe a que destacados héroes míticos como John Lennon o Bob Marley encarnaron esto y lo hicieron una parte importante de su propuesta artística.

Sin embargo, hay que hacer hincapié en que si bien no abundan los músicos con el valor o la inteligencia necesarios para realizar crítica social --lo cual cuestiona seriamente la referencia del rock como arte moderno (v. capítulo 1)--, esto no significa que se hayan extinguido. Hay grupos que insisten en ello. Por ejemplo, los de *Christian Death* señalan que aún existen "porque no nos hemos vendido. Nos interesa hacer música, no vender el mayor número de discos. Nuestro proceso creativo no entra en los estándares de la maquila musical comercial. Podemos hacer la música y decir lo que queremos. Nuestra música no es comercial porque obliga a cuestionarte, a enfrentar los valores que te han inculcado. Nuestra música hace pensar, cuestionar, enfrentar; la música comercial es condescendiente, no hace pensar a

⁶ Brandford Marsalis, *Bring on the night*. Exc. Prod. Gil Friesen & Andrew Meyer, 1985.

nadie. Por eso *The Cure* es un éxito en el *billboard*”.

Claro que, una cosa es decirlo y otra realizarlo. Como comprobar esto nos desviaría considerablemente de la investigación, mencionamos solamente que algunos músicos de rock hacen de su trabajo una declaración y crítica social ya sea a través de canciones (de Bob Dylan a Bob Marley, de Alex Lora a Bruce Springsteen), de leyendas en playeras o gorros (frases como *No a la 187*), videoclips (por ejemplo, el grupo *Rage Against the Machine* exige la libertad de Leonard Peltier, preso político norteamericano, en uno de sus videos), o como parte de una propuesta global (el *Zoo Tv* de U2 que en el capítulo 11 analizaremos). Aquí cabe la siguiente reflexión de Gino Stefani a propósito del trabajo de Luigi Nono, quien propone la música como modelo análogo de un comportamiento revolucionario:⁷ “nos preguntamos si el arte contemporáneo, al educar en la continua ruptura de modelos y esquemas, no representa un instrumento pedagógico con función liberadora; en ese caso su discurso superaría el nivel del gusto y de las estructuras estética para insertarse en un contexto más amplio, indicando al hombre moderno una posibilidad de recuperación y de ‘autonomía’. Pero nos preguntamos: ¿qué hombre moderno: el burgués culto, el obrero (o los chavos) cultivado(s) por los medios de comunicación de masas? Se vuelve crucial el problema del destinatario al que se dirige la música, el público (...) Nadie puede prever cuánto tiempo es necesario para que se formen símbolos colectivos; por otra parte, los hay que duran sólo un día. Por eso el proyecto de Luigi Nono es un desafío en dos sentidos: proponer la música como un modelo análogo de un comportamiento revolucionario; proponer mensajes revolucionarios mediante la música. Para nosotros, el punto más débil del proyecto constituye, al mismo tiempo, su fuerza: como todos los proyectos pedagógicos y liberadores, está ‘abierto’ a los destinatarios, es decir, confía en su participación activa”.

⁷ Valor (cantante de Christian Death, uno de los fundadores del rock gótico) entrevistado por Ernesto Priego. “Nuestra música hace pensar y cuestionar: Christian Death”. *La Jornada*, 6 de marzo de 1995. p. 26.

⁸ Gino Stefani. *Comprender la música*, op. cit., p. 139.

Es factible disentir de considerar al rock, o a la música en general, como un proyecto pedagógico --el arte no es didáctico, argumenta Roco, cantante de Maldita Vecindad--, aunque debemos recordar que también puede ser una experiencia liberadora. El rock puede ser utilizado para proponer mensajes subversivos o para hacer bailar a gente; eso depende de cada artista, puesto que consideramos que *la música es un medio de expresión personal*. La dificultad de hacer efectivas estas propuestas, radica entre otras cosas, en confiar en la participación activa del público roquero (por nonna general acrítico); y esto corrobora que "cabe resignarse a la idea de que las transformaciones sociales, no encuentran inmediatamente su representación coherente en los productos comunicativos de su época (o viceversa)".⁹

Además de las funciones que ya hemos comentado, la música también ha sido utilizada junto con otras manifestaciones --principalmente las deportivas-- cercanas al alma de las masas, para redistribuir las tensiones sociales; en la medida en que estas tensiones se han agudizado, el deporte, la música y los espectáculos en general, son una parte imprescindible en la vida de millones de individuos (el rollo del pan y circo) por todo el mundo al grado que, como se cuestiona Umberto Eco, tal vez habría que hacer menos discusiones políticas y más sociología de lo circense.

El propio Eco puntualiza el problema refiriéndose al fútbol, pero su análisis puede aplicarse a muchos otros fenómenos como el de la música popular incluido el rock: "para discutir de fútbol se requiere una competencia no digo que vaga, pero en últimas bastante reducida, sin muchas derivaciones; permite tomar posición, expresar opiniones, plantear soluciones sin correr el riesgo de ser arrestados, sin exponerse al *Radikalerlassen* ni tampoco a las sospechas. Tampoco impone que haya que decidir la forma en que uno deba actuar como persona, ya que se habla de algo

⁹ Manuel Martín Serrano. *La producción social de comunicación*, p. 48.

que se juega por fuera del área de intervención del hablante".¹⁰

Trasladar esto al rock es significativo por varias causas. Por principio, pese a que su carácter y origen es disonante y contracultural, rápidamente fue integrado a la industria cultural; desde entonces, es utilizado para redistribuir tensiones sociales a través de su propio discurso que provoca *distinción* sobre los escuchas de otros géneros, así como entre los mismos *fans* (de fanáticos) gracias a la *rareza* de sus discos y preferencias. Aunque el rock cumple dicha función, sus seguidores son, entre muchas otras manifestaciones deportivas y culturales, quienes tienen mayores probabilidades de ser arrestados, no por expresar opiniones pero sí por el estereotipado juego de imágenes de lo que se supone es el estilo de vida rocanrolero.

En nuestro país por ejemplo, dicha imagen ha sido objeto de verdaderas santanizaciones (*cfr.* 1.2.3.). El cliché permanece por encima de la inteligencia: el 19 de octubre de 1989; la presidencia municipal de León, Guanajuato, publicó en diferentes diarios de circulación nacional un desplegado donde informaba a *la opinión pública del país* que **"jamás ha dado, ni dará permiso (y no cederemos a ninguna presión) para la presentación aquí en nuestra ciudad del grupo Black Sabbath"**. Los motivos: "por ser instrumento para el consumo de todo tipo de drogas; por ser motivo para la comisión de actos vandálicos y desorden en nuestra ciudad; por carecer de los suficientes elementos policiacos para la vigilancia que requiere un evento de tal magnitud; y por la gran repulsa de la mayoría de los habitantes de nuestra ciudad a este tipo de "conciertos"."¹¹

¹⁰Umberto Eco, "El mundial y sus pompas", *La Jornada* del 1 de julio de 1994, p.23.

¹¹El concierto se suspendió y al pretender llevarlo a cabo en otra ciudad gobernada por el PAN, San Luis Potosí, la respuesta fue la misma pero con una dosis de violencia policiaca. Uno de los dirigentes de dicho partido político justificó la actuación de las autoridades y recriminó el "efectuar los conciertos en ciudades donde se sabe que la sociedad de esas localidades es contraria a la música de rock", y que "mejor se fueran a hacer los conciertos a Tijuana". Parece que la imaginación prista y la cultura panista que mencionaba José Agustín son proféticas. Para abundar sobre el caso ver a Cecilio Monzón, "Razzias y protestas en SLP, saldo de la suspensión del concierto de Black Sabbath", *La Jornada*, 28 de octubre de 1989; Pablo Espinosa, "Cancelaron las autoridades de SLP el permiso para el concierto de Black Sabbath, *Ibid.* Arturo García Hernández, "Black Sabbath y la política cultural

Sin embargo, el linchamiento moral (Madonna constituye otro buen ejemplo al respecto, *infra*. 4.4.) no sólo se presenta en México. Desde la era Reagan, se desató una nueva ofensiva de ultraconservadores norteamericanos arremetiendo principalmente contra el cine, la televisión y la música. De este resurgimiento o *revival* macartista --en México puede hablarse de la vigencia de Uruchurtu y Díaz Ordaz-- pocos se han salvado: incluye a cineastas, locutores (Howard Stern), fotógrafos (Robert Mapplethorpe) y músicos (sobre todo de rock y del *gangsta rap*). Pero también contra caricaturas como *Beavis & Butt-head*, *Tiny toons*, *Animaniacs* y los *Simpsons*.¹² Por lo que respecta al rock, han logrado una mayor actividad de la *Federal Communications Commission* (FCC), la encargada de perseguir los excesos "indecentes" de los medios de comunicación.

Según describe José Luis Paredes,¹³ la FCC ha ampliado su concepto sobre la indecencia radiofónica y ahora incluye toda palabra que represente o describa cualquier actividad sexual, escatológica, u órganos 'abiertamente ofensivos a los estándares de la comunidad contemporánea'. Como podrá notarse, estos criterios son en extremo ambiguos, y por ello pueden incluir cualquier canción. Los juicios por "obscenidad" --que se remontan a los años sesenta-- todavía persisten, y este clima macartista bajo el estrechísimo criterio de los censores de la moral, encabezados por la esposa del vicepresidente Al Gore y el senador Jesse Helms, también ha llegado a los discos "obscenos" con la etiqueta *Parental advisory. Explicit lyrics* (Aviso a los padres. Letras explícitas) que prohíbe comprarlos a cualquier menor de 17 años

del PAN", *La Jornada*, 30 de octubre de 1989. Y a Oscar Camacho Guzmán, "Exigen jóvenes al PAN definir su política cultural", *La Jornada*, 5 de noviembre de 1989.

¹² Parte de la ofensiva contra este programa fue encabezada por el mismo gobierno estadounidense. En enero de 1993, en uno de sus discursos para intentar reelegirse, George Bush señaló su intención de fortalecer a la familia norteamericana para que se parezca más a los *Walton* que a los *Simpsons*. Matt Groening, creador de los *Simpsons*, respondió poco después: "George Bush dice que América necesita ser más como los *Waltons* que como los *Simpsons*. Bart dice, 'hey, hermano', nosotros somos como los *Walton*... ambas familias estamos rezando para que la depresión llegue a su fin". Sobre el discurso de Bush, ver el documental-parodia *Zoo tv*. Exc. Prod. Paul Mc Guinness, 1992. Las declaraciones de Groening en "Quote, Unquote", *Spin*, volume 11, number 1, april 1985, p. 136.

¹³ José Luis Paredes Pacho, *Rock mexicano*, p. 106 y ss.

(en Estados Unidos clasificado todavía como niño).¹⁴

En suma, la siempre en aumento importancia social de la música se debe a que es una inmejorable oportunidad para manifestar la amplitud de nuestra cultura, distinguimos y afirmar nuestra *clase*, pero también a nivel masivo porque ha servido como un instrumento para redistribuir las tensiones sociales. A todo esto, debemos añadir otro factor clave: la creación, esto es, el proceso esencial del arte que se ha desarrollado de una manera irregular a lo largo de la historia de la humanidad. Es decir, mientras en algunas culturas, como la africana por ejemplo, la producción de música juega un papel preponderante gracias a que ha sido, y es una experiencia creativa de toda la colectividad, en otras, por ejemplo las sociedades de tipo industrial, o que aspiran a serlo, ésto se ha interrumpido drásticamente ya que los procesos creativos resultan inaccesibles para la mayoría de la población, con el consiguiente aprendizaje para consumir y reproducir la música, no producirla; es más, el niño que toca el piano para entretener a las visitas parece una especie condenada a la extinción.

Según Bourdieu, hay dos formas asociadas a los modos de consumo en la música: la familiaridad originaria con la música, y el gusto pasivo y escolar del aficionado a los discos.¹⁵ Y más adelante agrega que "un factor que permite que evolucione la producción de la música como del deporte, está constituido por la competencia

¹⁴Como contraparte disqueras y grupos de rock han lanzado algunas campañas como *Rock the Vote* con la intención de hacer participar a los jóvenes. Sobre la censura en Estados Unidos al rock y a otros géneros muy ligados con él, entre otros, ver "Rock the vote", *Rolling Stone*, No. 593-594, diciembre 13 y 27 1990; John Leland, "Criminal records, gangsta rap ante the culture of violence", *Newsweek*, november 29, 1993; Michael Medved, "El nuevo sonido de la música", Suplemento *Zona Abierta, El Financiero*, 12 de febrero de 1993; Lilia Rubio, "Para el rap en EU, ¿pena de muerte o resurrección?", *La Jornada*, 21 de julio de 1993; Eduardo Díaz González, "El rock y la antimodernidad", *Topodrilo*, marzo-abril de 1991, pp. 81-83; el documental *Night Flight* sobre los Rolling Stones, op. cit. así como a José Luis Paredes Pachó, op. cit., especialmente la última parte (los poderes) del Track 3, *La apertura internacional*, y la entrevista de Chuck Philips con Marion "Suge" Knight, uno de los dueños del quizá, sello discográfico de rap más importante en Estados Unidos, los *Death Row Records*, "the big mack", *Spm*, Volume 10, No. 5, August 1994.

¹⁵ Pierre Bourdieu, *Origen y evolución de las especies de melómanos*, en *Sociología y cultura*, p. 178.

puramente pasiva que se adquiere al margen de toda práctica, el público recién conquistado por el disco o la televisión".¹⁶ En una sociedad industrial donde cada vez es más frecuente la segunda forma, se ha entregado a los "profesionales" la función creativa del arte, reforzando dicha tendencia, la división entre los que producen y los que consumen. Por eso no es fortuito que Dave Stewart --compositor, guitarrista, productor, cantante y ex integrante del dueto *Eurythmics*-- piense que "el reconocimiento fundamental y de verdad valioso e importante, viene siempre cuando la gente compra tu disco".¹⁷

Esto ha tomado dos vías: por un lado, la función creativa del arte está en manos de "profesionales" apoyados por la industria cultural, y que describiremos más adelante (en 3.3.). Por el otro, que *parte del origen del fan surge de esta división entre profesionales y amateurs*: si no toco un instrumento ¿a qué puede aspirarse?, ¿a ser un mero espectador?. La ejecución también nos proporciona estatus y distinción. Es el punto de arranque para dar lugar a dejar de ser sólo fans y comenzar a caminar sobre las huellas de los chamanes roqueros.

3.2. Rock y gusto

Nuestro amor propio sufre con más impaciencia la crítica de nuestros gustos que la crítica de nuestras opiniones.

La Rochefoucauld.

Vicioso es todo aquel que no comparte mis gustos.

Carlos Monsiváis.

¹⁶Ibid., *La metamorfosis de los gustos*, en *ibid.*, p. 204.

¹⁷Dave Stewart entrevistado por Jorge R. Soto. "El reconocimiento fundamental es que compren tus discos". *El Financiero*, 10 de marzo de 1995, p. 60.

Cada generación se reconoce en, y por cierta producción musical. Los jóvenes de cada época han asumido como propios diversos géneros, por ejemplo el mambo, el swing o el jazz. Sin embargo con la aparición del rock, el hecho de reconocerse en una música y asumirla como bandera llegó a ser mucho más que un simple entretenimiento y se tornó en *estilo de vida*, es decir, en el universo de propiedades por las que se diferencian, con o sin intención de distinción, de otros ocupantes en las diferentes posiciones en el espacio social.¹¹ Mediante la fórmula "somos jóvenes"; y en torno a este género, se construyeron en común sentimientos de identidad distintos a los ya establecidos; siguiendo a sus ídolos, los chavos rápidamente fueron (y continúan haciéndolo) acentuando su distinción del mundo adulto, primero con música, luego con actitudes, vestuario y múltiples combinaciones.

Desde hace cuatro décadas el rock gusta y eso lo mantiene vigente; gustó a la generación de nacidos en los cuarenta como gusta a la de los noventa. Los gustos son quienes mejor nos expresan, identifican y traicionan frente a los demás, por lo que no hay nada peor que soportar los "malos gustos" de otros. Dada la importancia social que posee la música (*supra*. 3.1.), también aquí los gustos son ante todo, *disgustos*, una serie de aficiones horrorosas que suelen provocar violencia visceral: "¡to chingues, como te puede gustar eso; es para vomitar".

El gusto opera sobre el conjunto de "propiedades" de las que se rodean los

¹¹En el rock es muy visible la diferencia con quienes no gustan del género. Este hecho es muy evidente con el antagonismo generacional entre jóvenes y viejos que no es nada nuevo; en su división está la cuestión del poder, de la división de los poderes (en el sentido de la repartición). El antagonismo entre generaciones se profundiza más conforme a las posibilidades de la generación joven de detentar el poder, con ello la generación vieja es empujada a la muerte social. Los conflictos generacionales que el rock provocó con su aparición han sido integrados a su mitología gracias al contexto social imperante: a las generaciones nacidas desde la década de los cincuenta, en los países desarrollados, les resultaba común y normal muchos privilegios que a las generaciones anteriores les costó un enorme esfuerzo poseer debido a la guerra. Con la permanencia del rock en el tiempo y, pese a que este contexto se ha ido modificando lentamente, el marcado *racismo antijóvenes* perdura (también contra artistas, intelectuales y todo lo que signifique cambio) por el temor de la pérdida del poder social. Para abundar sobre el tema ver el ensayo de Pierre Bourdieu, *La juventud no es más que una palabra*, contenida en su libro *Sociología y Cultura*. Ver Bibliografía.

individuos o los grupos, lo que se apropien y lo que les es propio, es decir, objetos y modalidades: casas, muebles, cuadros, libros, licores, automóviles, cigarrillos, perfumes, vestidos, y en las prácticas donde manifiestan su distinción: deportes, juegos, distracciones culturales, etcétera. Desde tal perspectiva, es el gusto quien impone las prácticas (propias y apropiadas), transmuta las diferencias físicas en distinciones, en posiciones opuestas. Sin embargo, para que existan los gustos “es necesario que haya bienes clasificados, de “buen” o de “mal gusto”, “distinguidos” o “vulgares”, - clasificados al tiempo que clasificantes, jerarquizados al tiempo que jerarquizantes, así como personas que poseen principios de clasificación, gustos, que les permiten distinguir entre estos bienes, aquellos que les convienen, los que son de su gusto”.¹⁹

De (cualquier tipo de) gustos es mejor no discutir, no vale la pena pasarse horas hablando sobre lo malo que es tal grupo o si fulano es una maravilla. Todos sentimos que el nuestro es el mejor, el *verdaderamente legítimo* puesto que cada gusto se siente debidamente fundado por naturaleza, lo que equivale a arrojar a los otros en el escándalo de lo antinatural: “lo más intolerable para los que se creen poseedores del gusto legítimo es, por encima de todo, la sacrilega reunión de aquellos gustos que el buen gusto ordena separar. Lo que quiere decir que los juegos de artistas y estetas y sus luchas por el monopolio de la legitimidad artística son menos inocentes de lo que parecen; no existe ninguna lucha relacionada con el *arte* que no tenga también por apuesta la imposición de un arte de vivir, es decir, la transmutación de una manera arbitraria de vivir en la manera legítima de existir que arroja a la arbitrariedad cualquier otra manera de vivir”.²⁰ La aversión por los estilos de vida diferentes es, sin lugar a dudas, una de las barreras más fuertes entre las clases, y generaciones, una inextinguible división que entre los fans roqueros suele manifestarse con expresiones tipo “chingones los Allman Brothers, lo de ahora son mamadas”.

¹⁹ *Ibid.*, p. 181.

²⁰ Pierre Bourdieu, *La distinción*, p. 54.

Es entonces que el gusto se entiende como el principio de las elecciones (conjunto de prácticas y propiedades de una persona o un grupo), su presencia es resultado de la unión (armonía preestablecida) de ciertos bienes de consumo con un gusto determinado (dentro de los bienes a elegir se incluye todo lo que es objeto de elección, de una afinidad electiva, como los objetos de simpatía, de amistad o de amor --el amor a primera vista es la confluencia milagrosa entre una expectativa y su realización--). *Descubrir algo a nuestro gusto, escuchar una rola que nos agrada por ejemplo, es descubrimos a nosotros mismos, encontrar lo que queríamos, algo que desconocíamos pero que al hallarlo le reconocemos.*

A partir de esto, debemos establecer que el rock opera simbólicamente y con ello se inicia este proceso: a través del reconocimiento simbólico del grupo social que se teje alrededor del género, se otorga capital simbólico a unos músicos en vez de otros y a ciertos cantantes y no a otros. No a todos se les considera roqueros. Por eso Erick Rubin, pese a todos sus intentos por serlo --en actitud, propuesta artística, vestuario, etcétera-- nunca será considerado como tal; no se le podrá tomar en serio como un artista de rock.

Por consecuencia, los gustos son unión entre un estado objetivado y una expectativa implícita de uno o un grupo de individuos; cuando un género, banda, disco o concierto nos gusta, lo que sucede es, de acuerdo con Bourdieu, esa operación típicamente social y cuasi mágica donde, a través del rock, se da el enlace que permite a nuestro gusto que se encuentre a sí mismo. Aunque posteriormente (en 7.2.) se hablará específicamente del artista, resulta necesario señalar que el actor ausente durante el encuentro de los consumidores con los bienes de consumo (incluidas las obras de arte), es *el artista*, creador de la obra gracias a su capacidad para transformar un estado de ánimo en algo visible, a su gusto.

Los gustos, como conjunto de las elecciones que realiza una persona determinada, son pues, producto de una confluencia entre el gusto objetivado del artista y el gusto del consumidor. Durante un concierto, cuando están frente a frente público y artista, el primero ya conoce la creación y por tanto, puede participar de la fiesta ritual *donde vamos a confirmarnos, a constatar que encontramos lo que buscábamos*; desconocíamos qué era, pero cuando lo hallamos le reconocimos. Por tal motivo, aquél que vaya sin conocer al menos parte importante de las canciones, es decir las representaciones adecuadas (v. 2.1.), difícilmente podrá comprender el rito (resulta un caso rarísimo, que por otro lado confirma la regla, el de aquella persona que va a un concierto sin conocer siquiera al artista; debe quedar claro, podrán ir más no entender de lo que se trata).

3.3. Industrias culturales y popularidad.

Es fácil entender el sistema esclavista si se ha pasado por el sistema del estrellato.

Marilyn Monroe.

Tras haber señalado en 3.1. que la música se ha dividido y convertido más en un asunto de *profesionales*, ahora observamos que "el artista se ve empujado, de grado o por fuerza, al papel de productor de un bien que --eso espera-- otros querrán consumir. Se ve obligado a adoptar las tácticas del publicista, aunque más discretamente, contratando agentes, editores y representantes que ofrezcan su producto al público, y ocasionalmente, él mismo incurre en tretas publicitarias para llamar la atención".²¹

Lo anterior, hay que recalcarlo, se realiza en un tipo de sociedad específica,

²¹Christopher Small. *Música. Sociedad. Educación.*, p. 98.
102

moderna, urbana, industrial, donde la música funciona como un producto que debe encontrar su correspondencia en la demanda que de él se hace. La mayor parte de éstos bienes vale decirlo, sólo reciben su valor social en el uso social que de los mismos se hace. En ese contexto nace el rock, y por ello su enorme difusión se lleva a cabo por medio de las industrias culturales, término que nos sirve para referirnos a que "cada vez más bienes culturales no son generados artesanal o individualmente, sino a través de procedimientos técnicos, máquinas o relaciones laborales equivalentes a los que engendran otros productos en la industria".²² Este hecho no es fortuito. Como vimos páginas atrás, la divulgación devalúa; por ello *el consumo se ha vuelto un área fundamental para instaurar y comunicar las diferencias*. De ahí también la importancia del rock dentro de estas industrias culturales.

Tales industrias, de las que los medios de comunicación masiva forman parte, le han proporcionado al género como al resto de la música o la literatura, una repercusión más extensa que aquella lograda por la más exitosa de las campañas de difusión originadas en la buena voluntad de los artistas. Como ejemplifica el locutor radiofónico Jordi Soler, "el rock es probablemente el arte más y mejor difundido del planeta. Leonard Cohen, ese individuo sublime y lúgubre, decidió que sería cantante cuando se cansó de que sus libros de poesía los compraran exclusivamente sus amigos y familiares. Desde entonces, la diferencia es radical: sus poemas musicalizados rolan por todo el mundo, mientras que sus libros se hacen viejos en la parte más triste de las librerías. Una canción poema cualquiera de Lou Reed está cientos de miles de veces más difundida que el más famoso de los poemas de Fernando Pessoa, o de Vicente Huidobro o de Octavio Paz. En cualquier pueblo perdido de Japón o de Bolivia, es más conocido Bob Dylan que Borges".²³

²²Néstor García Canclini, *Culturas híbridas*, p. 239.

²³Jordi Soler, "El rock en las mandíbulas abiertas del milenio", *La Jornada. Suplemento especial Despertar al* 2000, 26 de septiembre de 1994, pp. 22-23.

Si bien han logrado difundir al rock extensamente, el costo es muy alto puesto que por razones económicas de productividad y rentabilidad, han estandarizado y etiquetado todos sus productos al grado que, en muchos casos fabrican lo que Umberto Eco define como música gastronómica, es decir, productos industriales que no persigan intención artística alguna, solamente la satisfacción de las demandas del mercado.¹⁴

En esta estandarización se ha generado, además de un desenfrenado consumismo, una ley de obsolescencia constante que nos acostumbró a que lo popular, por ser el lugar del éxito, sea también el del olvido y la fugacidad. Segundo, por el juego de la intercambiabilidad, resultado de que los métodos de producción en masa no se basan exclusivamente en la idea de crear un gran número de objetos intercambiables, sino también para producirlos, en el uso de una gran cantidad de *personas intercambiables*. Esto se debe a que al ser la música un producto, el músico se encuentra en la situación de ser el proveedor de dicho bien, pero además de ser él mismo un producto. Ian Anderson, músico del célebre *Jethro Tull*, explica esta situación: "debemos considerar que la música es una industria multimillonaria que tiene la forma de compañías editoras, grabadoras, etcétera, como un todo. Es una rama muy importante de la actividad económica global que emplea a cientos de miles de personas y que entretiene a billones de ellas. Es una enorme, inmensa industria y la música resulta ser un satisfactor industrial que es comparado y vendido en el mercado de futuros de las bolsas de valores. Si firmas, con los Rolling Stones, otro contrato por los siguientes 10 años, por un valor de 25 millones de dólares, estás comprando futuros (...) Las compañías dicen: Muy bien, aquí tenemos unos nuevos *Corn Flakes* y hay que decidir el sabor que deben tener; tenemos que decidir exactamente a quién se los vamos a vender; en qué envoltura los vamos a meter; cómo diseñar el paquete; cómo hacer la etiqueta; la fotografía; buscar un logotipo

¹⁴Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*, p. 270.

cuyo diseño sea llamativo y que sus colores sean agradables a la vista. Hay que determinar todo eso que hará que el producto resulte atractivo. Debemos decidir en qué estante de qué cadena vamos a colocar estos *Corn Flakes*. Así ocurre hoy (y siempre) en la industria, excepto que, en lugar de hojuelas de maíz, estamos hablando de algo que debería tener corazón y alma: la música".²⁵

Con todo esto, surge una constante modelación del gusto colectivo a través del oráculo de las industrias culturales: el *rating*. Al tiempo, los Idolos y su música imponen modelos de comportamiento: la industria ofrece ciertos bienes, determinados artistas y no otros; con ello modela, determina y hasta manipula los patrones de consumo (siempre apoyada en los *media*). Asimismo, censura y explota indiscriminadamente a los músicos. Sobre el primer aspecto, el músico poeta español Luis Eduardo Aute, explica que 'hoy la censura política existe bajo el disfraz de la censura de mercado (...) Esta es otra forma de censura, más disimulada, pero que en el fondo es censura política. Aparentemente tienes más posibilidades de expresarte, te dicen que no hay censura, pero te programan en la radio a las tres de la mañana o te publican en una esquinita del periódico. Si hay censura, si no interesa lo que dices o lo que quieres contar te ningunean. No te meten a la cárcel, ni te fusilan, simplemente te invisibilizan".²⁶

Por lo que respecta a la explotación, basta ver el caso de John Fogerty, líder de los Creedence Clearwater Revival, quien 'ha estado inmerso en luchas legales porque resulta que la industria a la cual él enriqueció con sus composiciones no le permite tocar una sola de sus piezas *pues ya no son de su propiedad* sino de la compañía disquera. Esta disquera se atrevió incluso a demandarlo porque decidió

²⁵Ian Anderson entrevistado por Jorge R. Soto. "El Rock de hoy es una Venta Calculada: Ian Anderson". *El Financiero*, 25 de mayo de 1993, p. 64.

²⁶Luis Eduardo Aute entrevistado por Concepción Zayas. "Aute: la utopía como referencia para vivir", *La Jornada*, 27 de julio de 1994.

que John Fogerty, al grabar su disco, ya sin los Creedence, *Centerfield* hace justamente diez años, se había imitado a sí mismo: la canción "The old man down the road", según la disquera, era una copia exacta de su canción "Run through the jungle" que grabara en los setenta con los Creedence. Lo demandó millonariamente porque, aseguraba la disquera, ¡John Fogerty se estaba plagiando a sí mismo! (...) Más aún, Fogerty no puede ofrecer conciertos ya que tiene prohibido tocar *sus* canciones, a menos que pague por adelantado tanto a la compañía Fantasy como a sus ex colaboradores".²⁷

Frente a la modelación del gusto colectivo por parte de las industrias culturales, quienes además explotan y censuran a diversos artistas, la gente se reconocerá en alguno(s) de los productos que se ofrecen, y si no se halla, comenzará a buscar formas alternativas, por ejemplo con la creación de *fanzines*,²⁸ o aquellos bienes reconocidos como *vanguardia*.

Mediante la producción de eversivas propuestas novedosas, la vanguardia funciona como un taller experimental cuyos estímulos provocan en la industria cultural la producción ininterrumpida de obras de mediación, difusión y adaptación, las cuales demuestran que "la situación antropológica de la cultura de masas se configura como una continua dialéctica entre propuestas innovadoras y adaptaciones homo-

²⁷Victor Roura, "El triste caso de John Fogerty". *El Financiero*, 30 de junio de 1995, p. 52. Cabe añadir que este no es el único caso de este tipo. Entre muchos otros que firmaron contratos leoninos, está George Michael, y en México el pleito legal con una disquera le costó a Juan Gabriel no grabar por espacio de ocho años.

²⁸"Los fanzines, por ejemplo, son para *las bandas* un medio de expresión directa gracias a su austeridad y su accesibilidad. La palabra proviene de *fan magazines*, originalmente para coleccionistas de comics, pero luego extensiva al rock. Hay fanzines extranjeros muy suntuosos y sofisticados, pero los fanzines mexicanos están escritos a mano, mecanografiados, impresos de modo rústico, o simplemente fotocopiados y engrapados en unas cuantas hojas dobladas; muchos incluso parecen volantes o boletines. Su contenido temático es variado: poesía, crónica, chismes locales de *la banda*, o del barrio, historietas, ilustraciones, fotografía, aforismos, rock alternativo internacional y mexicano, entrevistas, letras de canciones, anuncios de tocadas, bailes y reventones. También publican textos sobre hechos de actualidad: el Quinto Centenario, ecología, antidrogas, antiviolencia, antiirracismo, a favor de las diferencias sexuales, feminismo, etc., y para ello mezclan opiniones propias con transcripciones de autores especializados". José Luis Paredes Pachó, "Rock: cultura y cotidianidad en México". *La Jornada Semanal*, No. 156, 7 de junio de 1992, p. 33.

logadoras, las primeras continuamente traicionadas por las segundas: con la mayoría del público que disfruta de las segundas, creyendo estar disfrutando de las primeras".²⁹ Los ejemplos abundan: aparecen los Beatles y comienza la caza de grupos parecidos, ¿alguien recuerda a los Monkeys?; surge el punk y las disqueras buscan un grupo para su catálogo; con el *grunge* (v. capítulo 7) lo mismo y así en muchos otros casos.

Como una de las condiciones primordiales de la difusión masiva es la homogeneización o estandarización de sus productos, los clichés y estereotipos creados en torno al rock han construido un gigantesco dique a lo nuevo e inesperado, rasgo clave de toda vanguardia. Como explica Adolfo Sánchez Vázquez: "las hazañas que parecían inagotables, dejan paso en las últimas décadas a un ablandamiento de su potencial creador, subversivo, lo que abona la idea del ocaso o fin de la vanguardia. Con ella se apunta, sobre todo, al fracaso de su utopía estético-social, al legitimar con su integración el sistema que pretendía estéticamente subvertir".³⁰

Las industrias culturales relacionadas no sólo con el rock, sino en general con toda la música, han pasado más facturas: a través de las representaciones que ofrecen, coadyuvan al control social mediante procesos de *mediación* (*infra.* 5.1.1); son las encargadas de difundir al rock como un *producto comunicativo*, es decir, "un objeto fabricado que tiene un valor de uso concreto: poner la información que han elaborado unos sujetos sociales a disposición de otros".³¹

²⁹Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*, p. 93. Un buen ejemplo de cómo se ha aprovechado a las vanguardias lo representa el origen y evolución de la disquera Virgin Records que se inició como una cadena de tiendas (algo así como Discolandia o Mix Up) dedicada a la venta de discos en Inglaterra y, posteriormente, al resto del mundo a través del correo. Con el éxito adquirido, los dueños decidieron crear una marca propia para vender sus discos y, de paso, comercializar lo que las demás disqueras rechazaban. Resuelto el problema de la distribución con sus tiendas, la fórmula Virgin arrancó con un catálogo de músicos no "comerciales" que contó, entre muchos otros, con artistas como Mike Oldfield y hasta los Sex Pistols.

³⁰Adolfo Sánchez Vázquez, "Modernidad, vanguardia y posmodernismo"; *La Jornada Semanal*, no. 233, 28 de noviembre de 1993, pp. 25-30.

³¹Manuel Martín Serrano, *La producción social de comunicación*, p. 50.

La forma en que intervienen en la mediación arranca desde que seleccionan determinados *acontecere*s para hacerlos públicos. La mediación específicamente comunicativa inicia "cuando los Emisores --los roqueros con la aceptación de la institución mediadora, en este caso el conjunto de industrias culturales-- eligen, en el marco de tales *acontecere*s públicos, determinados objetos de referencia."³² Los Emisores ofrecen a sus audiencias un producto comunicativo que incluye un *repertorio de datos de referencia* a propósito de esos objetos. Los datos se relacionan conceptualmente entre sí de una manera determinada; el resultado suele denominarse "relato". Los relatos se expresan en algún soporte material (por ejemplo, el papel periódico, o la cinta de vídeo). Desde este punto de vista los productos comunicativos son objetos".³³

Además de intervenir en los procesos de control social a través de la mediación, otro de elementos más trascendentes de las industrias culturales es el manejo de lo popular. En 1.2.3. señalamos que los conciertos de rock son espectáculos populares puesto que se caracterizan por la participación colectiva en la fiesta cuya ocasión es el propio evento; por ser menos eufemísticos y formalizados, ofrecen satisfacciones más directas e inmediatas: al gusto y sentido de la fiesta de la libertad de expresión y de la risa abierta; *liberan* al poner al mundo social patas arriba, al

³²El término *objeto de referencia* es empleado para designar "aquello a propósito de lo que se comunica. El objeto de referencia cumple la función de objeto material o ideal de la comunicación. Por ser objeto de la comunicación, el *objeto de referencia* es evocado en ella, pero permanece en su exterior (*referirse a*, no es lo mismo que "expresar" ni que "representar"). Manuel Martín Serrano, *Teoría de la Comunicación. Epistemología y análisis de la referencia*, pp. 178-179.

³³*Ibid.*, *La producción social...*, op., cit., p. 129. Una forma de cobrar cierta venganza contra las industrias culturales, ha sido utilizando los mismos medios de difusión. Por ejemplo, el juglar Joaquín Sabina señala que "me interesa la impostura de colarme a traición en la casa de gente que de otro modo no tendría contacto con mis canciones y no las escucharía jamás. Creo en el poder mágico y subversivo de las palabras. Hay algunas palabras en mis canciones que pueden inquietar a gente muy convencional, aunque jamás asistiría a mis conciertos. Y me divierte mucho eso de colarme a traición en la sala de estar de sus casas". Joaquín Sabina entrevistado por Rodrigo Farías, "Un artista ante la multitud tiene exceso de poder", *Macrópolis*, 28 de mayo de 1992, pp. 76-77. Sobre el trabajo discográfico y temático de Sabina, ver nuestro artículo "Joaquín Sabina, esta boca es mía" publicado en *El Financiero* el 8 de octubre de 1994, p. 37. Ahora bien, analizar la efectividad de subvertir las cosas apareciendo en televisión, resulta bastante complejo y se despega de nuestro trabajo. Basta señalar que ante la enajenación que ha generado la televisión en sus audiencias, no parece --en un primer acercamiento general-- muy eficaz esta propuesta.

derribar las convenciones y las conveniencias. Y que lograrlo, requiere del apoyo de las manifestaciones colectivas que suscitan así como el despliegue del espectacular lujo que ofrecen: maravillosos decorados, esplendorosos y llamativos trajes, fuerza de la música, vivacidad de la acción, ardor de los actores, etcétera.

Pero, con la intervención de las industrias culturales, el rock también es popular en un sentido estrictamente comercial; lo que gusta a las mayorías es ahora lo popular. No como cultura o tradición, lo que el pueblo es o tiene, sino lo que le resulta accesible, merece su adhesión o usa con frecuencia: "*popular* es lo que se vende masivamente, lo que gusta a multitudes (...) más que a la formación de memoria histórica, a la industria cultural le interesa construir y renovar el contacto simultáneo entre emisores y receptores. El desplazamiento del sustantivo *pueblo* al adjetivo *popular*, y más aún al sustantivo abstracto *popularidad* es una operación neutralizante, útil para controlar la "susceptibilidad política" del pueblo. Mientras éste puede ser el lugar del tumulto y el peligro, la popularidad --adhesión a un orden, coincidencia en un sistema de valores-- es medida y regulada por los sondeos de opinión".³⁴

Si bien es cierto que a las industrias culturales lo popular no les interesa como cultura, tradición, o para construir la formación de memoria histórica de lo que un pueblo es o tiene, pueden llegar a utilizarla para vender más discos. Un caso paradójico de esto, es como ante el agotamiento de una visión cosmopolita y glamorosa en el rock, se han puesto los ojos de nueva cuenta en las raíces de los grupos mismos. Naief Yehya, crítico de rock, describe el fenómeno: "el rock ha tenido varias capitales, los diferentes géneros han sido producto de fenómenos regionales o de ciertas urbes y periódicamente estos centros musicales cambian. En los 50 Memphis y New Orleans eran los puntos candentes; en los 60 fueron Liverpool, San Francisco

³⁴Néstor García Canclini, op. cit., p. 241.

y Detroit; en los 70 le tocó a Minneapolis; Atenas (Georgia) y Manchester en los 80; y hasta ahora Seattle había ocupado el lugar principal de los 90.³⁴ Sin embargo, podemos mencionar que Bruselas fue la capital del Electronic Body Music y que Berlín lo es del *hardcore techno* (aunque aquí el crédito tendría que ser compartido con otras ciudades).

“El pop ha vuelto a fragmentarse y si por un lado el *world music* se volvió decorado ambiental de los centros comerciales de medio planeta, se abrió la temporada de caza para atrapar provincianos talentosos que pudieran renovar con su pureza natural e *inocencia* el rock mundial. Lo que las megacorporaciones buscan es un lugar donde haya una escena roquera relativamente saludable, esto es, que haya clubes, numerosas bandas, tiendas de discos y chingaderas roqueras. Pero más importante a que prevalezca una atmósfera amable entre los grupos locales es fundamental que haya un público entusiasta y dispuesto a seguir a sus grupos favoritos hasta donde sea necesario, incluso hasta convertirlos en héroes roqueros (aunque se conozcan desde la primaria)”.³⁵

Por lo que respecta a nuestro país, la relación entre el rock ‘local’ y las industrias culturales es muy *sui generis*. Por principio, hasta hace unos cuatro años nuestra relación con el rock mundial era exclusivamente discográfica, con todas las distorsiones que ello implica: “al gran escollo de la obtusa mentalidad gubernamental se le han tendido puentes, apuntalados con billetes de seguro, únicos paliativos para restaurar su férrea moral. A partir de aquí se inician otras circunstancias que nada tienen que ver con la cultura musical sino con quienes lucran con ella”.³⁷

³⁴Ocupa ese lugar por ser la cuna del *grunge* y de Kurt Cobain, el héroe mítico de la *generación X*, recientemente fallecido. Más detalles en 7.5.4.

³⁶Naief Yehya. “Vuelve el rock local”, *Uno más Uno. Suplemento Sábado*, 24 de septiembre de 1994.

³⁷Sergio Monsalvo. “Conciertos de rock en México”, *La Jornada*, 5 de marzo de 1991.

No obstante la recesión mundial de la industria del espectáculo, en nuestro país los conciertos de rock pronto fueron un negocio floreciente. Prueba de ello es que de los 25 espectáculos más taquilleros en el mundo durante 1993, 13 de los muchos otros realizados en México produjeron más del 64 por ciento del total de las ganancias.³⁸ El promotor principal es Operadora de Centros de Espectáculos (OCESA), a quien las autoridades capitalinas le concesionaron por siete años el *Palacio de los Rebotes* por donde transitaron en 1992 un millón 300 mil personas que dejaron un ingreso bruto de más de 25 millones de dólares.³⁹

Según datos de la revista *Amusement Bussines*,⁴⁰ la mancuerna OCESA Ogdem (promotores de conciertos en Estados Unidos) recaudó en taquilla 16 millones 22 mil dólares por nueve megaproducciones. El Auditorio Nacional ocupó el segundo lugar mundial en taquillas para foros con capacidad entre 7 y 12 mil butacas: con sus 9 mil 902 asientos y en 168 funciones, recabó ingresos por 24 millones 359 mil 729 dólares, entre el 7 de diciembre de 1992 y el 29 de noviembre de 1993.

De diciembre de 1992 a finales de noviembre de 1993, las cinco presentaciones de Michael Jackson cuya asistencia estimada de 475 mil personas recaudaron 12 millones y medio de dólares. Madonna, en tres presentaciones ante 137 mil 234 personas recaudó 8 millones 927 mil dólares; U2 en cuatro presentaciones ante 83 mil personas, 4 millones 148 mil dólares; Metallica, cinco presentaciones con 101 mil 722 participantes, 3 millones 562 mil dólares; Guns and Roses, 2 conciertos ante 40 mil 320, un millón 840 mil dólares; y Peter Gabriel, 3 conciertos con 37 mil

³⁸Renato Ravelo, "Aquí, 13 de los 25 eventos mundiales más taquilleros", *La Jornada*, 23 de enero de 1994.

³⁹Para detalles sobre los aspectos organizativos en torno a dichos eventos, ver el excelente reportaje de Renato Ravelo, "La floreciente industria de los conciertos de rock subsidiada por el público", *La Jornada*, del 13 al 16 de julio de 1993.

⁴⁰*Ibid.*, "Aquí, 13 de los 25..."

725 personas, un millón 678 mil dólares.”

De los hoyos fonqui descritos en el primer capítulo a los conciertos masivos han pasado varios años. Y en este campo es donde sin duda, se aprecia mejor el impulso del rock creado en nuestro país. Al menos, así lo confirma la encuesta sobre el consumo cultural en la ciudad de México aplicada por el diario *Reforma*,⁴¹ donde del 16 por ciento del total de la muestra que mencionó el último concierto al que asistió, un 29 por ciento señaló el de *Caifanes*, 14 por ciento a Luis Miguel y otro tanto a Cecilia Toussaint, el ocho por ciento a Joaquín Sabina y el mismo porcentaje a Pink Floyd (cuatro artistas de rock).

Si bien existen pintos a discusión, como por ejemplo las cercanía en las fechas de las presentaciones con el levantamiento de la encuesta, cada vez son más comunes los conciertos masivos con algunos roqueros mexicanos que, de paso parecen cuestionar que tan sólo uno de cada veinte jóvenes de clase popular es roquero:⁴² para seguir con el caso de Caifanes, cabe señalar que en julio de 1993 tocaron ante 16 mil espectadores en Durango, 35 mil en Monterrey, 15 mil en Guadalajara y 10 mil en Hemosillo.⁴³

⁴¹Resulta evidente que la ausencia de conciertos durante al menos tres décadas produjera esta reacción. Sin embargo, el precio por cada concierto es desorbitante. Mientras que en Europa o Estados Unidos (donde los sueldos no pueden compararse con los de este país), los boletos generalmente oscilan de 25 a 40 dólares por persona, en México, según los datos aquí citados, han sido en promedio de 26 dólares con Michael Jackson, 65 con Madonna, 60 en los de U2, 35 en los de Metallica, 45 en los de Guns & Roses y 44 en los de Peter Gabriel.

⁴²Luis Enrique López (coord.), “Consumo cultural en la ciudad de México”, *Reforma*, sección D, del 13 al 18 de febrero de 1995. La muestra fue de 800 personas mayores de 15 años, y el margen de error es de +/- 3.5 por ciento.

⁴³Según el sociólogo Héctor Castillo Berthier, el concierto de rock no es la actividad juvenil por excelencia: “hay muchas cosas, los cumbieros, los salseros, o los que consumen productos domingueros de la televisión, son muchísimo más que los rockeros. Uno de cada 20 jóvenes de clase popular es roquero, según nuestros cálculos. En Renato Ravelo, “La floreciente industria...”, op., cit. Si bien el concierto de rock todavía no es la actividad juvenil por excelencia, los datos de este sociólogo parece han variado: cada vez son más jóvenes que escuchan rock y además, el rock tocado por mexicanos.

⁴⁴Rodrigo Farías Bárcenas, “Los Caifanes. Historia de un grupo”, *La Jornada Semanal*, no. 296, 12 de febrero de 1995, pp. 32-37. Tampoco hay que olvidar su concierto en la explanada de la delegación Venustiano Carranza, ante alrededor de 100 fans. Detalles en 9.2.2.

Sin embargo, ni Caifanes o Maldita Vecindad (que frecuentemente toca ante audiencias similares) constituyen la totalidad del rock nacional, de acuerdo. Ahora bien, tal como cuestiona el baterista de ésta última banda,⁴⁵ “¿por qué pensar el rock mexicano en términos de gran industria? Sobre todo si no existe industria del rock en México. Aunque algunos grupos tengan contratos con grandes sellos discográficos, son los menos. Y son tan pocos por la carencia, entre otras cosas, de una industria roquera”. Sobre esta base partimos y por tanto, aunque también en México funcionan las condiciones esclavistas del estrellato, resulta ilusorio pretender equiparar el desarrollo del rock sajón con el local.

En nuestro país son pocas las excepciones a los designios del raiting. Hasta hace poco tiempo, uno podía mencionar a grupos como Bronco, los Tigres del Norte, Los Temerarios, Los bukis, y a otros más que sostienen a la industria discográfica. Sin embargo, han sido “modernizados” y muchos ya constituyen parte del Canal de las Estrellas, aparecen en portadas de revistas y en programas de televisión. Ahora, al parecer, ante el monopolio del raiting por parte de los productos de la tele, y los recién adoptados *gruperos*, sólo quedan fuera los roqueros y si bien dos o tres grupos de rock llegan a figurar en el raiting, portadas de revista y especiales televisivos, esto es significativo pero no una regla general.

Pese a la inexistencia de esta industria cultural roquera así como la escasa y marginal presencia del rock local dentro de los medios nacionales del espectáculo, léase Televisa, éste continúa multiplicándose y abriendo brechas dentro de la industria cultural ya establecida, que no roquera. Veamos algunos rubros.

Por lo que respecta a grabaciones, en 1991 se efectuaron más de ochenta, de las cuales apenas siete fueron realizadas bajo un sello de la gran industria comercial

⁴⁵José Luis Paredes Pachó, *Rock mexicano*, op. cit., p. 113.

(BMG, EMI y PolyGram --también incluyen a Peerles--); ese mismo año, el promotor Edmundo Navas registró 15 sellos independientes.⁴⁶ Para 1992, "entre el material de las grandes compañías y el de las independientes, que distribuyen principalmente en el tianguis del Chopo⁴⁷ y centros culturales, la suma rebasa los ochenta intentos musicales grabados (...) Los números de copias varían. Pueden ser tiradas de 2 mil y 3 mil, como en un momento inicial hizo Real de Catorce, o tiradas profesionales que rebasan en principio las 30 mil copias, con la solidez de una inversión. Aún se encuentran, sin embargo, grupos cuyos tirajes no rebasan las 250 copias. Están a prueba. En algunas de las tocadas se verá si su música vende; si es así, probablemente se les edite, además del casete, el disco compacto. En ese caso podrían prepararse para estar alrededor de cien horas en el estudio. La producción, con cierta dignidad, costaría sobre los 20 millones de pesos o más".⁴⁸

No obstante estos datos, todavía es difícil delimitar con precisión el gusto por el rock y menos aún, por el nacional. En 1991, Adrián de Garay⁴⁹ efectuó una encuesta donde agrupó en diez géneros la oferta musical de la radio metropolitana: balada, rock en inglés, rock en español, música del recuerdo, tropical, clásica, jazz, rancheras, bolero y folklórica. De la programación radial de una semana, medida en

⁴⁶La *Rockagenda 1992*, citada en *Ibid*, "Rock: cultura y cotidianidad en México", *La Jornada Semanal*, Nueva Época, No. 156, 7 de junio de 1992, pp 32-39. Asimismo, señala que este recuento excluye varias grabaciones independientes individuales y dispersas por el país: un recuento completo, dice, implicaría "más de cien grabaciones".

⁴⁷El Tianguis Cultural del Chopo es un espacio independiente ubicado en la calle de Aldama, colonia Guerrero donde se puede conseguir todo lo relacionado con la cultura y mitología del rock. Cuenta con alrededor de 162 puestos y es único en el mundo. Pese a los constantes abusos de las autoridades en estos años (redadas, cancelación de licencias, desalojos y toda la burocracia copiada de una novela de Kafka), el Chopo ha ganado terreno y consolidado. Sobre este espacio, lo mejor es visitarlo. También ver el reportaje de Roberto Garduño y José Gil Olmos "El tianguis del Chopo, espacio para hacer del rock motivo de camaradería entre jóvenes", *La Jornada*, 2 y 3 de octubre de 1993.

⁴⁸Renato Ravelo, "Calidad, reto que aún enfrentan las agrupaciones nacionales de rock", *La Jornada*, 28 de diciembre de 1992, p. 29. Quizá en este recuento tampoco se hayan contabilizado todas las grabaciones dispersas y, probablemente, la cifra rebasa la del año anterior. Es difícil saberlo, puesto que no existe registros exactos. Ahora bien, de 1992 a la fecha (agosto de 1995) el costo de la producción se ha incrementado. Son muchos los elementos que intervienen para realizar un disco. En este sentido, hacerlo de manera independiente cuesta un mínimo de 30 mil nuevos pesos (claro que no falta quien lo ofrezca en menos). La diferencia viene cuando lo produce una disquera importante: lo mínimo que invierte son 30 mil dólares.

⁴⁹Adrián de Garay, "El rock en la radio", *Topodrilo*, mayo/junio de 1991, pp. 71-73.

horas de transmisión, la balada ocupó el mayor número de horas, el 35 por ciento del total de la oferta. En orden descendente siguieron *el rock en inglés*, 28 por ciento, clásica, 10 por ciento, tropical y rancheras, 6 por ciento; música del recuerdo y jazz, 5 por ciento, *rock en español*, 3 por ciento; bolero, 2 por ciento y finalmente la folklórica con el uno por ciento.⁵⁰ Cuatro años después, según la encuesta del *Reforma*, las baladas ocupaban el 22 por ciento; *rock*, 18 por ciento; rancheras y tropical, 11 por ciento cada una, y el 38 por ciento restante está diluido en otros trece géneros.⁵¹ Si bien las baladas todavía prevalecen en los gustos musicales, el lugar que ocupa el rock es destacado, y en tres años el rock mexicano que insistimos, carece de una industria cultural propia, adquiere más importancia: la encuesta se aplicó del 13 de noviembre al 18 de diciembre de 1994, y luego del 38 por ciento que compró el *Romance II* de Luis Miguel, 13 por ciento adquirió el disco de *Caifanes* (músicos mexicanos de rock), 7 por ciento de los *Cranberries* (roqueros irlandeses), y otro 7 por ciento de los *Beatles* (*Live at the BBC*).⁵² En suma, parece probable que se superen las estimaciones de Berthier, y que paulatinamente el rock mexicano se ha ido convirtiendo en un fenómeno popular (pero no hay que ser demasiado optimistas). Sólo que ahora también desde una óptica propia de la industria cultural, es decir, lo que gusta a las multitudes.

⁵⁰Poco después se vivió un *revival* y espectacular boom del bolero, con la aparición del disco *Romance* de Luis Miguel que, sin duda modificó su programación en los medios. Asimismo, se han dado otros cambios que la oferta radiofónica: por ejemplo, la estación Radio Mil dejó de programar música clásica y pasó a ofrecer más boleros. Lo interesante aquí es que en conjunto, el rock absorbía el 31 por ciento del total de la oferta radiofónica de la ciudad, primero, y segundo, que la distancia entre el rock local y el cantado en inglés resultaba abismal.

⁵¹Los resultados no especifican qué géneros, ni el tipo de rock, inglés, español, algún subgénero o género ligado con éste lo que, es probable que ese 28 por ciento pudiera incrementarse.

⁵²Esta pregunta fue contestada por el 14 por ciento del total de la muestra.

4. ALL AROUND THE WORLD OR THE MYTH OF FINGERPRINTS

Un mito no nos llama a la razón, sino a la complicidad.

André Malraux.

Sin el mito todo culto pierde sus sanas fuerzas naturales creadoras: sólo con el horizonte formado por los mitos, consigue finalmente su unidad todo un movimiento cultural.

Nietzsche.

4.1. Lo numinoso.

El rock se sigue complejizando cada vez más puesto que, como ha dicho el veterano guitarrista Pete Townshend, esencialmente es una categoría que engloba algo que la rebasa ampliamente y la despoja de todo sentido. La palabra rock es muy corta comparada con todo aquello a lo que se aplica y contiene.¹

La afirmación de Pete Townshend no podía ser más exacta: ¿por qué a una palabra se le adjudican tantas cosas, tantos milagritos? Dadas sus condiciones de aparición y posterior desarrollo, el rock fue proporcionando *modelos culturales* que encontraron su correspondencia en los jóvenes de todo el mundo en la medida que iban formando parte de sociedades más urbanas e industrializadas. Como consecuencia, fue englobando tantos hechos, patrones culturales constituidos en relatos, que le confirieron un nuevo sentido, el de un sistema mitológico. Por eso el rock es

¹ Pete Townshend citado en Víctor Roura, "Por eso, a veces yo paso...", *La Jornada*. (Sin más datos).

un género donde la música ocupa el mismo nivel que sus relatos. Estos lo alimentan y por tanto, le han permitido englobar y aplicarse sobre muchas categorías.

Entender al rock como un sistema mitológico no es una tarea sencilla si partimos de un pensamiento racionalista; algo específico y empírico que acaba reduciéndose a la lógica y se refiere a hechos objetivos, verdades estrictamente comprobables, pues. En cambio, debemos arrancar de que el rock es un fenómeno que está enmarcado bajo lo *numinoso*, término con la ventaja de ser más amplio que el concepto de sagrado que corresponde a un *sentimiento originario y específico*, del cual la noción de lo sagrado no sería sino el resultado último. Lo numinoso sugiere una impresión directa, una reacción espontánea frente a una potencia que posteriormente podrá ser considerada sobrenatural: "la primera característica de lo numinoso consiste en que es misterioso. Es posible que luego se combine con elementos racionales, pero siempre lo numinoso se revela como *mysterium*".²

El rock así se ha manejado, como algo misterioso y en esto es donde radica su mayor fuerza: "el *mysterium* es a un tiempo *tremendum* y *fascinans*. Lo *tremendum* caracteriza al elemento inquietante de lo numinoso: motiva el sentimiento de terror que induce a rehuirlo. Lo *fascinans* es lo que, contrariamente, hace que se lo desee por él mismo, que sienta inclinación hacia él y que, en ocasiones, se procure identificarse con él. En todo lo que escapa a la regla, en lo que sobrepasa la condición humana definida por el orden absoluto, el hombre alcanza a distinguir, en efecto, el sello de la potencia (numinosa). Lo que amenaza las normas y las trastueca es, también, lo más fuerte. Por lo tanto, los símbolos inquietantes son los mismo que, a la vez, parecen evocar posibilidades ilimitadas".³

Si dividimos el fenómeno del rock como lo está un escenario, distinguimos --

² Rudolf Otto, *Le Sacré*, citado por Jean Cazeneuve, *Sociología del Rito*, p. 34.

³ *Ibid.*, p. 35.

tres partes. Visto de frente y empezando por el último plano, es decir por el fondo, ahí se encuentra lo numinoso. En el segundo término, lo intermedio, se asienta la mitología desarrollada en torno al género y finalmente, el más próximo a los espectadores, que en un teatro incluiría el proscenio, el espacio entre la escena y la orquesta, está constituido por dicha combinación y se alimenta de muchísimos elementos (algunos de ellos serán mostrados a lo largo de la investigación); *los rituales-concierto consisten precisamente en poner en escena los tres niveles.*

Y así es como se ha desarrollado el rock. Con lo numinoso por marco el género ha desarrollado su propia mitología donde sus fascinantes personajes lo simbolizan, entre otras cosas, como un movimiento que ataca los valores establecidos o que rompe las normas, por ejemplo. Asimismo, estos *héroes* (*infra*, capítulo 7) son mitificados y contribuyen al enigma del rock: es misterioso y fascinante; sin embargo también suele estar lleno de peligros, y aunque los sesenta hayan terminado la cuota de muertos sigue cobrando víctimas: entre muchos más, Sid Vicious al inicio de los ochenta y Kurt Cobain en los noventa. Esto resulta clave ya que, "como en todo proceso de codificación también en la acción ritual están presentes múltiples supuestos (...) que constituyen así condiciones necesarias para su vehiculación y su correcta recepción; el conjunto de tales supuestos es el contexto de la acción ritual (es decir, todo lo numinoso y el sistema mitológico bajo los que se ha desarrollado el rock) y se representa por una serie de asociaciones simbólicas de variada naturaleza, sobre las cuales generalmente se concentra la atención en los análisis de ritos de corte estructuralista. Normalmente los símbolos y las metáforas, que desempeñan la función de contexto de un rito, son sólo una parte del sistema cognoscitivo y de clasificación *compartido por los participantes*, en cuanto la institución del rito presupone la selección de cierto número de asociaciones simbólicas entre todas las presentes y actuantes en el ámbito de una cultura".⁴

⁴ Pietro Scarduelli, *Dioses, Espíritus, Ancestros. Elementos para la comprensión de sistemas rituales*, p. 65.

4.2. La necesidad del mito.

Al ser lo numinoso el telón de fondo bajo el que se desarrolla el rock, el siguiente nivel está constituido por el sistema mitológico formado en torno al rock. Por principio señalamos que los mitos son *patrones narrativos*. *Relatos* que ofrecen un sentido pues llevan consigo los valores del grupo social. Su función consiste en resolver o explicar ciertas contradicciones, unificar las antinomias de la vida: consciente e inconsciente, pasado y presente, bueno y malo, infierno y cielo, individual y social. Garantiza ante todo, la estabilidad de la realidad existente. Asimismo, "es una forma de expresión que revela un proceso de pensamiento y sentimiento: la conciencia y respuesta del hombre ante el universo, sus congéneres y su existencia individual. Es una proyección en forma concreta y dramática de miedos y deseos imposibles de descubrir y expresar de cualquier otra forma".⁶

Por otro lado, la desaprobación del mito relato empezó "con los Padres de la Iglesia en el siglo III, como forma de combatir la fe de las gentes en los mitos griegos y romanos. Afirmaban que sólo el mensaje cristiano era cierto y que las historias griegas y romanas eran *sólo* mitos"⁶ Pese a esta confusión, relato por falsedad, los mitos no han podido ser extinguidos y continúan vigentes; constituyen un proceso esencial para la adquisición de salud mental, resultan una manera de darle sentido a un mundo que no lo tiene.

La presencia de ingredientes mitológicos en la cultura moderna siempre nos produce incomodidad provocada por dos hechos, explica Roger Bartra:⁷ el primero, por la suposición de que nuestra cultura moderna no debe albergar mitos ya que es

⁶Lillian Feder, *Ancient Myth in Modern Poetry*, Princeton University Press, 1971, citada en Rollo May, *ibid.*, p. 29. Asimismo, no hay que confundirlo con los cuentos; tienen diferente función aunque ambos exploten una sustancia común. Para conocer más diferencias ver a Claude Lévi-Strauss, *Antropología Estructural*, concretamente el capítulo VIII, *La estructura y la forma. Reflexiones sobre una obra de Vladimir Propp*.

⁶Rollo May, *La necesidad del mito*, p. 26.

⁷Roger Bartra, "Los hijos de la Malinche", *La Jornada Semanal*, No. 198, 28 de marzo de 1993, p. 16-18.

tos suelen ser vistos como *relatos* característicos de sociedades primitivas o pueblos inmersos en una extraña etapa mitopoética. Segundo, nos produce cierto vértigo pues no acabamos de comprender las razones por las que una narración tenga todavía hoy fuerza para remover nuestras conciencias y nuestros sentimientos.

Cualquier mito está sometido a la coherencia lógica, ortodoxia religiosa y la presión colectiva; tiene múltiples significados y ninguno de ellos puede ser llamado el más profundo o el más verdadero. Por lo tanto, es imposible comprender un mito como una secuencia continua. 'Esta es la razón por la que debemos ser conscientes de que si intentamos leer un mito de la misma manera en que leemos una novela o un artículo de un diario, es decir, línea por línea, de izquierda a derecha, no podremos llegar a entenderlo, porque debemos aprehenderlo como una totalidad y descubrir que el significado básico del mito no está ligado a la secuencia de acontecimientos, sino más bien, si así puede decirse, a grupos de acontecimientos, aunque tales acontecimientos sucedan en distintos momentos de la historia. Por lo tanto, tendremos que leer al mito aproximadamente como leeríamos una partitura musical, dejando de lado las frases musicales e intentando leer la página entera, con la certeza de que lo que está escrito en la primera frase musical de la página sólo adquiere significado si se considera que es parte de lo que se encuentra escrito en la segunda, en la tercera, en la cuarta y así sucesivamente. Es decir, no solamente tenemos que leer de izquierda a derecha, sino simultáneamente en sentido vertical, de arriba a abajo. Tenemos que percibir que cada página es una totalidad. Y sólo considerando al mito como si fuera una partitura orquestal, escrita frase por frase, podemos entenderlo como una totalidad y extraer así su significado".*

Lévi-Strauss va más allá al afirmar que existe una especie de reconstrucción continua que se desarrolla en la mente del oyente de la música o de una historia mi

* Claude Lévi-Strauss. *Mito y significado*, p. 67-68.

tológica: 'no se trata sólo de una similitud global. Es exactamente como si al inventar las formas específicamente musicales la música sólo redescubriese estructuras que ya existían a nivel mitológico (...) Asimismo, es posible demostrar que hay mitos, o grupos de mitos, que han sido contruidos como una sonata, una sinfonía, un rondó o una tocata, o cualquier otra forma que, en realidad, no ha sido inventada por la música, sino que inconscientemente se ha recogido de la estructura del mito?' Y concluye señalando que música y mitología son hermanas generadas por el lenguaje que siguen caminos diferentes, escogiendo cada una su dirección. Sin embargo, lo que el género rock nos muestra es que esos caminos, mitológico y musical, se tocan constantemente.

Cada sociedad refleja en sus mitos ciertas particularidades: la originalidad del pensamiento mitológico consiste en desempeñar el papel del pensamiento conceptual empleando imágenes extraídas de la experiencia; sus formas varían de una comunidad a otra ya que puede adaptarse a la configuración local, encarnar la compleja personalidad de los hombres que lo crean, con sus defectos y sus virtudes, sus ideales y sus incoherencias, por lo que resulta una imagen viva del grupo que le da a luz. El riesgo que se corre al trasladarlos consiste en que esos modelos culturales específicos pueden dificultar su comunicación. Cuando ésto sucede, el mito tiende a embrollarse y por consiguiente, a empobrecerse. Sin embargo, 'puede captarse un paso al límite donde, en lugar de abolirse por completo perdiendo todos sus contornos, el mito se invierte y recupera una parte de su precisión'.⁹

Los mitos se transforman pero es muy difícil que desaparezcan. Ahora están más ocultos (vivimos a su sombra dice Max Muller); debemos comprender que pertenecen a la sustancia de lo numinoso, pueden camuflarse, mutilarse, degradarse

⁹ Ibid., p. 72-73.

¹⁰ Claude Lévi-Strauss, *Antropología Estructural*, op. cit., p. 182.

pero jamás extirparse. El porqué de su larga duración y continuidad se explica, de acuerdo con Bartra, por el hecho de que algunos de sus elementos, con frecuencia marginales, se adaptan a las nuevas condiciones y durante una segunda fase, un elemento hasta cierto punto marginal se va destacando hasta convertirse en central.

Las modificaciones "que se operan de una variante a otra de un mismo mito, de un mito a otro mito, de una sociedad a otra sociedad para los mismos mitos o para mitos diferentes, afectan ora la armadura, ora el código, ora el mensaje del mito, pero sin que éste deje de existir como tal; respetan así una suerte de principio de conservación de la materia mítica, en los términos del cual de todo mito podría siempre salir otro mito".¹¹ La necesidad del mito siempre estará presente: "aunque creamos nuestros propios mitos a partir de diferentes formas colectiva y personales, éstos nos son necesarios para salvar el bache existente entre nuestra identidad biológica y la personal. Los mitos son la autointerpretación de nuestra identidad en relación con el mundo exterior".¹² Sus alcances van más allá de un plano estrictamente personal y abarcan grandes grupos sociales; participan en los actos de enculturización, el control social, y proporcionan representaciones sociales.

Además, y esto es una clave que veremos en 8.2.1., los mitos modifican nuestra existencia cotidiana y desacralizada; arrancan al hombre de su tiempo individual, cronológico, histórico, y lo proyectan al menos simbólicamente en el Gran Tiempo. En un tiempo, valga la expresión, intemporal, un instante paradójico que no puede medirse porque no está constituido por una duración; debemos tomar en cuenta que los conciertos de rock constituyen una fiesta (v. 9.2.3.), y éstas "reúnen desde siempre el carácter mítico de la eternidad".¹³

¹¹Ibid., p. 242.

¹²Rollo May, op. cit., p. 22.

¹³Ibid, p. 49.

De ahí también, la relación con los ritos que sirven al hombre para pasar del mundo profano al sagrado, que es donde están los mitos. Los conciertos del género son *sistemas rituales* que ponen en escena diversos ritos, y uno muy particular que es la representación y actualización de una mitología, la del rock. Como el mismo May lo explica, un ritual viene a ser un mito transformado en acción. El mito da lugar a los rituales y viceversa: "los rituales son expresiones físicas de los mitos, como en los días festivos y las ceremonias religiosas. El mito es la narración, y el ritual --por ejemplo ofrecer regalos o ser bautizado-- expresa el mito en su acción corporal. Rituales y mitos proporcionan puntos de referencia estables en un mundo de cambios y decepciones desconcertantes. El mito puede preceder al ritual, como en la celebración de la Comunión; o puede que el ritual sea lo primero, como en el caso del triunfo de los 49ers en el Super Bowl. Sea como fuere, uno nace del otro".¹⁴

Rollo May resume en cuatro las aportaciones de los mitos.¹⁵ Confieren sentimiento de identidad personal (responden la pregunta ¿quién soy yo?); hacen posible el sentimiento de comunidad (la lealtad a la comunidad o a la nación; incluso a equipos deportivos, y por supuesto a los músicos de rock); afianzan los valores morales y por último, constituyen una forma de enfrentarnos al misterio de la creación (no sólo del universo sino también a la científica, a la "inspiración" poética y artística lo mismo que a otras creaciones de ideas en la mente).

En la actualidad dichas aportaciones continúan vigentes y el mito ha encontrado nuevos asideros. Para millones de los nacidos en el mundo desde los cuarenta, el rock les ha dotado de identidad personal: ser joven en contraposición con el mundo adulto, un estilo de vida como una forma de rebelión; confiere sentimientos de comunidad (principalmente en los conciertos pero también más allá), ha modifi-

¹⁴Ibid. p. 50.

¹⁵Ibid. p. 31-32.

cado ciertos valores morales. De hecho, *una de sus funciones sociales más trascendente es la de ensanchar los márgenes morales de una sociedad*, y de paso, al constituirse como un conjunto de mitos traduce lo numinoso.

4.3. Los mitos en el rock.

Aunque el objetivo de esta investigación no consiste en estudiar los modelos mitológicos bajo los que se desarrolla el rock, así sea superficialmente es necesario dar cuenta de ellos. El género tiene alrededor de cuatro décadas de existencia, siempre inmerso en lo numinoso, y como en todo mito su origen debe remontarse a los acontecimientos que hayan tenido lugar en los primeros tiempos. Esto es, a la formación de los arquetipos roqueros. Si partimos del hecho que los mitos, como afirma Lévi-Strauss, se transforman afectando ciertas características, la armadura, el código o el mensaje, y operan sobre diversas variantes, de un mito a otro, de una sociedad a otra, etcétera, los relatos que constituyen al rock son consecuencia de otros mitos; respetan ese principio de conservación de la materia mítica, en cuyos términos de un mito podría siempre salir otro mito.

En este sentido, la rebelión contra el principio de autoridad, fama, fortuna, el deseo de ser superior a las reglas y normas, así como el poder traspasar todos los límites --todo este apoyo mitológico puede resumirse en la bohemia, la parranda y el culto a la autodestrucción--, parecen ser en un primer acercamiento general los principales relatos que el rock emplea y que se manifiestan en una compleja estética de *los hermosos perdedores*. Comúnmente se presentan mezclados entre sí, en diferentes contextos y encarnados en diferentes personajes que juegan el rol de héroes míticos y/o culturales (*infra*. capítulo 7), aunque no todos lo sean.

Por medio de tales patrones narrativos y bajo un marco de coherencia lógica, ortodoxia religiosa y presión colectiva, se explican ¿resuelven? ciertas contradicciones; en los héroes míticos se proyectan miedos y deseos imposibles de descubrir y expresar de cualquier otra forma. Y esto coincide con un planteamiento de Carl Jung, según el cual sólo por la vía del mito y el ritual se puede acceder al nivel más profundo del inconsciente.¹⁶ Por todo ello, a través de estos ingredientes mitológicos insertados en la cultura moderna, lo cual por otra parte nos provoca cierta incomodidad, *está garantizada la estabilidad de la realidad existente*. Si bien cada sociedad refleja ciertas particularidades en sus mitos y sus formas varían de una comunidad a otra, dada su facilidad para adaptarse y encarnar la personalidad misma de quienes lo crean, los mitos en torno al rock se trasladan por múltiples configuraciones sociales, en gran parte gracias al desarrollo planetario de los medios de comunicación, y aún con el riesgo de que dichos modelos culturales específicos pudieran dificultar su comunicación, --sin duda, en vez de abolirse el mito se invierte y en tales traslados se recupera parte de su precisión.¹⁷

En un mundo cada vez más globalizado en las comunicaciones, con el rock distribuido mayoritariamente por medio de las inmensas industrias culturales, es predecible lo extendido de estos relatos (la descripción de Dylan Jones en 1.2.5., es un ejemplo significativo), y el como son encarnados por diversos héroes míticos. Aunque posteriormente (capítulo 7) estudiaremos a los héroes míticos más significativos, por el momento describiremos el caso de la cantante norteamericana Madonna quien también ejemplifica cómo se apropian de diferentes patrones narrativos y los hacen acción.

Ella es sin duda, una de las *rock stars* (por acomodarla en algún género) más

¹⁶Carl Gustav Jung citado en Rollo May, p. 38.

¹⁷Cfr. 1.2., Rock e hibridación.

importantes en toda la historia de la industria musical. Las descripciones de dos críticos de rock sintetizan de manera muy general la veta mítica que ella encarna (un análisis detallado nos daría para otra investigación): "Madonna suple sus carencias de cantante con un equipo de trabajo eficiente, un carisma medio torcido, una fuerza parecida a la de los volcanes y la determinación inaplazable de comerse completo al mundo. Todos los productos que acoge esta mujer son una afrenta contra quien se deje provocar, contra quien caiga en su juego, contra quien acepte jugar en la otra cancha. Por eso hace discos escandalosos, videos blasfemos, películas turbias y libros flamígeros".¹⁸

Por su parte, Naief Yehya¹⁹ señala que hablar de Madonna Louise Ciccone es hacerlo "de un fenómeno masivo que trasciende el aura publicitaria para convertirse en fetiche-abate-barreras culturales. Madonna y su trabajo están muy lejos de ser monumento funerario u ornamento, su música enquistada en el medio pop es una manifestación viva y corrosiva del espíritu que ha sobrevivido a la vorágine del comercio y la pudibundez. Madonna es un arquetipo de mujer cuya simple actitud ha ganado más terreno en la liberación de su género (retomando a otro genio, casi se podría decir especie) que muchos años de combates ideológicos-sexuales. Ella representa la más atractiva liberación femenina, la que puede romper con la falocracia a punta de patadas erotizantes, la que implica independencia creativa e ideológica.

‘Es la liberación no-travestida de la mujer que reafirma su femineidad por medio del desparpajo vulgarón, de la bisexualidad gozosa, de la genitalidad aullante y el cristianismo acomodaticio. Madonna es la contraparte desarrapada y obscena

¹⁸Jordi Soler. "La mujer que se comió al mundo", *La Jornada Semanal*. No. 190, 31 de enero de 1993, p. 3-4.

¹⁹Naief Yehya. "Acostarse con Madonna y otras delicias", *Uno más Uno*, suplemento *Sábado*, 30 de noviembre de 1991. Para abundar sobre Madonna, así como el papel jugado por las mujeres en el rock, ver a Julia Emilia Palacios. "Una chica material", *Crines*, op. cit., pp. 133-143.

de Julia Roberts y otros fetiches puritanos calientabraguetas del Infame Nuevo Orden Mundial. Es ella quien está al mando. Es una de las pocas divas-pop que ha trascendido su condición de objeto para recuperar la individualidad y hacer lo que se le da la gana. Es ella quien se atreve a fingir una masturbación ante los amodorrados públicos que también consumen a Michael Jackson y a los New Kids on the Block”.

En síntesis, logra poner en escena varios de los relatos a los que hacíamos alusión: rompe los límites morales y se proyectan en ella los deseos de superar reglas y normas (hacer lo que nos da la gana); se rebela contra la autoridad machista y tiene éxito en una sociedad donde éste resulta sinónimo de riqueza. La primer descripción sobre Madonna menciona su trabajo en videos, discos, películas y libros. Lo anterior, sumado a las giras, conciertos, curas chamánicas, radio, televisión y prensa consiguen, entre otros efectos, mantener el mito. Son sus auxiliares cotidianos y ningún artista debe descuidarlos. Incluso, los más inteligentes de pronto llegan a manipularlos.

Madonna continúa siendo un ejemplo actual de ello y de como el rock pone en escena mitos que han funcionado para ensanchar márgenes morales: ni siquiera su condición de diputado priísta le permitió a Fernando Lerdo de Tejada enterarse de la existencia del ridículo, al afirmar en la Comisión Permanente del Congreso de la Unión, que el concierto de Madonna ‘nos denigra, es parte de la basura que otros países rechazan, y promueve los antivalores más agudos, como el homosexualismo, el lesbianismo, las prácticas sodómicas, la proclividad al vicio y la vieja lucha generacional que busca enfrentar a padres e hijos’¹⁶. De nueva cuenta, las in-

¹⁶Diario *La Jornada*, 21 de octubre de 1993 donde se incluye una crónica muy divertida al respecto. También revisar a Carlos Monsiváis, “Del absolutismo en nombre de la moral”. *El Financiero*, 31 de octubre de 1993, y a Helmut Dielerich, “Madonna y el machismo”, *La Jornada*, 10 de noviembre de 1993. Sobre Madonna en particular hay mucho material que desafortunadamente está desperdigado por los Media. Sin embargo, resultan interesantes el film *In bed with Madonna / Truth of dare* (En la cama con Madonna), de Alex Keshishian, 1991, que

fantiles reacciones provocadas con su visita a nuestro país a fines de 1993 muestran la vigencia de los mitos; los héroes que los encarnen serán víctimas del linchamiento moral y en tales proyecciones se logra la estabilidad de la realidad existente. Todo parece modificarse pero sigue igual.

4.3.1. Historia oral.

Mantener la vigencia de los mitos se ha logrado básicamente por medio de formas orales; sin embargo, en la actualidad es posible difundirla y mantenerla debido al ya citado desarrollo de los medios de comunicación. De ahí lo ilustrativo del trabajo de Madonna. El empleo de diversos elementos para mantener al mito se debe según Roland Barthes, a que este es un habla, constituye un sistema de comunicación, un mensaje; se trata de un modo de significación, una forma. Si el mito es un habla, todo lo que justifique un discurso puede ser mito, y añado que éste se define por la forma en que se le profiere, sus límites son formales no sustanciales.²¹

En consecuencia, "este habla es un mensaje y por lo tanto no necesariamente debe ser oral; puede estar formada de escrituras y representaciones: el discurso escrito, así como la fotografía, el cine, el reportaje, el deporte, los espectáculos, la publicidad, todo puede servir de soporte para el habla mítica (...) La palabra mítica está constituida por una materia ya trabajada pensando en una comunicación apro-

muestra la concepción que tiene la artista sobre el *showbiz* (al tiempo que alimenta el mito), así como su libro de fotografías llamado *Sex*, Warner Books, New York, 1992. A su inicio explica el objetivo: *I'll teach you how to fuck*, que en correcto español quiere decir, "Voy a enseñarte a coger". Asimismo, incluye textos que invitan al lector-observador a compartir los sueños críticos de Madonna, lo cual es una clara muestra de cómo juega y combina aquellos mitos relacionados con la ruptura de reglas y normas. Una crítica muy interesante al respecto fue escrita por Sandro Cohen, "Madonna: Dita ama a Johnny", *Uno más Uno. Suplemento Sábado*, 19 de diciembre de 1992.

²¹La definición y posterior explicación de Roland Barthes sobre los mitos resulta diferente a lo hasta ahora expuesto en esta investigación, aunque aparezcan algunos puntos en común. Mientras él parte de que el mito pertenece "a una ciencia general que incluye a la lingüística", es decir, a la semiología, nosotros lo hacemos básicamente del planteamiento de Claude Lévi-Strauss, antropológico, y de Rollo May, una combinación de psicoanálisis, filosofía y estética. Aunque la base teórica de Roland Barthes sea distinta a la de May y Lévi-Strauss, en el caso concreto de la manera en que los mitos se mantienen, hemos decidido enmarcarla ya que sus ideas explican más claramente dicha situación.

piada. Por eso todos los materiales del mito, sean representativos o gráficos, presuponen una conciencia significativa que puede razonar sobre ellos independientemente de su materia".²²

El rock es un ejemplo evidente de esto, y además se conjunta con la importante tradición oral que ha caracterizado históricamente a la transmisión mítica. Los mitos de un grupo social tienen dos orígenes: por un lado, la transformación de un mito en otro que diversos personajes encarnan. Por el otro, la transformación en mito de datos de otra naturaleza. Esto significa que algunos episodios de los relatos transmitidos oralmente, a menos que se haga un esfuerzo particular por conservarlos en su forma inicial, pronto caerán en el olvido mientras que otros por el contrario, serán magnificados; el conjunto, empobrecido en unos pasajes, enriquecido en otros, adquiere una estructura más regular, un alcance simbólico más grande, una memorabilidad que el relato original no poseía; para decirlo en breve, se le transforma en un objeto culturalmente ejemplar, psicológicamente llamativo que, desde el momento en que una sociedad lo adopta, se convierte precisamente en un mito.²³

De este modo, el mito roquero mantiene su vigencia gracias a la memoria social --la memoria, nos dice Rollo May, es el escenario interno en el que dejamos volar la imaginación, en el que creamos ideas nuevas y a veces espléndidas, en el que vemos un futuro glorioso que nos conmueve--,²⁴ transformando en relato los datos armados con el uso de los Media y la historia oral --la enorme tradición oral de los *fans*-- que en muchas ocasiones son manipulados, destinatarios al tiempo que portavoces de la historia que se realiza día tras día en el *mundo estrella*; son los narradores incansables de las hazañas míticas del club de los que mueren jóvenes,

²²Roland Barthes, *Mitologías*, p. 200-201.

²³Dan Sperber, *El simbolismo en general*, p. 106-107.

²⁴Rollo May, op. cit., p. 67.

“pues el placer que nos produce el que nos cuenten historias es algo muy diferente de la simple diversión, es un “efecto de vida” que alimenta la imaginación y la utopía, la nostalgia y la ilusión: ingredientes últimos de la magia, la tristeza y la risa, de todo lo que nos distingue como seres humanos”.²⁵

En este sentido, la historia oral “puede reflejar con una *más alta definición* la sutileza de los procesos sociales que se desarrollan subrepticamente, los que quizás nunca aparezcan en la superficie pero que forman la trama profunda del devenir: todo lo que subyace en la sociedad y que es en realidad la argamasa de lo económico, lo social, lo político, lo familiar, lo local, el sustrato de las redes del terruño. Y algo que tal vez no ha sido percibido por la mayoría de quienes recurren a la fuente de los testimonios, es que ésta no sólo refleja las imágenes contemporáneas, o con la sola profundidad temporal de la biografía evocada, sino también muchos de los referentes de la larga duración, de los tiempos acumulados.”²⁶

Aunque una parte importante de la historia oral ha sido aplicada a fenómenos regionales y locales, la precisión con que se adaptan al rock no deja de sorprender. El testimonio hablado es imprescindible si quiere conocerse la parte viva de una historia total; resulta indispensable al menos por dos motivos. El primero consiste en que la fuente oral a menudo es un documento más rico y sugerente que el discurso escrito (que a veces ha pasado por una resemantización para ser producido), pues éste representa el punto de vista que los documentos escritos (sobre todo los oficiales) niegan u olvidan (y aquí el silencio es más significativo que el “texto visible” --tómese en cuenta que la historia oral se arma de la memoria hablada con palabras y silencios--).

²⁵ Antonio García de León, “Atrás del espejo de la historia”, *La Jornada Semanal*, No. 172, 27 de septiembre de 1992, p. 41-46.

²⁶ *Ibid.*

La importancia de la fuente oral aumenta significativamente en el rock si tomamos en cuenta que la gran mayoría del público se caracteriza por su postura acrítica; se limitan a ser *fans*, es decir fanáticos (y de un fanático no se puede esperar nada, son intolerantes). En tanto, los periodistas de rock en su inmensa mayoría no pasan de ser compulsivos contadores públicos del rock quienes barajan con agilidad fechas, nombres, truenos, enroques y viven deslumbrados por la trivía y la parafernalia del género. No es fortuito que Frank Zappa proverbialmente dijera que los periodistas de rock son gente que no sabe escribir, quienes entrevistan a gente que no sabe hablar, para gente que no sabe leer. La cantante Siouxi Sioux lo ejemplifica a su manera cuando afirma que "lo de música Dark es etiquetar y las etiquetas son algo que odio. Odio cada término con que me bautizan los medios. Porque son imbéciles de cualquier forma. Yo me cago en los medios, no les tengo ningún respeto, son unos payasos, no están interesados más que en vender sus estúpidos periódicos. También sé que hay periodistas que no son así, pero la mayoría encaja dentro de este cliché".¹⁷

El segundo motivo consiste en que la oralidad es un elemento imprescindible para una buena historia, para la necesaria pasión del intérprete: "la historia de vida transmitida por la tradición oral, es necesarísima si queremos "respirar" la atmósfera o el espíritu de una región o una localidad; sus *vinculaciones relevantes*, la gramática de su entramado histórico y sus fronteras invisibles. En fin, toda esa trama sutil, apenas perceptible, que aparece en las memorias, las leyendas, las consejas, los sueños, las pesadillas, los cuentos, el folklore, los mitos y todo el conjunto de una lectura "popular" (...) que suele ser fascinante y profunda, y que --confrontada con el testimonio escrito-- ayuda a revelar el sentido de las estructuras y los acontecimientos".¹⁸

¹⁷Siouxi Sioux entrevistada por Jordi Soler, "Hablar de música *dark* es etiquetar y odio las etiquetas", *La Jornada*, 17 de mayo de 1995, p. 27.

¹⁸Antonio García de León, *op. cit.*

Basta escuchar por ejemplo, la descripción de algún fan que asistió a determinado concierto, o de quien logró --e incluso llamó a *Rock 101*, estación radiofónica, para narrarlo-- que los Rolling Stones le autografiaron su tarjeta de circulación cuando se los encontró grabando un videoclip en la ciudad de México, o aquella que cuenta, con obvias exageraciones, cómo el cantante de Aerosmith, Steven Tyler, la subió al escenario en su segundo concierto del Palacio de los Deportes, y mientras bailaban-jugaban a las *cebollitas*, el resto de la banda tocaba *Walk this way*.

4.3.2. Rumores.

Sin embargo, es preciso indicar que en muchas ocasiones parte muy importante de la historia oral manejada en el rock está infestada de rumores: basta ver por ejemplo, todo lo dicho y escrito en torno Syd Barret "la primer víctima del ácido" de Pink Floyd" o, más recientemente el "me dijeron que la cantante de 4 non Blondes se murió de un pasón..." o "¡eí, no recuerdo en donde, que a Keith Richards le cambian la sangre cada dos meses", aunados a los incontables "ya sabes que va a venir a tocar... (y en el espacio que sigue se anotan cientos de grupos y solistas)".

El rumor escribe Carlos Monsiváis,³⁰ no es un expediente sino desde el punto de vista del receptor, la información privilegiada que socializa el saber de unos cuantos. Aparece en múltiples sitios al mismo tiempo, se le atribuye ubicuidad, carece de fuente fidedigna y dispone de un gran espacio de credibilidad, lo que le permite darse el lujo de incongruencias, detalles que no encajan, etcétera. Asimismo, en su progresiva conquista de los sentidos, el rumor va del oído a la vista, así

³¹Más detalles en Pablo Espinosa, "Pink Floyd: 20 años de El lado oscuro de la Luna", *La Jornada*, 7 de abril de 1993, p. 32.

³⁰Carlos Monsiváis, "Aproximaciones y Reintegros. Perfil del rumor desde un café", *El Financiero*, 23 de octubre de 1994, p. 28.

quien lo oye, si el rumor es lo suficientemente vigoroso y en algo se presta, termina por creer que lo vio.

Lo que un rumor no puede hacer añade, es transmitir noticias favorables sobre los poderosos de la política, la economía o los espectáculos. Si se mantiene vivo un mes, es un buen rumor; si llega a los seis meses es un gran rumor; si cumple el año es un hecho público así sea mostradamente falso. En esta sobreabundancia informativa las compañías disqueras juegan un papel destacado, pero también lo hacen los mismos músicos. Los ejemplos clásicos en el rock: la insistencia de Jim Morrison por difundir el rumor de que había muerto, y cuando esto en realidad sucedió, mucha gente creyó que no había tal muerte y mejor decidió cambiar de vida (lo cual puede generar múltiples explicaciones morales en torno a que es mejor llevar una vida ordenada); en agosto de 1977 la muerte de Elvis Presley que, si bien nunca difundió supuestos fallecimientos, ha logrado que hasta la fecha muchos crean que al igual que Morrison, harto del éxito se retiró y ahora vive en el anonimato del que con frecuencia lo reviven múltiples revistas sensacionalistas (generando hipótesis en torno a que lo mejor es una vida alejada del espectáculo).

5. Ritual

5.1. La mediación ritual.

Al menos desde mediados de los sesenta se encuentra muy difundida la idea de que un concierto de rock equivale a un ritual. Numerosos artistas consideran sus actuaciones como verdaderos ritos. La idea ya es vieja y no están equivocados. Sin embargo, debido a las múltiples circunstancias que rodean a este tipo de músicos resultaría demasiado complicado, y en algunos casos imposible, saber a ciencia cierta que tanto conocen de rituales como para en este sentido hacer del rito un sinónimo de sus conciertos (aunque no abundan se sabe de algunos cuyos conocimientos en el tema eran bastante amplios, Jim Morrison es el caso más conocido).

El ritual como equivalente a un concierto es una idea poco común en otros géneros musicales. No todos poseen o comparten sus características. De entrada, "la palabra *ritual* parece más adecuada que *actuación* cuando el público participa en vez de limitarse a admirar. Y de esto se deduce que quizá el rol del cantante de *blues* (y por supuesto de rock) esté más en la línea de la fe que de la creación, es decir, que sea más sacerdotal que artístico. Tanto el *bluesman* (y los roqueros) como el sacerdote ofrecen modelos y orientaciones; ambos dan expresión pública a emociones de orden privado; ambos promueven la catarsis; ambos intensifican los sentimientos de solidaridad, levantan la moral y fortalecen el consenso".¹ En este sentido, "el ritual constituye un subconjunto de conductas que presentan algunos rasgos específicos, es decir, que además de ser estereotipadas y repetitivas comprenden a dos o más individuos en una comunicación recíproca que permite realizar

¹ Charles Keil, *Urban Blues*, Chicago, University Press, 1966, p. 164. citado en Christopher Small, *Música. Sociedad. Educación*, p. 144.

una mayor coordinación respecto a una determinada acción o a una determinada finalidad (...) la conducta ritual se distingue por la producción de un flujo de informaciones de tal complejidad que modifica la coordinación interna de cada organismo individual, a fin de sincronizarlo con el de los demás participantes".²

Si bien el rol jugado por los músicos de rock es más sacerdotal que artístico y está en la línea de la fe más que en el de la creación, esto es *sólo durante los conciertos*, donde además son espectáculos populares (*cf.* capítulo 1). Fuera de ellos, y ante todo, son considerados artistas puesto que, insistimos, nosotros mismos nos reconocemos en lo que hacen, al identificar en lo que ellos hacen con lo que nosotros hubiésemos querido hacer de haber sabido cómo (esto se verá con más detalle en el capítulo 7).

De ahí también el desdoblamiento de su rol: al transformar su gusto en objeto y al reconocernos en ello, los consideramos artistas --en un ciclo que se cierra cuando descubrimos que es de nuestro gusto ya que nos descubrimos a nosotros mismos, encontramos algo que desconocíamos pero que al hallarlo le reconocemos. Pero en segunda instancia, a la vez que artistas durante un concierto asumen un papel religioso; Charles Kei lo nombra sacerdotal, algo cierto pero sólo de manera general, pues específicamente son chamanes (*infra.* capítulo 6).

Por lo que respecta a los ritos, éstos han sido estudiados por tres vertientes metodológicas diferentes, donde cada una ofrece una interpretación que enfoca determinados aspectos o más bien un cierto nivel de realidad: hay una orientación que enfatiza la función social del rito, otra que tiende a individualizar los sistemas cognoscitivos sobre los cuales se articula; y una más que subraya la dimensión psicoló

² Pietro Scarduelli, *Dioses, Espíritus, Ancestros. Elementos para la comprensión de sistemas rituales*, pp. 29-30.

gica.³ Al existir tales campos, resulta evidente una sobreabundancia de ideas, conceptos, controversias y posiciones encontradas que se tejen alrededor de los ritos, y que se traducen en múltiples definiciones que principalmente se debaten en el campo de la antropología y sociología.

Como consecuencia, entendemos al ritual como "un conjunto de actos convencionales mediante el cual uno o más participantes transmiten informaciones concernientes a su propio *status* fisiológico, psicológico y social, o a sí mismos o a uno o más individuos".⁴ Pero también desde un punto de vista de comunicación, el rito "es un sistema consolidado de expresión por el cual se fija una correspondencia entre unos *roles* y un *trabajo* expresivo, de manera que el sujeto que adopta ese tipo de trabajo queda investido de aquel *rol*".⁵

En el capítulo anterior señalamos que lo numinoso constituye el telón de fondo bajo el cual opera el rock; sin embargo, el origen de lo numinoso se remonta a las sociedades primitivas desde las cuales el hombre ha oscilado entre los deseos -- producto de la angustia humana por vivirse como un misterio para sí misma-- de obtener una condición humana inmutable, fijada por medio de reglas, y como oposición, el de ser superior a las reglas, traspasar todos los límites. A todo esto, el ritual proporcionó tres soluciones donde primero, lo numinoso debía ser apartado como algo impuro; segundo, tratado a partir del principio de la potencia mágica; y tercero, una sublimación que es convergencia y síntesis, que consiste en fundamentar la consciencia humana deñida y estable, en una realidad trascendente --lo cual constituye el núcleo de las religiones--. De este modo, descubrimos tres caminos por los que transita el ritual: su finalidad es oscilante, en ocasiones ahuyenta la impure-

³ Ibid. p. 10.

⁴ Ibid. p. 57.

⁵ José Luis Pifruel, *La expresión. Una introducción a la Filosofía de la Comunicación*, p. 194.

za, en otras emplea la fuerza mágica, y aún llega a colocar al hombre en relación con un principio sagrado que lo trascienda.

A partir de esto, conocemos el rasgo más característico de cualquier ritual: *ofrecen al observador múltiples significados*. Y ésta es la clave para la lectura de todos los rituales: la solución no puede consistir en la búsqueda y revelación de un significado oculto, el mismo rito puede "servir" indistintamente para transmitir información, legitimar valores sociales, resolver conflictos internos o para calmar la ansiedad de los participantes. Como lo explica Scarduelli: "los ritos generalmente tienen una naturaleza polifuncional y que, no obstante que un ritual desempeñe una función, eso no significa que no pueda cumplir otras al mismo tiempo".⁶

El caso de los conciertos de rock es ilustrativo: operan distintos niveles comenzando por la *fuerza mágica* y a partir de éste derivan más. En su interior existe cierta *magia* que los hace muy atractivos; por esta razón, en los conciertos del género existe "un conjunto de creencias y prácticas según las cuales individuos privilegiados, los magos (en el rock chamanes), pueden influir sobre las cosas de un modo diferente a la acción habitual de los demás hombres".⁷ En consecuencia, gracias a la polifuncionalidad es posible que los espectáculos de rock constituyan un sistema o conjunto ritual que reúne diversos ritos, y uno muy particular que es la actualización de un mito (*cf.* 4.2.); que a un mismo tiempo y de común acuerdo se manipule lo numinoso a través de la fuerza mágica de los chamanes, se pongan en escena diversos mitos y aquello sea conmemoración, una *fiesta transgresora*.

Desde este punto de vista, podemos distinguir que los ritos conmemorativos

⁶ Pietro Scarduelli, op., cit., p. 60.

⁷ Jean Cazeneuve, *Sociología del rito*, p. 127. Aquí debemos tomar en cuenta, de acuerdo con Scarduelli, op., cit., p. 53, "que incluso en las conductas mágicas (como a las que nos estamos refiriendo) predomina el elemento comunicativo, porque el fundamento conceptual de tales prácticas debe buscarse en procesos deductivos de naturaleza metafórica y metonímica".

(que consisten en recrear la atmósfera sagrada mediante la representación de mitos en el transcurso de ceremonias complejas y espectaculares, tal como sucede durante cualquier concierto de rock), generan un vínculo --en uno y otro sentido-- entre el mundo de la vida cotidiana y el mundo mítico de antepasados y divinidades (v. 7.5., y 8.2.1.), "introducen en el tiempo histórico --la diacronía-- los modelos mitológicos ubicados fuera del tiempo --la sincronía--, en esa especie de eternidad propia del mundo sagrado de los antepasados, o si se prefiere, en el eterno retorno".*

La fuerza mágica implícita en cualquier concierto, está en oposición a los ritos de impureza cuyas tres categorías tienen por objeto el mantenimiento de un ideal de vida perfectamente estable y regulado. Mientras que en éstos últimos se considera necesario alejar lo impuro, a través del tabú o de la purificación por ejemplo (basta pensar en las ceremonias de bautizo), *en rituales de fuerza mágica lo numinoso es manipulado por el mago o chamán para hacer feliz a la gente*. Su origen tiene un carácter excepcional: los conciertos se llevan a cabo en un espacio sagrado (*infra*, 8.2.1.), y están encaminados a definir ese acto como algo especial, distinto del resto de la vida de uno.

Esto es reforzado por una serie de pequeños ritos que se presentan en forma de comportamientos más ligados a la vida cotidiana --positivos y negativos ya que en los rituales hay mandatos y prohibiciones--: la compra de entradas, la reserva de asientos, convenciones sobre el atuendo y el comportamiento del público y ejecutantes, por ejemplo. A partir de este estado excepcional, parece previsible la pretensión de ubicar a sus participantes en un mundo donde se evaden las reglas al

* Jean Cazeneuve, op. cit., p. 30. No olvidemos que los ritos colectivos, surgen como una manera de conmemorar la experiencia pasada de una tribu o comunidad.

† Es fundamental no olvidar que "la historia de todas las sociedades muestra los ritos como dispositivos para neutralizar la heterogeneidad, reproducir autoritariamente el orden y las diferencias sociales. El rito se distingue de otras prácticas porque no se discute, no se puede cambiar ni cumplir a medias. Se cumple, y entonces uno ratifica su pertenencia a un orden, o se transgrede y uno queda excluido, fuera de la comunidad y de la comunión". Néstor García Canclini, *Culturas híbridas*, p. 179, subrayado nuestro.

menos simbólicamente, "es probable que los ritos mágicos sean obra de individuos que escapan --o pretenden hacerlo-- de la condición humana normalmente establecida en la sociedad a la que pertenecen".¹⁰ Lo que vale la pena añadir es que dentro de los ritos mágicos existen dos tipos generales: los que suponen una mera comunicación contagiosa --como el hechizamiento-- y los que entrañan una producción, una creación, como por ejemplo el rito del hacedor de lluvias, en el cual la lluvia no está dada de antemano. Los conciertos pertenecen al primer tipo de ritual mágico.

De acuerdo con lo anterior, durante los conciertos de rock está implícita una evasión simbólica de las reglas, lo cual introduce un cambio en la forma de estudiar tradicionalmente a los ritos, es decir que estos "pueden ser también movimientos hacia un orden distinto que la sociedad aún resiste o proscribe. Hay rituales para confirmar las relaciones sociales y darles continuidad (las fiestas ligadas a los hechos "naturales": nacimiento, matrimonio, muerte), y existen otros destinados a efectuar en escenarios simbólicos, ocasionales, transgresiones impracticables en forma real o permanente".¹¹

Lo anterior nos proporciona claves para comprender mejor la relación entre el rock y los ritos. Cuando el rock salta a escena constituye una vanguardia que puso en duda las pretensiones de la industria cultural que imponía un mercado de bienes culturales perfectamente unificado (*cf.*, capítulos 1 y 3). Sin embargo, su progresiva incorporación en el mercado hizo de la ruptura una convención e incluso una tradición: "no es extraño, entonces, que la producción artística de las vanguardias sea sometida a las formas más frívolas de la ritualidad: los *vernissages*, las entregas de premios y las consagraciones académicas".¹²

¹⁰ Jean Cazenueve, *Sociología del Rito*, p. 128.

¹¹ Néstor García Canclini, *op. cit.*, p. 44.

¹² *Ibid.* Las entregas de premios y consagraciones académicas son fenómenos que aparecen puntualmente dentro del rock (los *vernissages* son las inauguraciones de exposiciones de pintura, fenómeno que no guarda relación

Pero lo más importante de esta relación consiste en que muchos ritos no tienen por función únicamente establecer las maneras correctas de actuación, y por tanto separar lo permitido de lo prohibido, sino también incorporar ciertas transgresiones limitándolas. El rito, nos dice de nueva cuenta García Canclini, busca poner orden en el mundo y fija en qué condiciones son lícitas *transgresiones necesarias e inevitables de los límites*: “es capaz de operar entonces no como simple reacción conservadora y autoritaria de defensa del orden viejo, sino como movimiento a través del cual la sociedad controla el riesgo del cambio. Las acciones rituales básicas son, de hecho, *transgresiones denegadas*. El rito debe resolver, mediante una operación socialmente aprobada y colectivamente asumida, la contradicción que se establece al construir como separados y antagonistas principios que deben ser reunidos para asegurar la reproducción del grupo”.¹³ O, para precisarlo aún más, podemos describir al ritual como un mecanismo de regulación construido por el sistema social con el fin de evitar colapsos del sistema cognoscitivo compartido por los miembros de una sociedad —que está sometido tanto a amenazas externas así como a la amenaza latente y constante de sus propias contradicciones—: “si el ritual tiene la finalidad de preservar la integridad y la coherencia interna del sistema cognoscitivo, defendiéndolo de las contradicciones que lo amenazan, también tiende a garantizar la reproducción social (...) desempeña un papel fundamental al contribuir, con frecuencia de manera decisiva, a la adaptación de los individuos al sistema de las interacciones sociales”.¹⁴

Una de las formas más efectivas para lograr este control social, es mediante un sistema de operaciones y reglas destinadas a introducir orden denominado *media*

con el género). Como ejemplos podemos señalar las entregas de premios Grammy o los MTV Music Awards, y en cuanto a las consagraciones académicas, están entre otros, los doctorados *Honoris Causa* a Bob Dylan en Francia o a Sting en varias universidades norteamericanas por sus aportaciones a la música.

¹³Ibid., p. 45. Los subrayados son nuestros. En la segunda parte de la cita, es decir, tras el subrayado de las transgresiones denegadas, García Canclini cita a Pierre Bourdieu, *Le sens pratique*, Minuit, París, 1980, p. 381.

¹⁴Pietro Scarduelli, op., cit., pp. 48-49. Subrayado nuestro.

Pero lo más importante de esta relación consiste en que muchos ritos no tienen por función únicamente establecer las maneras correctas de actuación, y por tanto separar lo permitido de lo prohibido, sino también incorporar ciertas transgresiones limitándolas. El rito, nos dice de nueva cuenta García Canclini, busca poner orden en el mundo y fija en qué condiciones son lícitas *transgresiones necesarias e inevitables de los límites*: "es capaz de operar entonces no como simple reacción conservadora y autoritaria de defensa del orden viejo, sino como movimiento a través del cual la sociedad controla el riesgo del cambio. Las acciones rituales básicas son, de hecho, *transgresiones denegadas*. El rito debe resolver, mediante una operación socialmente aprobada y colectivamente asumida, la contradicción que se establece al construir como separados y antagonistas principios que deben ser reunidos para asegurar la reproducción del grupo".¹³ O, para precisarlo aún más, podemos describir al ritual como un mecanismo de regulación construido por el sistema social con el fin de evitar colapsos del sistema cognoscitivo compartido por los miembros de una sociedad --que está sometido tanto a amenazas externas así como a la amenaza latente y constante de sus propias contradicciones--: "si el ritual tiene la finalidad de preservar la integridad y la coherencia interna del sistema cognoscitivo, defendiéndolo de las contradicciones que lo amenazan, también tiende a garantizar la reproducción social (...) desempeña un papel fundamental al contribuir, con frecuencia de manera decisiva, a la adaptación de los individuos al sistema de las interacciones sociales".¹⁴

Una de las formas más efectivas para lograr este control social, es mediante un sistema de operaciones y reglas destinadas a introducir orden denominado *media*

con el género). Como ejemplos podemos señalar las entregas de premios Grammy o los Mtv Music Awards, y en cuanto a las consagraciones académicas, están entre otros, los doctorados *Honoris Causa* a Bob Dylan en Francia o a Sting en varias universidades norteamericanas por sus aportaciones a la música.

¹³Ibid., p. 45. Los subrayados son nuestros. En la segunda parte de la cita, es decir, tras el subrayado de las transgresiones denegadas, García Canclini cita a Pierre Bourdieu, *Le sens pratique*, Minuit, Paris, 1980, p. 381.

¹⁴Pietro Scarducci, op. cit., pp. 48-49. Subrayado nuestro.

ción que se da a través de un proceso por el cual el ser humano convierte la realidad social en *datos* que le permiten nombrarla, clasificarla y manejarla, con lo cual establece una distancia entre él y la realidad. En esta tarea de control social que nos permite reducir la *disonancia* --ésta se entiende como la tensión provocada por dos elementos, contradictorios entre sí, pero igualmente válidos-- participan "aquellas instituciones sociales que administran la producción y la oferta de información: entre ellas la familia, la escuela, la iglesia, los medios de comunicación de masas. Desde esta perspectiva, son modalidades de control social por el recurso a la información, todas las acciones que inciden en la enculturización de las personas: estudios reglados; manifestaciones *culturales, artísticas, rituales o recreativas*; oferta de noticias que circulan por sistemas informales o por los MCM, etcétera".¹⁴ Tales modelos mediadores añaden, proporcionan un sentido a las experiencias concretas que van a ser incorporadas a nuestra visión del mundo; pero también intervienen a nivel de las operaciones mentales generales con las que se manejan esas experiencias.

Pues bien, es en los medios de comunicación masiva --que como ya vimos, son parte clave en la difusión de los mitos roqueros-- donde descansa parte del proceso de mediación en torno al rock ya que el género, al ser una manifestación artística y ritual --pero también cultural y recreativa-- incide en la enculturización de los individuos. Sin embargo, no conviene olvidar que al administrar la producción y la oferta de información, también los músicos de rock participan en este control social que se manifiesta en tres diferentes niveles: el de los sujetos, el de los relatos y a nivel de los productos comunicativos (sobre éste último v. 3.3.).¹⁵

En el primero de estos niveles, los sujetos elaboran *representaciones cognitivas* que concierne a la realidad, donde los datos de tales representaciones así como

¹⁴Manuel Martín Serrano, *La producción social de comunicación*, p. 48. Subrayado nuestro.

¹⁵Ibid, los entrecuadrados sobre esto pertenecen a pp. 49-50.

la interpretación que de ellas se hace, proceden de la información proporcionada por otros individuos por medio de formas *personales* (historia oral, por ejemplo) o institucionales de comunicación (los soportes del habla mítica a los que se refería Roland Barthes en el capítulo anterior). La participación de tales instancias en la producción subjetiva de representaciones cognitivas, dice Serrano, equivale al concepto de *influencia*.

En un segundo nivel, participan en el control social de los sujetos los *relatos* pues estos contienen *representaciones sociales*, entendidas como “una *determinada* interpretación de lo que existe o de lo que acontece en el entorno. La representación social hace referencia precisamente a tales o cuales temas, incluyendo *unos* datos en vez de otros y sugiriendo *ciertas* evaluaciones en vez de otras posibles. La representación social sirve como modelo de influencia precisamente porque esclarece a los sujetos cuáles son las concepciones de la realidad que el Relator distingue como *legítimas*, entre todas las representaciones alternativas que serían posibles”. En este nivel es donde opera el sistema mitológico desarrollado en torno al rock. Todos los relatos de lo que se *supone* es el rock, tanto el cliché de violencia, drogas y sexo, como el de poder cambiar al mundo con canciones; influye porque muestra las legítimas concepciones de la realidad que posee el Rocanrolero-Relator.

Finalmente, en el tercer nivel del control social, se observa que la representación social es una interpretación de la realidad destinada a ser interiorizada como representación personal por determinados componentes de un grupo. En consecuencia, la representación social debe estar propuesta en un relato con posibilidades de ser difundido mediante los relatos orales (v. 4.3.1.), pero también a través de diferentes productos comunicativos (v. 3.3). En este sentido, la elaboración de relatos (mitos roqueros) es una actividad productiva en dos aspectos: en el de la producción cultural de representaciones sociales y en el de la producción material de bienes

destinados a expresar y distribuir esas representaciones. La representación social deviene un producto cognitivo inseparable del producto comunicativo.

Ahora bien, de acuerdo con el mismo Serrano, toda mediación social tiene como objetivo "proporcionar modelos que sirvan de referencia al grupo, para preservar su cohesión de los efectos disgregadores que tiene el cambio social".¹⁷ En este sentido, el conflicto entre el cambio del acontecer y la reproducción de las normas sociales reclama una *mediación cognitiva*, en tanto el conflicto entre la apertura del medio al acontecer imprevisto y su cerramiento en una forma comunicativa requiere una *mediación estructural*.¹⁸

La progresiva incorporación del rock como fenómeno cultural más que contracultural, instituido más que instituyente, se llevó a cabo a través de esa mediación cognitiva que "opera sobre los relatos de los medios de comunicación ofreciendo a las audiencias *modelos de representación del mundo*". Esto es, proporcionando a los participantes marcos de referencia para las interacciones y creando expectativas para que los individuos anticipen cierto tipo de conducta y su orden de sucesión, y por lo tanto actúen en la forma adecuada: la idea de lo que se supone debe ser un concierto de rock, el tipo de relatos que se ponen en escena, la actitud, vestimenta, bailes, etcétera; en suma, el sistema de creencias (representaciones) y los códigos simbólicos que en general maneja el rock y cada artista en lo particular. No en vano, Gino Stefani¹⁹ afirma que "la música funciona como una matriz dentro de la cual se plasma el comportamiento de los *sujetos* según los *modelos deseados*".

Por su parte, "la mediación estructural opera sobre los soportes de los medios

¹⁷Ibid., np. 131-132.

¹⁸Ibid., p. 131 y 132.

¹⁹Gino Stefani, op., cit., p. 122.

ofreciendo a las audiencias *modelos de producción de comunicación*”, es decir, las formas en que se presenta el relato, el cómo se desarrolla un concierto de rock. Tal división se deriva de que “la mediación cognitiva, cuando elabora un relato en el que se propone una versión de lo que sucede por el mundo, se enfrenta con el conflicto entre *acontecer//creer*; en tanto que la mediación estructural, cuando diseña la forma del objeto comunicativo, se enfrenta con el conflicto entre *acontecer//prever*. Por eso la mediación cognitiva produce *mitos* y la mediación estructural, *rituales* (...) La mediación cognitiva, como toda tarea mítica, “ofrece seguridad por el recurso a la *reiteración de datos de referencia familiares en el relato de lo que ocurre*: vía por la cual la comunicación es labor de confortación en las audiencias. La mediación estructural, como toda labor ritual, ofrece seguridad por el recurso a la *repetición de las formas estables del relato*; vía por la cual la comunicación es labor de institucionalización de los mediadores”¹⁰.

En suma, a través de la mediación cognitiva --que actúa sobre los datos de referencia de los relatos y ofrece modelos de representación, puesto que media entre la aparición de nuevos acontecimientos cuya producción compromete el consenso social, y la reproducción de normas y valores socialmente compartidos-- se ha podido desarrollar todo el sistema mitológico en torno al rock, y este se pondrán en escena durante cualquier concierto. Asimismo, la estructural --que media entre el conflicto y formas de comunicación de los medios--; actúa sobre las formas de presentación del relato, ofrece un modelo de producción de comunicación y produce los rituales necesarios bajo los cuales opera un concierto de rock.

Como ya vimos, los rituales-concierto de rock son *transgresiones simbólicas* que devienen en *transgresiones denegadas*, las cuales, añadimos, son resueltas a

¹⁰Ibid., p. 132. Cabe añadir, que “ambas operaciones mediadoras derivan de otra más general que subyace en toda comunicación: el juego entre *redundancia // información*. Esta tensión es la que sostiene cualquier estrategia comunicativa” (p. 133). Para hallar tal relación con el rock, ver nuestro capítulo 2.

través de mediaciones cognitivas y estructurales: por un lado, los participantes tienen asegurada la reiteración de representaciones conocidas que les facilita la interacción y actitudes a asumir. El evento les resulta familiar y aunque existe cierta incertidumbre por las novedades que se presentan, se comparten las representaciones y marcos de referencia aglutinados dentro del sistema de creencias bajo el cual cada músico opera; de hecho, reiteramos, la persona que va a un concierto sin tener siquiera un marco de referencia, en general no experimentará efecto alguno.²¹

La repetición constante de las formas va a proporcionar estabilidad en la estructura del relato. Como veremos más adelante, juega un papel fundamental ya que la repetitividad al igual que la polifuncionalidad constituyen los rasgos más sobresalientes de cualquier ritual.

En los últimos años de la década de los sesenta, cuando el ritual roquero ya constituía una transgresión denegada, es decir, cuando la mediación estructural y cognoscitiva estaban consolidadas dentro de los conciertos --se tenían suficientes representaciones y formas repetitivas--, algunos artistas intentaron hacer de este rito una transgresión real; esto es, romper las mediaciones a través de la introducción de nuevos elementos y forzando determinadas situaciones. Nos parece que Jim Morrison es un ejemplo inmejorable, sobre todo porque él sí manifestó esa intención de llevar el rito a una transgresión real; traspasaba las representaciones que el público conocía y también repetía lo menos posible las formas estables del relato. Durante una entrevista confesó creer "que sería mejor hacer un concierto y mantener todo ese sentimiento sumergido para que cuando todos se fueran se llevaran esa energía a las calles y a casa con ellos, en vez de nada más gastarla inútilmente en una pequeña

²¹ Proporcionar marcos de referencia es un hecho más evidente en manifestaciones de las denominadas *serias*, *cultas* o simplemente más *formales*. Por ejemplo, en las expresiones musicales basta ver los programas de mano de cualquier concierto de una orquesta sinfónica, que incluyen semblanzas del director artístico, director huésped, y de los solistas; pero lo más importante, también presentan una explicación detallada de cada una de las obras que se tocarán.

Los resultados por tratar de llevar a cabo su idea eran impactantes. Bastaba presenciar alguno de sus shows --y ahora los múltiples productos comunicativos sobre él--. Al menos durante un tiempo, a los participantes en el ritual les quitó seguridad y confortación forzando diversas situaciones (ignoraba las canciones que le pedían, los insultaba, se burlaba de ellos, los fomentaba a trepar al escenario). Sin embargo, sus fans pudieron asimilar dicha propuesta que resultó provocación y con el tiempo se volvió una mera actuación ante la que Morrison se rebeló haciendo de sus conciertos un enorme desmadre donde no había ninguna complacencia.

En todo ese proceso, su desprecio por el principio de autoridad creció y los problemas por querer convertir el rito en mucho más que una transgresión simbólica fueron previsibles. Morrison lo explicaba a su modo: “si por alguna razón tú no sigues la misma pista que la gente que te rodea aquello va a herir las sensibilidades de todo el mundo. Y, o bien, se apartarán de tu camino o bien te censurarán por ello. Así que no se trata más que de que estás haciendo algo incomprendible para ellos o de que todos están esa noche en un rollo diferente, y no resulta nada (...) No se trata más que de darle a la gente lo que quiere o lo que piensa que quiere y así te dejarán hacer cualquier cosa. Pero si vas demasiado deprisa para ellos y sales con algo inesperado les confundirás. Cuando van a un acto musical, a un concierto, a una representación o a lo que sea, lo que quieren es que les encandiles, sentirse como si hubieran estado en un “viaje”, algo fuera de lo corriente. Pero en lugar de hacerles sentir se como si estuvieran viajando, como si todos ellos juntos estuviesen haciéndolo, si en lugar de eso coges un espejo, lo levantas y lo vuelves hacia ellos y les muestras a qué se parecen en realidad, qué es lo que en realidad desean, si les

²²Jim Morrison. “El Rey Lagarto se reforma”, entrevista de Bob Chorush para *Los Angeles Free Press*, 1970, en *Cuadernos de Revólver*, No. 3. Tr. Laura Hernández. pp. 17-22.

muestras que están completamente solos en vez de unidos, se agitan y se quedan confusos. Y se comportarán de esa forma".²³

5.2. Redundancia y originalidad.

Debemos partir de que comunicar no implica, necesariamente ni siempre, decir cosas nuevas: "en realidad, la comunicación *a veces* se utiliza para obtener información, si se entiende por información la adquisición de algún 'cuántum' de novedad o de originalidad a propósito de cualquier tema; pero las más de las veces, la comunicación se utiliza para confirmar el conocimiento que ya se posee a propósito de algo, o para revalidar, ante uno mismo o ante los demás, el punto de vista que se posee acerca de ese algo. A ésta se le entiende como una función reproductiva de la comunicación, y ofrece al individuo, seguridad y estabilidad de carácter cognitivo; por eso a nivel social, ésta función debe estar asegurada por los sistemas de enculturización".²⁴

Como podrá notarse, esta función reproductiva de la comunicación prevalece en múltiples manifestaciones masivas de las que no escapan los conciertos de rock; *en ellos solemos ir a confirmar nuestro conocimiento, pero a la vez gusto y empatía por el artista* en cuestión. Sin embargo, en ocasiones también se manifiesta algún 'cuántum' de novedad o de originalidad. Esto último se debe a que todas las expresiones comunicativas están articuladas, de acuerdo con Abraham Moles, entre la Originalidad y la Redundancia.²⁵ Es decir, entre la cantidad de *información novedosa* y la cantidad de *información repetida* que contiene dicha expresión.

²³ Jim Morrison, "La música como ritual", entrevista de Jerry Hopkins para *Rolling Stone*, 1969, en *Ibid.* Tr. Ana Bravo, pp. 23-36.

²⁴ Manuel Marín Serrano, *El uso de la comunicación social por los españoles*, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, 1982, citado en Mario Revilla, *op. cit.*, p. 60-61.

²⁵ Abraham Moles, *Teoría de la información y percepción estética*, p. 34 y ss.

Para ser comprensible, toda expresión necesita cierta redundancia puesta que cuanto más previsible son las recurrencias de elementos, hay más inteligibilidad. Por el contrario, cuando existe poca o nula redundancia es posible que tal expresión resulte incomprensible. Un ejemplo significativo de esto último, es el estreno en París de la *Consagración de la primavera* de Igor Stravinsky en 1913.

Gino Stefani,¹⁶ describe que tras los primeros compases "se recibieron risas y bromas (...) Era un simple solo de fagot con algún sonido agregado: una melodía popular lituana (recuérdese que en la música ha sido común trasladar y apropiarse de elementos populares o cultos, v. capítulo 1), naturalmente desconocida para el público, pero que podía resultar incluso sugestiva; un movimiento rítmico asimétrico y complejo, de libre vocalización; un timbre instrumental no habitual --el fagot en registro agudo-- que un célebre maestro de la orquestación ni siquiera llegó a reconocer, por lo que salió horripilado (sic) de la sala diciendo que aquél no era el modo de tratar a los instrumentos (...) esos sonidos, exiguos y extraños, un poco inflados y guturales, como una voz, o mejor, el grito de algún animal ignoto, chocaron frontalmente con la dignidad de aquel público ¿es que podía comenzar así una obra musical respetable, un espectáculo de gala para la mejor burguesía europea? El contraste suscitó primero la hilaridad y luego la protesta".

En la actualidad, para muchos de quienes conozcan la obra podrán suponer que aquél escándalo fue innecesario, un exceso de los asistentes. Sin embargo, debemos tomar muy en cuenta, tal como Stefani lo sugiere, que muchas de las situaciones sonoras de dicha obra fueron inventadas por el autor y por tanto no estaban codificadas; nosotros interpretamos como lo haríamos ante cualquier evento natural o cultural nuevo que se nos presentara: con los medios que tenemos (y en el caso de la *Consagración* han pasado muchos años hasta hacerla más intelegible; incluso

¹⁶Gino Stefani, op., cit., pp. 93-99.

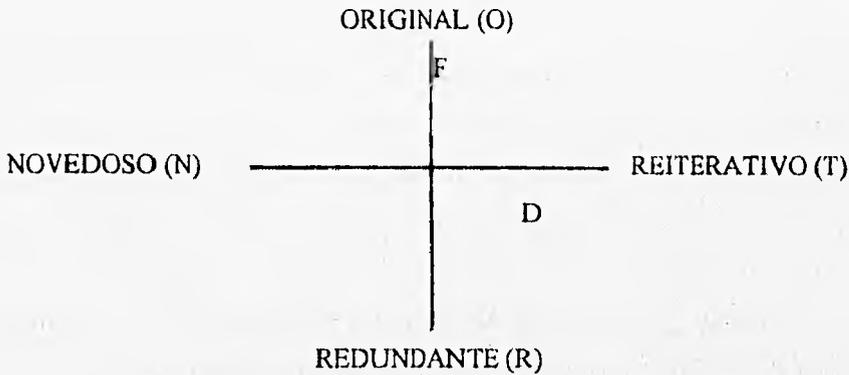
Walt Disney la tradujo en imágenes cinematográficas para *Fantasia*). Guardadas las distancias, en el campo roquero también se han presentado este tipo de situaciones; basta citar muchos de los trucos escénicos de los que Jimmy Hendrix hizo alarde y que tras el paso de los años han sido *asimilados* y resultan inofensivos.

De esto se desprende la aparición de dos tipos de expresiones, las *altamente novedosas*, donde por medio de datos desconocidos, resignificados o revalorizados la información aporta gran cantidad de novedad, y las *altamente redundantes*, cuya aportación es muy pobre. Ahora bien, “este rejuego entre experiencia pasada --lo conocido-- y experiencia por venir --lo por conocer-- en la comunicación, no se da sólo con respecto a los datos, significados o valoraciones, esto es al nivel cognitivo de la expresión; también se da al nivel de las formas expresivas que organizan esos datos, o sea lo que he denominado *nivel estructural* de la expresión”.²⁷

Las expresiones comunicativas se manifiestan en dos vías: datos sobre algún objeto de referencia por un lado, y por el otro, en formas o fórmulas que organizan la expresión. Por ende, “puede haber expresiones cuya información, en el sentido de datos, sea nueva o repetida; y expresiones cuya información, en el sentido de *fórmula narrativa*, sea original o monótona”.²⁸ Basados en ello, retomamos esta tipología de expresiones que es factible graficarla en un cuadrante cartesiano para aplicarla en los conciertos de rock, en donde el eje “F” se refiere a las Formas y el “D” a los Datos de Referencia. Como se aprecia en el siguiente esquema:

²⁷Mario Revilla. op., cit., p. 62.

²⁸Ibid.



Dicha tipología con sus cuatro posibilidades, original/novedoso, original/reiterativo, redundante/novedoso y redundante/reiterativo, es la base de cualquier estrategia comunicativa. Y a partir de esta, distinguimos que los conciertos de rock oscilan en el plano de las formas, entre expresiones que van de lo original a lo redundante; y, en el eje de los datos (el fondo) las expresiones van de lo novedoso a lo reiterativo.

Resulta muy importante abrir un paréntesis para aclarar que en esta investigación, nosotros estudiamos el eje de las formas. Esto es, las mediaciones estructurales bajo las que opera un concierto de rock. Sin embargo, para comprenderlas --y con ello el fenómeno en su conjunto-- es necesario abordar el eje de los datos ya que cualquier concierto del género se ubica en alguno de los cuadrantes citados. Esto nos implica serios problemas, partiendo del hecho que la música de cada artista tiene al menos ciertos rasgos específicos que la distinguen de otras más. ¿Cómo resolverlo?

Para lograrlo, nos basamos en los elementos mitológicos generales que nos permitan comprender modelos de representación, es decir las implicaciones míticas que el rock en su totalidad ofrece, pero también en propuestas artísticas que se po-

nen en escena. De estas últimas, excluimos el análisis de contenido en torno a letras de las canciones por dos razones: aplicar el modelo de representación específico de un artista --donde obviamente se analizarían sus textos-- daría, por sí mismo, para una tesis completa. Segundo, para que se desarrolle el proceso de comunicación dentro de un concierto no es indispensable conocer el idioma en que se canta.

Aunque suene paradójico, el propio rock nos demuestra que para Alter (tanto el público participante como el artista) es posible reconstruir los mensajes partiendo del conocimiento que éste posea *a priori*, esto es, *a partir de las referencias se obtiene un marco que se construye desde el momento en que se escucha alguna canción y a uno le gusta*: por eso insistimos que difícilmente alguien asiste a un concierto de rock o de cualquier género musical sin referente alguno; esto es, conocen las canciones, se saben las letras --aunque no las comprendan del todo--, reconocen los éxitos. En suma, conocen las representaciones que ahí se desarrollan. Por lo que respecta al artista, gracias a su *aprendizaje chamánico* que más adelante analizaremos (6.2.), aprende a reconstruir los mensajes de su público.

Los *fans* del rock pueden plantear, sin dificultad alguna, varios ejemplos de músicos contenidos en alguno de los cuadrantes bajo los que se desarrolla un concierto. Empero, de modo arbitrario, describimos dos casos que a nuestro juicio ilustran con claridad el plano de lo original/novedoso (y además proporcionan elementos interesantes para otros debates): Frank Zappa y Perry Farrell.

Sobre el primero, transcribimos un fragmento de una de sus presentaciones a mediados de los años sesenta: "...era preciso, a veces, pues, amueblar ciertos vacíos, dar a la música una cadencia más suave, que no cansase al espectador por su aspecto serio, aunque las palabras de las canciones indicaran claramente los aspectos de la sociedad que tienen intención de demoler con la risa. Una tarde, para sub-

rayar un punto particular, Zappa requiere la presencia de dos *marines* de permiso a los que ha localizado en la sala. Los invita a subir al escenario y les presenta unos muñecos diciéndoles: "Ahí tenéis unos pequeños *Viets*. Mostradnos lo que hacéis allí en el *Viet Nam*". Y los dos militares cogen los muñecos y se ponen a golpearlos furiosamente, a descuartizarlos, a esparcir los trozos (...) Un comparsa, en el otro extremo de la sala, les envía suspendidos de un cable los objetos más heteróclitos -jamones, trozos de muñecas, desatascadores (sic).

"A veces, un músico viene a participar en algún coro con ellos. A veces también es una pequeña flautista de las calles la que viene a expresarse totalmente, sin inhibiciones (...) Por fin, Zappa descubre un juego apasionante entre las interpretaciones: mirar al público fumando un cigarrillo sin decir ni media palabra, ser a la vez mirón y espectáculo, poniendo por completo en cuestión la noción misma de éste. A veces las risas se hilvanan nerviosas o incómodas. A veces, también la reacción es hostil. Siempre se establece una tensión que no se rompe más que con el ejercicio "normal" del espectáculo: músicos que tocan sus instrumentos (...) todas estas acciones parecen, verdaderamente, formar parte de la música. En efecto, Zappa las dirige con un dedo autoritario, exactamente como haría con una variación sobre uno de sus temas. Ocurre que, a pesar de las apariencias, nada se deja al azar. Todo procede de un conjunto minuciosamente construido, en donde cada improvisación, ya sea musical o teatral, es prevista como algo que debe insertarse en un determinado espacio, como parte de un espacio mayor, estructurada por la composición musical propiamente dicha... los Mothers deben tener, a la vez, cualidades de músicos muy acabadas y también de cómicos, capaces de improvisar sin romperse la cara en medio del acto"¹⁹.

En este tipo de conciertos, donde todo era reducido al absurdo, además de

¹⁹Alain Distel, *Frank Zappa y the Mothers of Invention*, p. 34 y ss.

presentar expresiones originales y novedosas para la época (estamos hablando de 1966) nos confirma que en este cuadrante cabe resignarse a la idea de que las transformaciones sociales, no encuentran inmediatamente su representación coherente en los productos comunicativos de su época (o viceversa). Entre las reflexiones que esto suscita, destaca el hecho que este tipo de propuestas cuestiona seriamente la estructura del resto de los conciertos, esto es, de los que se encuentran en los cuadrantes restantes, ya que "la excesiva ritualización (consecuencia entre otras cosas de la repetitividad) --con un solo paradigma, usado dogmáticamente-- condiciona a sus practicantes para que se comporten de manera uniforme en contextos idénticos, e incapacita para actuar cuando las preguntas son diferentes y los elementos de la acción están articulados de otra manera".³⁰

El trabajo de Perry Farrell,³¹ casi treinta años después, también se sitúa en este cuadrante de originalidad/novedad. Al menos su actuación en la segunda edición del festival Woodstock, agosto de 1994, con *Porno for Pyros*, lo constata. Inician con *Cursed Female* ("Mujer maldita"),³² que narra la maldición y sufrimiento de las mujeres que nacen hermosas y pobres (tema viejísimo en la música popular además de muchos otros productos comunicativos), pero ahora es presentado cual moderno *happening*.³³ Farrell canta:

*2 girls in 2 nights
got caught in the back of*

³⁰Néstor García Canclini, *Culturas híbridas*, p. 155.

³¹Farrell también fundó la banda Jane's Addiction y es el organizador-empresario del festival *Lollapalooza*, una feria musical ambulante con algunas otras expresiones artísticas colaterales. Para abundar sobre él, ver la entrevista concedida a Jonathan Gold, "Lord of the rings", *Spin*, Volume 10, No. 5, August 1994, p. 42-46.

³²La letra de esta canción así como el resto de las que serán mencionadas sobre Perry Farrell, se pueden leer en el folleto del disco compacto *Porno for Pyros*. Warner Bros. Records Inc. A Time Warner Company. 9362-45228-2, de 1993. En cuanto a la puesta en escena de estas cosas ver el concierto *Woodstock: 2 more days of Peace & Music*. Productores Ejecutivos, John Scher y Jeff Rowland; producido por Allen Newman y dirigido por Bruce Gowers, Stanley Dorfman y Linda Mendoza. Una producción de Polygram, Diversified Entertainment.

³³A partir de 1957, Allan Kaprow organizó en Nueva York los llamados *happenings*, "una forma de acción artística en la que coinciden lo planeado y lo casual (...) Los happenings eran igual que un escenario viviente en el que, durante el transcurso del mismo, todas las actividades y detalles artísticos podían tener el mismo valor, y por tanto el mismo significado". Tilmán Osierwold, *Pop Art*, p. 92 y ss.

the alleyway
fresh as strawberries
2 girls in 2 nights
when no one came out
zipped up their clothes
*and walked back on home.*³⁴

Paralelamente saltan a escena, ante más de medio millón de personas y vía Pay Per View a todo el mundo, dos bailarinas que al ritmo de la música se manosean y desvisten mutuamente; una de ellas vestida con el estereotipo de lo perverso --medias negras, liguero--, mientras su contraparte lo hace de forma opuesta --ropa interior blanca y calzones con holanes--. Farrell interviene y simula sexo oral con una de ellas, la otra observa; luego seguirá cantando hasta que termina la rola y ambas bailarinas queden semidesnudas simulando un 69. En ese momento, Farrell dice a la multitud que "así es la forma en que los amantes viven. Queremos matrimonios liberales. Queremos homosexualidad, bisexualidad y lesbianismo. Tenemos que mezclarlo porque así es la manera en que todos nos amamos. Si puritanos, de todas formas se van a morir".

Tras los aplausos de la gente, vienen otras canciones donde Farrell se lanza al público para intentar un *body surfing*,³⁵ que los encargados de seguridad impiden en cuanto comienza a ser tragado por la multitud; reaparece una de las bailarinas y hace malabares circenses. El clímax de su presentación llega cuando tocan su cuarta rola, *Blood rag* ("Harapo con sangre"). Tras algunos acordes presenta a *Bubba*, un payaso tatuado que resulta una combinación del Guasón (archienemigo

³⁴ "2 mujeres en 2 noches/ se atraparon en el callejón/ frescas como fresas/ 2 mujeres en 2 noches/ cuando nadie venía/ se pusieron sus ropas/ y caminaron de regreso a casa".

³⁵ Este 'surfear con el cuerpo' consiste en que alguien del público brinque y comience a ser pasado por el mar de brazos y cabezas de la mayor cantidad posible de asistentes.

de Batman interpretado por Jack Nicholson) y Brozo (el personaje del comediante Ausencio Cruz), pero grotesco. Mientras Farrell canta...

*and i wish and i hope
and i hope and i pray
but oh! no way
no way.*³⁶

El payaso muestra un espejo al público; luego, siguiendo el ritmo de la música, saca de su zapato una navaja de peluquero y comienza a cortarse cuerpo y cara (mientras la navaja hace el recorrido, la guitarra simula efectos de rechinidos). En pocos segundos está bañado en sangre gracias a unos buenos efectos especiales. Los músicos improvisan y Bubba aprovecha para besarse en la boca con Farrell y luego simularle violentamente un poco de sexo oral; más adelante, éste último besará y ahorcará al guitarrista para dejarle la cara manchada de la supuesta sangre. Tras un poco de espera, viene otra canción-representación con una bailarina vestida de diablo --con ligero, medias caladas y senos al aire--, que ejecuta malabares propios de una bastonera escolar, juega con Farrell y escupe fuego.

La presentación podrá resultar polémica --no a pocos les resultará repulsiva, vulgar, violenta, reflejo de la "decadencia" y pérdida de valores de la juventud; lo cual también es muy discutible--. Sin embargo, nos confirma primero, que las transformaciones sociales no encuentran inmediatamente su representación coherente en los productos comunicativos de su época (o viceversa). Y segundo, que el arte también puede resultar *sinistro*. Es decir, que intenta alcanzar y/o cerrar los espacios hacia ese límite que constituye magia, misterio y fascinación, fuente de la capacidad de su gestión y arrebató que toda obra artística esconde, lo que en el

³⁶"Y yo deseo y yo espero/y yo espero y yo rezo/pero oh! no hay camino/no hay camino".

ámbito de los ritos equivale a la fuerza numinosa, esto es, que busca reducir la distancia al máximo y revelar lo siniestro que es su condición y límite, sin perder su capacidad estética y gozosa. Entonces, el arte arriesga, propone y explora.³⁷ Con todo esto, además se pone en evidencia que el arte puede revelarnos modos nuevos de la percepción y del sentimiento, que nos arranquen con un sobresalto de nuestros usos habituales; y que un importante componente del escándalo frente a una propuesta cultural es, con frecuencia, el sentimiento de la exageración, de un exceso. Frente a algo que sobrepasa todos los límites nos sentimos incómodos, nos exaspera y, finalmente, estallamos.³⁸

En este sentido, el cuadrante de lo original/novedoso del rock así como el de sus conciertos, también puede llegar a acercarse a los límites de lo siniestro del que Pomo for Pyros es un claro ejemplo. Si bien es cierto que, como ya dijimos, existen más casos de este tipo de artistas en diferentes épocas, David Bowie o los *Tubes* o Alice Cooper o Peter Gabriel o U2,³⁹ sin tratar de compararles, Zappa y Farrell recurren al happening como estructura de sus conciertos, como fórmula narrativa. Cuando lo redundante se perfecciona, la originalidad reaparece.

Finalmente, cabe añadir que el cuadrante originalidad/novedad no debe confundirse con múltiples intentos para disfrazar una incompetencia musical; el primero suele presentarse como un todo homogéneo, cierta actitud en escena, la composición de sus temas, el diseño de sus discos: el producto y su condicionamiento forman un todo indisoluble.

³⁷Eugenio Tulas, *Lo bello y lo siniestro*, en Mario Revilla, op. cit., p. 66.

³⁸Más detalles en Christopher Smart, op. cit., p. 12, y Gino Stefani, op. cit., p. 95.

³⁹Sobre este grupo y su propuesta original y novedosa, ver nuestro capítulo 11.

5.3. El ritual concierto.

Junto a lo polifuncional, la repetitividad es la otra característica clave en un rito. Cuando se ejecuta un ritual, este tiende a ser sumamente repetitivo; cualquiera que sea el mensaje, se observan frecuentes iteraciones. En el capítulo 8 veremos que cualquier concierto posee una estructura invariable bajo la cual se guía el evento (por ejemplo el orden de las canciones), ya que desde el montaje del espectáculo debe resolverse el conflicto entre acontecer//prever que mencionamos párrafos atrás (y todo esto se corrobora en el capítulo 11 con la descripción del *Zooropa*).

Sin embargo, no es correcto olvidar que la repetitividad suele derivar hacia una verdadera rutina; de ahí que haya quienes consideren los conciertos, o los ritos, como fenómenos aburridos.⁴⁰ Por ejemplo, Truman Capote es uno de ellos según se desprende de su experiencia tras haber acompañado a los Rolling Stones en los años setenta: "si hubiera visto actuar a Mick (Jagger) con la misma frecuencia que yo no le consideraría un buen músico, salvo porque resulta extraordinaria esa enorme energía que posee y porque es capaz de repetir y de hacer lo mismo una y otra vez con la misma precisión. Quiero decir que en sus conciertos no hay la más mínima variación. Todo es exactamente lo mismo. Cada compás, cada letra, cada movimiento. Y hay algo de fastidioso en su absoluta falta de improvisación mientras que continuamente hacen ver que improvisan y que son espontáneos".⁴¹

⁴⁰Es muy probable que resulten aburridos para aquellos que van obligadamente y sin compartir el sistema de creencias así como las representaciones que se requieren. Es común observar que en algunos conciertos, hay chavitos que parecen haber obligado al padre a asistir, con los resultados previsibles: entre otras reacciones, se ven aburridos, el ruido les molesta y (esto es muy importante), no encuentran su identidad con el resto de los asistentes. Son extraños. Luego de un rato de tolerancia, se llevan a los niños del concierto. Pero también está el caso contrario, hay padres que llevan a sus hijos a un concierto, y estos últimos dan una guerra endemoniada hasta antes que el ritual inicie: "cómprame, llévame al baño, no veo, tengo calor, quiero un refresco". Tras un rato de concierto, a varios de estos niños se les ve sentados, profundamente aburridos, el ruido les molesta y tampoco encuentran su identidad con ninguno de los que ahí están. Sólo que, a diferencia del ejemplo anterior, aquí el niño no se lleva a su padre y termina dormido sobre alguna silla.

⁴¹Truman Capote entrevistado por Lawrence Grobel, *Conversaciones íntimas con Truman Capote*, p. 182.

La rutina es un asunto que nos desviaría del tema, sobre todo porque es algo difícil de precisar; tan sólo lo sabe el artista y su séquito. Basta señalar que éste repetir exactamente lo mismo a lo largo de muchos conciertos, tiene su contrapeso en que uno de los instrumentos esenciales del arte es la experiencia irreplicable (lo que sucede es que Truman Capote se colocó en la posición de los músicos y no en la del público. Para este último sí es una experiencia irreplicable). Mick Jagger explica esto y dice que en "cada lugar, cada ciudad, tiene una manera de comportarse diferente; Nueva York es diferente a Seattle, y México tendrá su propia personalidad. Es la personalidad del lugar en sí la que importa y no el grupo".⁴² En tanto, Jim Morrison afirmaba que "en una situación de concierto multitudinario, creo que sencillamente es algo (refiriéndose al grado de teatralidad)... necesario, porque todo el asunto se convierte en algo más que un acontecimiento musical. Se convierte un poco en un espectáculo. Y cada vez es diferente. No pienso que ninguna actuación se parezca a otra".⁴³

Vale insistir que la música ritual no es algo que haya de ser interminablemente repetido de una manera, en presencia de públicos sucesivos prácticamente imposibles de distinguir; pertenece a una ocasión, un momento y lugar específicos, en eso estriba lo irreplicable: "esa repetición impasible de acciones que toda la comunidad conoce y que, con toda su impasibilidad y falta de expresividad externa, son portadoras de una poderosa carga emocional, que el ritual descarga a tierra a la manera de un pararrayos, con lo que nos permite celebrar nuestra común condición humana, las creencias que compartimos y nuestro sentimiento comunitario".⁴⁴

En este sentido, lo repetitivo juega dos funciones claves dentro de un rito. Pri-

⁴²Mick Jagger, *Da Mick Jagger su fórmula para mantenerse fresco. Reforma*, 10 de enero de 1994.

⁴³Jim Morrison, *op. cit.*, p. 30.

⁴⁴Christopher Small, *op. cit.*, p. 115.

mero con la idea de D'Aquili y Laughlin quienes indican que "los estímulos *repetitivos o rítmicos* tienen la propiedad, *en determinadas condiciones*, de inducir un estado neurológico particular, caracterizado por intensas descargas del simpático y del parasimpático; las descargas simultáneas de los dos sistemas producen sensaciones de placer y a veces incluso un sentimiento de unión con los miembros de la misma especie (éxtasis)".⁴⁴

Sin embargo, vale subrayar que "no son las señales rítmicas *en sí* las que producen reacciones emotivas. Sólo en circunstancias socialmente determinadas los estímulos apropiados se asocian con sensaciones de unión con otros individuos. El uso ritual de cantos en cadencia, salmos, procesiones, toques de tambores o de sonajas, es decir, *de movimientos repetitivos y de estímulos visuales y auditivos rítmicos*, provoca una hiperestimulación del simpático; cuando se alcanza un nivel de saturación, se realiza un fenómeno de desbordamiento sobre el parasimpático, cuya estimulación inducida (acompañada de fenómenos de 'resonancia' en los dos hemisferios cerebrales) *provoca percepciones de tipo extático, en particular un sentimiento de unión y de superación de las contraposiciones, que es de duración variable pero que generalmente incluye a la mayoría de los participantes y que asume diversos aspectos, según la naturaleza del rito: fusión con una potencia superior, desaparición del miedo a la muerte, sentimiento de armonía universal*".⁴⁵ No puede ser de otro modo, ya que en los mitos experimentamos una catarsis al identificarnos con los actores en escena. Esta es la amplitud del mito: abre sus brazos y todo aquél al que abarca adquiere parte del poder de la catarsis."⁴⁶

⁴⁴E. G. D'Aquili y C. D. Laughlin (comps.), *The spectrum of ritual*, Columbia University Press, Nueva York, 1979, citado en Pietro Scarducci, op. cit., p. 84. Nótese que este sentimiento corresponde con la idea de los sentimientos de masa que Elias Canneti propone. Ver capítulo 7.

⁴⁵Pietro Scarducci, op. cit., p. 85. Subrayado nuestro.

⁴⁶Rollo May, op. cit., p. 215.

A partir de la repetitividad ritual, que conjuga una sintonía emotiva, acciones estereotipadas, sincronizadas, repetitivas, así como una diferenciación de los roles, se llega al éxtasis durante un ritual-concierto. Sin embargo, esta repetitividad tiene su base en el comportamiento y la formalización ritual. El primero posee la característica fundamental de estar organizado en modelos repetibles: la repetitividad de tales modelos, "*permite y facilita las interacciones --no confundirlas con iteraciones-- ordenadas poniendo a disposición de cada individuo informaciones sobre la naturaleza de determinados eventos* (cuál es la propuesta artística en particular, qué mitos se encarnan, la simbología que se emplea), *o sobre las intenciones de los demás individuos participantes* (si se baila *slam* --v. capítulo 11--, el tipo de atuendo); sustancialmente el comportamiento ritual permite hacer previsiones y por lo tanto realizar elecciones (...) cuando los individuos interactúan (y no sólo de modo ritualizado) las fuentes potenciales de información recíproca son numerosas *e incluyen prácticamente todos los aspectos de la interacción*: su dislocación en el espacio y en el tiempo, su ambiente físico y social, el aspecto de los participantes y casi todos los elementos de su conducta (actitudes, movimientos de acercamiento, detenciones, retiradas, condiciones de descanso o desarrollo de actividades). El ámbito de cada una de estas fuentes potenciales de información varía considerablemente, pero hay una serie de actos que son fruto de una especialización funcional y que parecen destinados a proporcionar informaciones potencialmente útiles (este proceso inicia desde el momento en que se escucha una canción, nos gusta, y comenzamos a aprender todas las representaciones en torno a los personajes que la tocan): estos actos tienen una importancia particular en la orientación del proceso interactivo porque sin ellos las informaciones más significativas (las destinadas a condicionar la conducta de los participantes) se arriesgan a permanecer inaccesibles".⁴

En tanto, la formalización "constituye esa especialización funcional (...) y ca-

⁴Pietro Scarduelli, op. cit., p. 31. Subrayados nuestros.

racteriza al ritual distinguiéndolo de otros esquemas de acción fijos; como tiene el objetivo principal de favorecer la transmisión de informaciones, permite que las conductas ritualizadas desempeñen una función comunicativa que suministra a los participantes marcos de referencia para las interacciones y crea expectativas para que los individuos anticipen cierto tipo de conducta y su orden de sucesión, y por lo tanto actúen en la forma adecuada".⁴⁹ Además de toda la formalización que rodea al ritual, se requiere de alguien con la capacidad necesaria para crear los estímulos visuales y auditivos rítmicos --apoyado en cantos, tambores, bailes, etcétera--, así como los movimientos repetitivos necesarios que generen dichos sentimientos de unión. Debe ser maestro del éxtasis, es decir, un chamán (*infra*. capítulo 6).

En el capítulo 2 mencionamos que los sistemas de expresión que se manifiestan durante un concierto de rock son los audiovisuales. Históricamente, éstos se han generado por la práctica del habla entre interlocutores dotados del sentido de la vista y situados a cortas distancias. Este sistema, "que se consolida por medio de pautas más o menos fijas en una determinada cultura, se constituye por la *complejidad* secuencial (acrónica o sincrónica) de señales acústicas y visuales".⁵⁰ En este sentido debemos recordar que existen acciones ejecutivas, orientadas a la interacción con Otro, pero a través del camino de la coactuación y no por el de la comunicación; en éstas se trata de ajustar el comportamiento propio y el del Otro mediante la aplicación de mayor energía al interior del sistema de interacción. Y también existen las expresivas, orientadas a la interacción con Otro por medio de la comunicación; tratan de ajustar el comportamiento propio y el del Otro mediante la introducción de señales en el sistema de interacción, las cuales permiten controlar el intercambio de energía entre los Actores.⁵¹

⁴⁹Ibid. p. 32.

⁵⁰José Luis Pitucl, *La expresión*, pp. 187-188.

⁵¹Manuel Martín Serrano, *Teoría de la Comunicación*, op., cit., p. 30 y ss.

Tanto la coactuación como la comunicación son modos de interacción. Los seres vivos dice Serrano,⁸¹ “cuando hacen uso de un modo, no por ello excluyen el otro; por el contrario, la mayor parte de los comportamientos orientados a un único objetivo combinan actos ejecutivos y expresiones comunicativas”. Dicha combinación para lograr un mismo objetivo puede obtenerse de modo *acrónico* y de modo *sincrónico*. La primera combinación se establece “cuando en la secuencia del comportamiento una (o varias) manifestaciones expresivas siguen a uno o varios actos ejecutivos (o viceversa); pero actos ejecutivos y expresiones no aparecen al mismo tiempo”, por ejemplo, cuando en un concierto el cantante pide a su público aplaudir.

Sin embargo, es más habitual la combinación sincrónica entre manifestaciones expresivas y actos ejecutivos; es decir, que la comunicación y la coactuación se efectúen el mismo tiempo. En el mismo concierto, el cantante aplaude y pide a los demás seguirlo.⁸² Por ello, en los sistemas de expresión audiovisual propios del habla cara a cara (como es el caso de un concierto) no debemos olvidar “que la interacción comunicativa y la interacción ejecutiva no son dos tipos de procedimientos de interacción alejados uno de otro e independientes en el comportamiento humano; la interacción comunicativa se especifica discriminándose progresivamente de la ejecutiva por el recurso a *pautas de comunicación*, y sin el rendimiento que las pautas proporcionan para el desenvolvimiento más libre de la actividad representativa en la codificación, los procedimientos involuntarios de la interacción ejecutiva serán utilizados con mayor frecuencia como apoyo”.⁸⁴

Ahora bien, la consolidación de *pautas* para sistemas de expresión audiovisual “tiende a conseguirse mediante la institucionalización de interacciones comuni-

⁸¹Ibid, p. 54-55.

⁸²Cabe agregar que los actos ejecutivos pueden *confirmar* la información que las expresiones proporcionan o pueden *dementirla*. Asimismo, las expresiones pueden utilizarse para proporcionar información sobre los actos ejecutivos o expresivos que intervienen en la interacción. Ibid, p. 55-56.

⁸⁴José Luis Piñuel. op. cit., p. 185.

cativas: los rituales de enculturización --ritos de pasaje, v.g.-- y, en las sociedades de conocimiento avanzado --como la griega--, el teatro; la fijación estereotípica de pautas audiovisuales de expresión, en las interacciones comunicativas institucionalizadas, reproduce el acoplamiento entre un determinado trabajo expresivo y un determinado "rol" asumido por los actores de la comunicación".⁴⁵

Y esto es exactamente lo que sucede en los conciertos de rock, aunque es muy importante aclarar que José Luis Piñuel, no precisa con exactitud qué entiende por ritos de pasaje. Si bien señala que éstos constituyen interacciones comunicativas, las configuraciones expresivas que se reproducen se encuentran prefijadas, y el intercambio de referencias se encuentra predeterminado y ya es conocido por los actores de la comunicación.

Dichas características suelen presentarse en la totalidad de los ritos colectivos y no sólo en los de pasaje. Según uno de los estudiosos de este tipo de ritos,⁴⁶ los de pasaje "son aquellos que acompañan todo cambio de lugar, de estado, de situación social o de edad. Estas ceremonias son, por su idea central y su forma genérica, un calco de los pasajes materiales, como por ejemplo el de un desfiladero en la montaña, de un curso de agua en la llanura, de un estrecho o un golfo en el mar, del umbral de una casa o un templo, de un territorio a otro, e incluyen por lo regular tres estadios equivalentes: el de la separación, el de la espera o marginal, y el de la incorporación".

En la explicación de Piñuel, de la que debemos tomar con sumo cuidado el concepto de rituales de pasaje puesto que no hay precisión al respecto, destaca que los actores, en tanto sujetos individuales, no son actores de la comunicación ritual

⁴⁵Ibid, p. 188.

⁴⁶A. Van Gennep, *Manuel de folklore français contemporain*, vol. I, pág. III., citado en Jean Cazeneuve. op., cit., p. 109 y ss.

porque codifiquen y decodifiquen determinadas configuraciones expresivas, y se intercambien referencias, modificando sus modelos previos de representación del mundo, sino porque adoptan aquellos roles comunicativos que estrictamente se corresponden con el trabajo expresivo del rito. Es por el trabajo expresivo y no por el intercambio de referencias, como se modifica al sujeto en función de un modelo de representación del mundo, pero no a la inversa (aunque es necesario señalar que para poder participar en un rito, forzosamente deben adquirirse las representaciones y marcos de referencia que se traducirán en el comportamiento ritual al que aludimos anteriormente).

De acuerdo con el mismo Piñuel, es en las interacciones comunicativas rituales (como son los conciertos de rock), sin cambiar el modelo de representación, lo que cambia es el sujeto; por el contrario, en las interacciones comunicativas no rituales puede cambiar el modelo por el intercambio de referencias, sin cambiar el sujeto: "esto es posible en la medida que se *cosifica*, por el rito, el rol de actor de la comunicación, que viene predeterminado por unas pautas, y es por la adopción de estas pautas por lo que la naturaleza del rol modifica al sujeto que lo asume. En el teatro ocurre algo similar: se es actor no por interactuar comunicativamente, sino por hacerlo de una determinada manera que se corresponde con un rol de actor que no coincide con la personalidad del sujeto. Tanto en el rito como en el teatro existen correspondencias entre un modelo de representación del mundo y un rol del actor, pero sólo por el rito, el rol de actor es capaz de constituir un cambio de naturaleza para el sujeto que lo adopta".⁶⁷

Sin embargo, en cada caso la sociedad institucionaliza las condiciones para que un rol pueda cambiar o no el sujeto que desempeñe sus funciones, o para que las funciones del rol se ligen a la vida personal de un sujeto. Esto último es lo que -

⁶⁷José Luis Piñuel, op., cit., p. 188.

suele suceder con algunas estrellas de rock (*cfr.* 7.5.).

Cabe señalar que cuando los sujetos interactúan comunicativamente en función de su rol, adoptan pautas de trabajo expresivo correspondientes a la identificación del rol: "tales pautas acoplan la producción y reproducción de configuraciones expresivas sonoras y visuales de entre todas las configuraciones posibles registradas por los códigos del lenguaje hablado y de la expresión corporal".⁸⁸ Por ejemplo el cantante de un grupo, en la medida que realice su aprendizaje chamánico (v. capítulo 6), va adoptando comportamientos expresivos sonoros y visuales que identifican su propuesta artística, además de que lo diferencian de otras y lo distinguen de quienes juegan otro rol.

La enculturización de los individuos en nuestras sociedades, añade Piñuel, también se obtienen eficazmente debido al acoplamiento de roles comunicativos y de representaciones, esto es, por la ritualización de las interacciones comunicativas. Lo anterior, aunado a la emisión en los medios de comunicación de masas (los cuales son soporte de los relatos roqueros) que generan abundantes interacciones comunicativas ritualizadas gracias a las cuales se produce la cosificación de correspondencia entre roles y pautas expresivas, "provoca que hoy día los individuos puedan reproducir en sus interacciones comunicativas, pautas de expresión en función de los roles que, asociados o no con funciones institucionalizadas, son capaces de asumir y que sirven para representar la imagen que uno quiere dar de sí mismo a los demás. En definitiva, se podría afirmar que las pautas de expresión audiovisual se consolidan socialmente más en función de la identificación del "rol" (rituales de interacción) que en función de la existencia de códigos correspondientes para la expresión corporal".⁸⁹

⁸⁸Ibid. p. 190.

⁸⁹Ibid.

Durante un concierto de rock, lo anterior se presenta puntualmente. En la mayoría de los casos, las funciones del rol de los músicos del género se incorporan a sus vidas personales al grado que, cuando interactúan comunicativamente en una presentación, adoptan pautas de trabajo expresivo correspondientes a la identificación de su rol, *la acción dramaturgica* (basta ver en el capítulo 7 a los héroes míticos que describimos). Con su público sucede algo similar, sólo que las funciones de sus roles no se incorporan a sus vidas personales. En ambos casos, cambian los sujetos --solista, grupo o público-- es decir que *cambian los sujetos más no lo hace el modelo de representación.*

En suma, el concierto de rock estudiado desde una perspectiva ritual, "institucionaliza un trabajo expresivo que contribuye a un intercambio de referencias que reproducen las interacciones comunicativas necesarias a una institución religiosa para la creación social de un objeto genérico (el mito), frente al cual los sujetos que participan internalizan determinadas normas de conducta ética y moral"⁶⁰

⁶⁰Ibid, p. 193. Vale precisar que más que institución religiosa, en este caso se trata de la institución social que se opone a cambios y transformaciones que alteren muchas de las estructuras de las relaciones sociales. En este sentido, nos parece factible señalar que el rock en general, y sus conciertos en particular, forman parte de una muy sui generis labor de reproducción social -entendida ésta como el "conjunto de procesos y acciones que tienen por objetivo la sobrevivencia de la sociedad; en consecuencia, estos procesos y acciones caminan sobre dos rieles, el del cambio o la innovación y el de la conservación". Rafael Serrano Partida, "Reproducción y innovación", *Cuadernos de formación docente*, no. 25, mayo de 1988, E.N.E.P. Acatlán, pp. 87-94, citado en Mario Revilla, op. cit., p. 64.-; al convertirse en transgresiones simbólicas.

6. The ancient giants under the sun

6.1. Tras la huella de los modernos chamanes.

Los chamanes no son los únicos manipuladores de lo sagrado ni controlan la totalidad de la vida religiosa de una comunidad. El chamanismo es una de las técnicas arcaicas que puede combinar la religión, en el sentido más amplio de la palabra, con lo místico y mágico. Cuando las experiencias religiosas implican manifestaciones *catárticas*, el chamán adquiere un papel protagónico puesto que es un gran maestro del éxtasis.

Vayamos por partes. En el capítulo anterior señalamos que en determinadas condiciones, ciertos estímulos repetitivos y/o rítmicos tienen la propiedad de inducir un estado neurológico cuyas descargas del simpático y del parasimpático producen sensaciones de placer e incluso un sentimiento de unión entre los miembros de la misma especie: el éxtasis (aunque conviene dejar en claro que no todos los rituales son de tipo extático). Desde tal perspectiva, es consecuencia del "efecto de un estado neurofisiológico particular caracterizado por un alto nivel de excitación del parasimpático, que se acompaña de un nivel igualmente alto de estimulación del simpático".¹ Por su parte, Fernando Benítez escribe que el éxtasis consiste en sentirse un ánimo pensante, fundido en el tiempo y en el espacio eterno del Universo.²

Ambas visiones son pertinentes: el éxtasis es un estado de tensión, hay gran excitación motivada por ciertos estímulos que deriva en una explosión de emociones, un *encantamiento del alma* donde confluyen sentimientos de igualdad para con los demás participantes y el Universo; es rebasar la condición humana, profana

¹ Pietro Scarduelli, op. cit., p. 85.

² Fernando Benítez, *¿Qué nos enseñan los indios? La Jornada Semanal*, No. 37, 25 de febrero de 1990, p. 3-4.

(recuérdese que en los mitos experimentamos una catarsis al identificarnos con los actores en escena; y en el concierto de rock se reactualizan).

Por lo que respecta al término *chamán*, es necesario limitarlo con el fin de evitar confusiones con otros vocablos como *mago* o *hechicero*, los cuales tienen su propia historia. Esto no es sencillo puesto que tales conceptos suelen utilizarse como sinónimos. Por ejemplo, a los chamanes se les ha definido como hombres o mujeres que adquieren virtudes para tratar asuntos sobrenaturales; sólo que, si la gente reza a un dios y pide curaciones y demás, se habla de religión, pero cuando toman lo sobrenatural en sus manos y lo manejan según rituales específicos para cada cosa, es *magia*.³ Por su origen, el chamanismo se como un fenómeno siberiano y centralasiático: el vocablo nos llega a través del ruso, del tungús Shaman, y por extensión se ha aplicado la misma terminología en el estudio de la historia de otros pueblos.

Si se empleara la palabra chamán para todo mago, hombre-médico o hechicero que descubriéramos, el concepto sería vago, abstracto y contradictorio: la etiqueta chamanismo no debería aplicarse más que a las representaciones y ritos cristalizados en torno a la persona y a las actividades del chamán, y no a toda una estructura religiosa.⁴ Desde luego que el chamán es hombre-médico, ya que cura y puede efectuar milagros tal como lo hacen los magos. Pero, "además es psicopompo, y también puede ser sacerdote, místico y poeta".⁵

En un estricto sentido antropológico, y aunque posean muchas características comunes, el músico de rock al no ser psicopompo no es chamán, podrá argumen-

³ *Faces of Culture. Religion and Magic*, Exc. Pro. Sandee Harden, Prod. Ira R. Abrams.

⁴ Henri-Charles Puech (dir.), *Historia de las Religiones. Las religiones en los pueblos sin tradición escrita*, tomo 11, p. 271.

⁵ Mircea Eliade, *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, p. 21. Subrayado nuestro. Psicopompo, es un personaje (o animal) portador o conductor del alma de un muerto, por ejemplo, Orfeo.

tarse con razón. Los chamanes nos sirven como una metáfora de la actividad roquera. De acuerdo a lo visto en el capítulo 4, los mitos constituyen el contexto bajo el cual se lleva a cabo un ritual; el rock se ha configurado como un sistema mitológico --a su vez enmarcado por lo numinoso-- que se actualiza en cada rito-concierto. Por otro lado, y esto lo veremos en el capítulo 7, los roqueros se asumen como héroes míticos ya que deciden encarnar un mito y lo llevan a la acción. Desde esta perspectiva, los *chamanes-roqueros* no conducen el alma de un muerto; lo que realizan en cada concierto, es portar en sí mismos diversos mitos rocanroleros.

Sobre un escenario se desenvuelven como chamanes --algunos como Jim Morrison hasta los bailes simulaban. Asimismo, los procesos de aprendizaje para desarrollar un ritual-concierto guardan similitudes importantes con el aprendizaje chamánico. Así, durante un concierto de rock, uno o algunos de los miembros del grupo se asumen y *representan* metafóricamente como chamanes (de acuerdo a lo propuesto en la introducción, realizan una *acción dramatúrgica*, es decir, se representan), para guiar a sus seguidores rumbo al éxtasis, lo cual parece muy probable pueda interpretarse como una variación de la teoría de la catarsis⁶ cuyo eje central reside en que los seres humanos, en su vida cotidiana, generan frustraciones que pueden llevarles a incurrir en la agresión; la catarsis es el alivio de tales frustraciones, y esta puede ser una de las funciones de cualquier concierto.

Sin excepción, los rocanroleros representan durante sus conciertos el papel de modernos chamanes, especialistas en provocar éxtasis a sus audiencias al tiempo que mediadores entre el mundo sagrado y profano. Desde otra perspectiva, "a diferencia de los conciertos clásicos, el cantante o músico rock no es sólo el ejecutor o

⁶ Seymour Feshbach, "The Stimulating vs. Cathartic Effects of a Vicarious Aggressive Experience", *Journal of Abnormal and Social Psychology* (1961), pp. 381-385, citado en Melvin L. De Fleur y Sandra J. Ball-Rokeach, *Teorías de la comunicación de masas*, p. 270 y ss.

el intérprete de una composición, es también un actor que debe saber estar en la escena y llevar el espectáculo, ya que el ritual no basta para garantizar su eficacia".⁷

Aunque el chamán sea entre otras cosas un mago, se distingue de éstos ya que entraña un rasgo particular: cierto sello --algunos dominan el fuego, otros efectúan vuelos mágicos, etcétera--; cualquier hombre-médico es curandero, pero el chamán utiliza un método que le pertenece exclusivamente.

Si partimos del hecho de que un concierto es un acto repetitivo que suele derivar en rutina (v. 5.3.), parecería poco creíble que los artistas de rock, al igual que los antiguos chamanes, pudieran entrar en trance durante el cual se cree que su alma abandona el cuerpo para emprender ascensiones al Cielo o descendimientos al Infierno. En esta vía, las nociones mismas de trance, alma, ascensiones al Cielo o descendimientos al Infierno pueden ser cuestionadas bajo la imposibilidad de ser probadas científicamente, lo cual es cierto pero sólo parcialmente ya que los rituales mágicos, así como otros fenómenos ligados con lo Sagrado, no son susceptibles de ser reducidos a leyes lógicas; operan bajo una lógica diferente. Como lo explica Mircea Eliade:⁸ "son posibles experiencias místicas particularmente coherentes en cualquier grado de civilización o de situación religiosa. Esto equivale a decir que para ciertas conciencias religiosas en crisis es siempre posible un salto histórico que les permite alcanzar posiciones espirituales de otro modo inaccesibles".

Todo esto es lo que opera, guardadas las distancias, en torno a chamanes y roqueros. Bajo dicha lógica extra cotidiana, resulta factible que algún personaje llegue al éxtasis (la preñidez absoluta) durante un concierto. Tal como lo explicó Janis Joplin en 1969 durante una entrevista que concedió en Londres: "es lo que siento

⁷ Gino Stefani, *Comprender la música*, p. 26.

⁸ Mircea Eliade, op., cit., p. 16.

cuando estoy cantando, como si fuera lo más profundo de tu ser. Eso se convierte. Se convierte en todo lo que tienes. Me refiero a que es por eso tan satisfactorio, que es tan real. *No sólo es una variedad. No sólo es una representación. Es la verdad. Es un momento contigo mismo*”?

Afirmar que todos los *rock stars* alcanzan el éxtasis sobre un escenario, sería una exageración. Lograrlo requiere de todo un aprendizaje chamánico que, una vez adquirido, puede manipularse para al menos transmitírselo al público participante. Si bien resulta muy difícil precisar con exactitud cuántos y con qué frecuencia obtienen éxtasis durante los ritos que presiden --Janis Joplin es el ejemplo más representativo--, el cual según lo visto efectivamente aparece, surge una muy compleja inversión ya que ahora quienes entran rápidamente en trance, son los miles de asistentes quienes son guiados por un viaje *numinoso* que los puede llevar del Cielo al Infierno, de lo profano al mundo sagrado; los músicos de rock, simbólicamente, y no siempre en éxtasis verdadero puesto que ya aprendieron la técnica para alcanzarlo, trasladan a los participantes en el concierto de un tiempo cronológico a ese Gran Tiempo donde se sitúan los mitos que traen a escena.

6.2. Iniciación y aprendizaje chamánico.

De modo general, distinguimos tres formas por las cuales un individuo emprende la ruta para convertirse en chamán: transmisión hereditaria de la profesión, experiencia espontánea --“llamamiento” o “elección”--, y la búsqueda voluntaria.

La primer vía es poco frecuente en el rock. Son casos aislados donde se hereda el poder chamánico y este funciona, ya que el simple hecho de cargar con el apellido Lennon o Zappa disminuye las posibilidades de destacar en la música por mu-

⁹ *Janis*, A Crawley films presentation, Exc. Prod. F. R. Crawley, dir. Howard Alk, 1974. Subrayado nuestro.

cho tiempo. Atrás se encuentra no sólo el estatus de grandes chamanes, sino una serie de implicaciones respecto al trabajo de un padre como John Lennon o Frank Zappa que siempre será el punto de comparación a vencer; algunos como Julian Lennon lo intentaron y sus fracasos fueron estrepitosos, por lo que mejor se opta por desaparecer de la escena y retirarse a disfrutar de su herencia.

Esto significa que no basta la condición de hijo de chamán, es primordial que el neófito sea aceptado y convalidado, lo cual no es fácil --cabe recordar que así sea hereditario, el chamanismo es siempre un don de los dioses o de los espíritus--.¹⁰ Por lo regular los familiares de los chamanes rocanroleros se dedican a actividades poco relacionadas con la música, o no visibles. Quizá de los pocos que ha podido grabar varios álbumes y efectuar giras, es decir heredar un poco del poder chamánico y ser aceptado, es Ziggy Marley, hijo del más conocido exponente de música reggae, el extinto Robert Nesta Marley, Bob Marley.

Las formas restantes, elección y voluntad propia a través de la búsqueda, suelen aparecer mezcladas dentro del rock ya que miles de chavos por todo el mundo creen tener un llamamiento especial para dedicarse al rock. Sin embargo, esta experiencia espontánea (sueño, trance) puede confundirse con la ilusión de ser *rock stars* porque esto es sinónimo de fama y abundante dinero sin la obligación aparente de trabajar, lo cual es un estímulo invaluable para desarrollar voluntad (*cfr.* 1.2.4.).

Ese es el primer paso y luego vendrá un largo proceso de aprendizaje en el cual, espontáneamente o por propia voluntad, alguno(s) de los integrantes decide asumirse como chamán --aunque en la mayoría de los casos ni siquiera se desarrolla--, puesto que dicho aprendizaje también lleva aparejada una instrucción teórica y práctica bastante extensa, demasiado compleja para un neurótico, por lo que agota-

¹⁰Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 31.

do el impulso inicial cientos de bandas se desbaratan; resultan más poderosos los obstáculos que la voluntad propia, por eso en los estudios clásicos sobre el chamanismo la forma de los *self-made* es más débil respecto a las otras.

Como la mayoría fracasa al darse cuenta que destacar en el rock no es fácil, el dominio de las técnicas del éxtasis resulta un proceso más largo y complejo; nos parece entonces, que la vocación espontánea determina el interés de ciertos jóvenes primero, para formar grupos de rock en vez de querer ser futbolistas o seguir cualquier otra profesión; segundo, para aferrarse a su actividad de rocanrolero pese a la cantidad de adversidades (*cf.* capítulos 1 y 3), muestra de una gran voluntad, y tercero para asumirse como chamanes.

Sobre la experiencia voluntaria, el ser elegido, un último comentario. Esta parece muy difícil de comprobar y suena más a estrategia publicitaria. Sin embargo, la frontera entre la voluntad y un *sui generis* destino manifiesto para dedicarse al rock nos resulta muy tenue. Debemos recordar a Jim Morrison quien siempre insistió en que estaba *poseído* por el *espíritu* de un chamán indio (incluso esto es representado a lo largo de toda la película dirigida por Oliver Stone sobre los Doors), y que también, desde antes de haber formado un grupo, "oía en mi cabeza un concierto entero, con músicos y público. Esas primeras cinco o seis canciones que escribí, en realidad estaba sólo tomando notas de ese fantástico concierto que seguía sonando en mi cabeza... Y cuando hube escrito esas canciones necesitaba cantarlas. Primero me vino la música y después escribí las letras para acoplar a la melodía, porque era la única forma para poder recordarla, y la mayoría de las veces me quedaba con las palabras y olvidaba la melodía".¹¹

¹¹Jim Morrison, citado en Dylan Jones, *Jim Morrison. The Doors. Dark Star*, p. 18-20. Por lo que respecta a estar poseído por el alma de un indio, según Morrison eso ocurrió cerca de Albuquerque, Nuevo México cuando de niño vio un accidente en la carretera donde una camioneta repleta de indios se había volcado y algunos agonizaban. Ese fue "el momento más importante de mi vida", dice Morrison. Ver a Jerry Hopkins y Daniel Sugerman, *Nadie sale vivo de aquí*, p. 17-18. Dylan Jones también lo menciona: "aquella fue la primera vez que sentí mie-

En síntesis, la transmisión hereditaria dentro del rock es demasiado limitada, la voluntad propia suele aparecer aunque no es tan poderosa como la vocación espontánea que es el camino más usual para los "elegidos". Sin embargo, "cualquiera que haya sido el método de selección, un chamán no es reconocido como tal, sino después de haber recibido una doble instrucción: primero, de orden extático (sueños, trances, etc.) y segundo, de orden tradicional (técnicas chamánicas, nombres y funciones de los espíritus, mitología y genealogía del clan, lenguaje secreto, etc.). Esta doble instrucción, asumida por los espíritus y los viejos maestros chamanes, equivale a un proceso de *iniciación*. En ocasiones, la iniciación es pública y constituye por sí misma un ritual autónomo. Pero la ausencia de un ritual de este género no significa en modo alguno que no se efectúe la iniciación".¹¹

El aprendizaje chamánico del rock también requiere una doble instrucción: tradicional y extática. La primera es muy sui generis debido a su estrechísima relación con el *showbizz* norteamericano. Sin embargo antes de abordarla, es preciso hacer hincapié que dentro de este proceso, lógicamente la música juega un papel fundamental, hay que aprender a hacerla aunque no siempre se tengan conocimientos formales al respecto: para tocar algún instrumento no es obligatorio saber leer música en un pentagrama; el guitarrista Paco de Lucía no sabe leerla y nadie puede

do... Y creo que en ese momento las almas, o los fantasmas, de aquellos indios muertos, quizá uno o dos de ellos, vagaban por ahí, asustados, y simplemente aterrizaron en mi alma, y yo era como una esponja, preparado para quedarme donde estaba y absorber todo". Op., cit., p. 17. También el film *Doors* de Oliver Stone hace mención a este suceso, la película prácticamente arranca con dicho acontecimiento. Si bien es muy probable que Morrison haya presenciado dicho accidente y que lo haya marcado de por vida (en varias biografías se hace mención de esto), la supuesta posesión del espíritu de un indio en sentido estricto parece resultar una sus estrategias más importantes para construir su propia figura, lo que le hizo, además, ser uno de los personajes más interesantes dentro del rock. Pese a ser un lector voraz que en la universidad estudió muchísimo sobre el chamanismo (ver nuevamente a Jerry Hopkins y..., p. 54), Morrison no era indio y, por tanto no podía asimilar en su totalidad el pensamiento y concepción del chamanismo norteamericano. Sin embargo, en toda su vida pública y su trabajo siempre estuvo presente la figura del chamán (cosa que en la película de Stone no se logra articular de una manera muy coherente).

¹¹ Mircea Eliade, *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, p. 29. Entre los Samoyedos, parte de este proceso de iniciación incluye ir al país de las mujeres-chamanas, quienes le fortalecen al futuro chamán la garganta y la voz; esto es, que probablemente les enseñen a cantar. p. 50. Una interesante coincidencia con la iniciación roquera, en donde lógicamente aprender a cantar resulta fundamental.

cuestionar que no sepa tocar. O en el jazz por ejemplo, músicos como Duke Ellington o Ben Webster tenían pocos conocimientos teóricos y sus aportaciones musicales están fuera de duda; incluso este es el caso de los mismos John Lennon y Paul McCartney.

Como vimos en los primeros capítulos de este trabajo, el género se industrializó, comercializó y difundió primero en Estados Unidos; de ahí que *la mitología y formas surgidas en torno al rock* --su simbología, manera en que se desarrolla un concierto, relatos, héroes particulares, etcétera--, tenga su origen en los patrones narrativos que músicos de ese país o bien, de aquellos que ahí se desarrollaron, han encarnado. "Las imágenes, los arquetipos, los símbolos, nos dice Mircea Eliade, se viven y se valorizan diversamente: el producto de estas actualizaciones múltiples constituye en gran parte los *estilos culturales*".¹³ Los modelos de este estilo cultural roquero, concebido en Estados Unidos, son los que se reproducen por todo el mundo puesto que "el simbolismo *añade* un nuevo valor a un objeto o a una acción, sin que por ello queden afectados sus valores propios e inmediatos".¹⁴

En caso de que el rock no se hubiera desarrollado tanto como un híbrido cultural (v. 1.3.), el aprendizaje tradicional no tendría mayor complejidad puesto que solamente los músicos sajones que aspiraran a chamanes lo realizarían. Sin embargo, esto no fue así ya que "el hecho de que un dato (o conjunto de ellos) participe del simbolismo de una primera cultura *no impide su tratamiento* simbólico en una segunda cultura (...) Adquirir un dispositivo simbólico conforme a la cultura en que se vive no consiste, pues, en sólo tratar simbólicamente materiales de esta cultura, sino en tratar materiales de orígenes diversos de una manera culturalmente determinada (...) algunos materiales orientan de modo decisivo la construcción del disposi-

¹³Mircea Eliade. *Imágenes y símbolos*, p. 186.

¹⁴Ibid., p. 191.

tivo simbólico y aseguran entre los miembros de una misma cultura una homogeneidad relativa a este enfoque".¹⁵ Y esto es lo que han hecho chavos de todo el orbe; lo trasladaron, adoptaron y adaptaron para sí, produciendo el híbrido que ahora es. Por tanto, la iniciación se adquiere tomando como marco el rock cantado en inglés --a la fecha los grandes chamanes y héroes culturales siguen siendo gringos y británicos--, es decir, retomando formas y relatos tradicionales pero introduciendo también rasgos propios, incluso locales.

Esto se debe, además de los procesos de hibridación a los que ya hicimos mención, a que los músicos de rock, al igual que los de jazz y de blues, siguen la manera más antigua y entrañable de adquirir su maestría --la imitación de un maestro o de una figura admirada--. Con ello se distinguen de otros géneros musicales, explica Christopher Small, puesto que la mayor parte de la enseñanza en las técnicas clásicas se lleva a cabo por mediación de libros de texto, y los libros de texto tienen una inquietante manera de cobrar una pseudovida propia, con lo cual relegan al último plano la obra de aquellos maestros sobre quienes ostensiblemente se basan.¹⁶

En este sentido, podrá existir una variada e importante influencia musical de diversos géneros pero insisto, en la instrucción chamánica tradicional, así sea de segunda mano, prevalece el modelo sajón; los artistas de rock más instituidos o los que cuentan con mayor capital simbólico provienen y/o se establecieron en el *show-bizz* norteamericano.

En un siguiente nivel, el aprendizaje extático es más largo y éste parte de condiciones estrictamente locales que van ampliándose conforme aumenta la difusión del grupo; en la medida que van tocando en distintos sitios y ante nuevos públi-

¹⁵Dan Sperber, *El simbolismo en general*, p. 115.

¹⁶Christopher Small, *Música. Sociedad. Educación*, p. 203.

cos. Este fenómeno es muy claro en Europa y Estados Unidos ya que ahí se cuenta con una serie de circuitos perfectamente establecidos donde los músicos pueden iniciar su aprendizaje --cosa que en países como el nuestro no existe o son efímeros, dependen en su mayoría de voluntades sexenales (sin embargo, el aprendizaje también incluye todas las vicisitudes por las que atraviesan: pagar para que los dejen tocar, no dejarse de promotores rateros, etcétera)--: Talking Heads fue un grupo de universitarios neoyorquinos que inició tocando en ese circuito; todo su trabajo, literario, visual, escénico, tenía esa línea que fue variando un poco en la medida que se popularizó. Pink Floyd es otro ejemplo similar y más conocido puesto que llegó a públicos cada vez más numerosos --aunque también se ha dado el caso de artistas, comúnmente nombrados *underground* que se mantienen dentro de circuitos muy delimitados--.

Este tipo de iniciación sin duda arranca desde que el grupo comienza a componer y a ensayar, suele mezclarse con el tradicional que al igual que en muchas otras tradiciones chamánicas incluyen mutilaciones o cierto sufrimiento: tatuarse o más comúnmente perforarse las orejas. También aprenden el lenguaje secreto para comunicarse entre sí mientras tocan --los chamanes lo aprenden para comunicarse con los espíritus y los espíritus-animales--, algunas fórmulas chamánicas, etcétera; luego será con sus primeras presentaciones para dominar las doctrinas y técnicas de la profesión: de gimnasios escolares, fiestas, bailes o foros universitarios se pasa con algo de suerte a telonear (*infra*. 8.1.3.1.), y/o a los bares y clubs:¹⁷ los Beatles en

¹⁷Tocar en pequeños bares o clubs de música resulta fundamental en el aprendizaje de cualquier músico (Bruce Springsteen tocó en ellos por ocho años). De hecho, grandes estrellas del *showbiz* no pierden la oportunidad de volver a tocar en estos sitios. Por ejemplo, a Jimmy Hendrix le gustaba hacerlo puesto que si bien "no le olvidas de la audiencia, sí de la paranoia, esa cosa que te dice *estoy en un escenario, ahora qué voy a hacer*". Prince, en tanto, señala que "el concierto es un ambiente controlado. Todos pagaron y están ansiosos por verlo. Pero en un lugar más pequeño, donde todo puede suceder, es donde en realidad se aprecia al artista". Keith Richards afirma que tocar en clubs "es como un ritual. Es como volver a los lugares donde empezamos. Es importante porque salir a un estadio... es tan seco. Fue muy hermoso (tocar en cierto club) y creo que para mí, musicalmente, fue importante porque aunque estoy tocando, también estoy observándolo todo". Ver a Jas Obrecht, "Jimi Hendrix", *Gitar Player*, issue 261, vol. 26, No. 1, January 1992, pp. 67-68. Prince. Exc. Prod. Bob Portway, transmitido por Canal 22. *Voodoo Lounge*, especial de Mtv.

Hamburgo, los Rolling Stones en el Marquee de Londres, los Doors en el London Fog y más tarde en el Whiskey a Go Go, Bob Dylan en los clubs neoyorquinos de música folk, Caifanes --antes llamados Las Insólitas Imágenes de Aurora-- y Maldita Vecindad en El 9, y así sucesivamente.

Una vez que tengan material que presentar, el aprendizaje extático dependerá de quién o quiénes y la forma en que conduzcan al público rumbo al éxtasis. En este sentido, asumirse chamán dentro del rock coincide con lo acontecido entre los Manchúes de Manchuria (hoy China): "nadie puede convertirse en chamán, sino muchos años después de la primera experiencia, y para serlo es necesario que lo reconozca como tal toda la comunidad y después de haberse sometido a la prueba inicial. Sin ella ningún chamán puede ejercer su función. Muchos renuncian a la profesión para la que se creyeron destinados si no son reconocidos por el clan dignos de ser chamanes".¹⁸

Aún así, cabe reiterar que en el rock no todo el grupo alcanza el estatus de chamán, no debemos confundir la experiencia que van acumulando tras tocar varios meses y años juntos con el aprendizaje chamánico. Pese a estar estrechamente ligadas al punto de confundirse, una cosa son las tablas (experiencia adquirida) y otra asumirse como chamán. Este papel es encamardo por aquél o aquellos que representen liderazgo y en este caso no importa si el líder o líderes aparentes de cada banda lo son en realidad, ellos nos *guiarán* por el camino de la catarsis con un estilo particular y con eso basta. El grupo va conociendo, entrevista tras entrevista, disco a disco, concierto tras concierto, todos los secretos de su profesión, es decir la totali-

¹⁸ S. Shirokogorov, *Psychomental complex of the Tungus*, Shangai-Londres, 1935, p. 349-350, citado por Mircea Eliade, op. cit., p. 32-33. La diferencia, lógicamente, varía respecto a la manera de iniciarse. En el rock, como lo mencionamos más arriba, la iniciación consiste en aprender esa instrucción tradicional y extática; mientras que los Manchúes por ejemplo, debían pasar duras pruebas: durante el invierno se cavaban nueve hoyos en el hielo (es el número de ciclos) donde el candidato tiene que sumergirse en uno de esos hoyos y salir, nadando bajo el hielo, por el segundo, y así hasta alcanzar los nueve; tiempo atrás, incluso se caminaba sobre carbones encendidos. Shirokogorov, p. 352 y ss.

dad del sistema de creencias bajo las cuales el rock opera; su mitología puesta en escena a través de los conciertos, lo que equivale a una instrucción de orden tradicional, pero además aquél asumido como chamán desarrolla una forma personal de provocar la catarsis de sus seguidores, sólo *él* recibe la instrucción extática.

Los chamanes resultan seres “elegidos” que tienen acceso a la zona de lo numinoso y sagrado, inaccesible al resto de los miembros de su comunidad. Sin embargo, “no son los chamanes los que han creado, por sí solos, la cosmología, la mitología y la teología de sus tribus respectivas; se han limitado a interiorizar, experimentar y utilizar esas concepciones como el itinerario de sus viajes extáticos”.¹⁹ Esto mismo sucede con el rock: por más destacados que puedan ser algunos de sus chamanes, siguen interiorizando, experimentando y utilizando las concepciones en torno al género para conducir a los participantes en su rito concierto a un viaje extático. Paradójicamente, el rock es algo que excede a los mismos roqueros.

6.3. Chamanismo y desequilibrio mental.

Entre los estudios sobre el chamanismo, destaca una tesis que atribuye al chamán ciertos desequilibrios mentales; por ejemplo, el chamán de Nieve, según Loeb, es epiléptico o extraordinariamente nervioso y procede de ciertas familias en las que la inestabilidad nerviosa es hereditaria; entre los Subanum de Mindao el mago perfecto es generalmente un neurasténico o, por lo menos, un excéntrico; los Araucanos de Chile emplean como chamanes a individuos sensitivos (sic).²⁰

Michael Stipe, cantante de la banda norteamericana R. E. M., ha dicho que “parte de la razón por la cual la gente se sube a un escenario, es porque tienen un desbalance químico emocional y quieren que los amen o, al menos que les presten

¹⁹ Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 217.

²⁰ *Ibid.*, p. 37-39.

atención".²¹ Si a esto le agregamos que algunos de los héroes míticos rocanroleros proceden de familias inestables, otros han resultado individuos demasiado sensibles y algunos más tenían síntomas maniaco depresivos, es decir una neurastenia en un grado más extremo, patológico, podría suponerse que al igual que cierto tipo de chamanes, comparten desequilibrios mentales.

Resulta demasiado arriesgado generalizar a los músicos de rock como desequilibrados mentales, aunque sus críticos más feroces así lo piensen; el problema hay que manejarlo con sumo cuidado puesto que ser chamán no es fácil. Métraux, quien estudió a los chamanes sudamericanos, proporciona una clave fundamental para comprender este problema que además se aplica con perfección al rock: existen cierto tipo de individuos neuróticos o religiosos por temperamento, lo cual también explica ese "llamamiento" o sentimiento de ser un "elegido", que "se sienten atraídos hacia un género de vida que les procura una unión íntima con el mundo sobrenatural (sagrado y numinoso) y que les permite emplear libremente su fuerza nerviosa. *Los inquietos, los inestables o simplemente los meditativos hallan en el chamanismo una atmósfera propicia*".²²

En este sentido, podemos afirmar que existe cierto tipo de personas propensas a actividades de carácter chamánico; del total, algunos podrán sufrir ciertas alteraciones emocionales de tipo neurasténico o maniaco depresivo --aunque comprobar uno sólo de éstos casos se llevaría toda una investigación más de tipo psicológico o psiquiátrico. De cualquier modo, lo que resulta evidente es que los chamanes y sus equivalentes roqueros son distintos al común, poseen una inteligencia elevada, dan

²¹Michael Stipe, *Rockumental R. E. M.* Exc. Prod. Lauren Levine y Dave Sirulnick, 1994, Mtv News. Lo que Stipe omite, al igual que los más feroces detractores del género que consideran al rock como algo propio de desequilibrados mentales, es que muchísimos jóvenes se inclinan a esta actividad no por sentirse *elegidos*, sino por la cultura del dinero (cfr. 1.2.4.)

²²A. Métraux, *Le Shamanisme chez les indiens de l'Amérique du Sud Tropicale*, p. 200, citado por Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 394. Subrayado nuestro. La afirmación de Stipe debe contextualizarse bajo estos parámetros.

prueba de una constitución nerviosa superior a la normal por cuanto logran concentrarse con una intensidad inaccesible a los profanos, resisten esfuerzos agotadores, dominan sus movimientos extáticos. Por ejemplo, "el chamán vogul posee una inteligencia viva, un cuerpo perfectamente ágil y una energía al parecer sin límites. Por su misma preparación, con miras a su futuro trabajo, el neófito se afana en fortalecer el cuerpo y perfeccionar sus cualidades intelectuales".²³

En el rock hay algunos ejemplos de esto último, y cabe hacer notar un hecho interesante: parece que entre los roqueros españoles, latinoamericanos y mexicanos, es más común este interés por desarrollar sus cualidades intelectuales; muchos de los integrantes de diversos grupos cuentan con estudios universitarios. Ahora bien, aunque la mayoría crea lo contrario, no cualquiera resiste el tipo de vida que ahí se lleva. Un caso por demás interesante de todo esto, es el de Jim Morrison quien lo efectuó con una similitud sorprendente. En la mitología del rock aparte de ser uno de los héroes más trascendentes, sin duda también cultural, es el chamán por excelencia. Ray Manzarek, quien con Morrison fundó los Doors, opina que "la aportación de Jim a la música es que era sincero, tanto en escena como al componer música y grabarla en el estudio. El no actuaba, no era un animador. Era un chamán, estaba poseído. Estaba poseído por una visión, una locura y una ansia de vivir. Por un fuego que lo consumía para hacer arte".²⁴ Era un gran nadador que perfeccionó sus cualidades intelectuales desde muy joven, "devoraba los libros de Federico Nietzsche, el poeta y filósofo alemán cuyas opiniones sobre la estética, la moralidad y la dualidad apolo-dionisiaca aparecerían una y otra vez en su conversación, su poesía, sus canciones y su vida. Jim leyó también las *Vidas de los Nobles Griegos*, de Plutarco, y se enamoró (sic) de Alejandro Magno, cuyas hazañas, tanto físicas como intelectuales, admiraba; incluso llegó a adoptar su pose: "...la cabeza ligera-

²³Karjalainen, *The Religion der Jugra-Völker*, III, p. 247-248, citado por Mircea Eliade, op., cit., p. 41.

²⁴*Los Doors. Un tributo a Jim Morrison*. Exc. Prod. Lawrence Smith.

mente inclinada hacia el hombro izquierdo...” Leyó también al gran poeta simbolista francés Arthur Rimbaud, cuyo estilo influiría sobre la forma de sus poemas cortos en prosa... “La leyenda de Rimbaud”, la tragedia predestinada, se iba imprimiendo en su conciencia. La homosexualidad de Ginsberg, Whitman y Rimbaud mismo; el alcoholismo de Baudelaire, Dylan Thomas, Brendan Behan; la locura y la adicción de tantos otros artistas en los que el dolor iba aunado a las visiones”.¹⁴ Desde su época estudiantil Morrison tomaba nota de todo lo que escandalizaba, fascinaba o irritaba a los que lo rodeaban; en la preparatoria tomó varios cursos que más adelante utilizaría: psicología de las masas, introducción e historia del teatro, actuación básica y principios de diseño escénico. Poco después, en la universidad, comenzó a obsesionarse con la figura del chamán y la historia que siguió es de sobra conocida.

No importa que el chamanismo sea una actividad sumamente fatigosa, la energía de los chamanes parece no tener límite, lo mismo en su vida cotidiana que en escena; Jim Morrison “era una superestrella siempre a la vista del público, siempre en el límite. Vivía para su música y no para él mismo... después de tocar, en los conciertos, John, Ray y yo estábamos cansados pero Jim iba a alguna parte o se iba con alguien. Se iba de parranda. Y al día siguiente debíamos presentarnos, así que nos íbamos a dormir, pero él se iba de fiesta. Creo que por eso no hicimos giras largas, sino viajes cortos porque al final Jim estaba exhausto”.¹⁵ Esa es una de las representaciones más importantes de cualquier roquero que se asuma chamán, *su energía debe aparentar ser superior a cualquier límite, por eso se distingue del resto de los habitantes de la comunidad, ¿qué pasaría si Mick Jagger dejara de correr como lo hace por los escenarios o si Janis Joplin no hubiera construido esa supuesta capacidad sobrelumana para consumir drogas? ¿Tendrían ese reconocimiento de grandes chamanes? Lo más probable es que no.*

¹⁴Jerry Hopkins y Daniel Sugeran, *Nadie sale vivo de aquí*, p. 28-29.

¹⁵Robert Krieger (guitarrista del grupo Doors al que perteneció Morrison), *Un tributo a Jim Morrison*, programa *Night Flight*, productor ejecutivo, Lawrence Smith, transmitido por Canal 22.

7. Manual para héroes o canallas¹

El mundo es una comedia para el que
piensa, una tragedia para el que siente.

Horace Walpole.

7.1. La encarnación de los mitos.

Keith Richards es una de las figuras más trascendentes en la historia del rock. Desde hace 32 años, cuando se integró a un grupo recién formado llamado Rolling Stones donde cantaba Mick Jagger, toca la guitarra en quizá una de las contadas bandas que nunca ha dejado de ser noticia.

Todo se remonta a 1962, y a partir de entonces sus declaraciones, música, comportamiento en público, pose aguafiestas, cinismo extremo y actitud malcriada han contribuido en mayor o menor medida, entre otras cosas, a la creación del *estilo de vida* rocanrolero, a las grandes contradicciones bajo las que se ha desarrollado el género, a múltiples mitos que lo alimentan y a la distorsionada y estereotipada concepción adulta sobre el tema --recuérdese que los estereotipos introducen simplicidad y orden donde hay complejidad y variación--. Sus andanzas en la escena mundial de la música, enmarcadas por lo numinoso, son un buen punto de partida que engloba los múltiples elementos que contextualizan a los conciertos de rock. También es una historia que vale la pena ser contada.

Como miles de grupos, los Stones se formaron debido a una curiosa mezcla

¹ Una muy apretada síntesis de la primer parte de este capítulo, puede encontrarse en Edgar Morin, "Mito rockero", *El Financiero*, 6 de agosto de 1994, p. 39.

que combina mucha voluntad, cierta vocación espontánea para la música y algo de suerte. Del encuentro de Jagger y Richards en una estación de tren a sus primeros tocadas, pasaron varios meses donde comenzó el proceso de aprendizaje chamánico. Tras el boom de los Beatles con la consiguiente apertura en el mercado musical, los Stones saltan a escena y por ese tiempo conocen a Andrew Oldham quien había sido publicista de los Beatles poco antes de su éxito masivo.

Oldham era "un hablador fabuloso, un tramposo fantástico"² que los comenzó a promocionar como la antítesis a los Beatles, su versión negra. La fórmula resultó y de inmediato surgieron las comparaciones para saber qué grupo era mejor; unos eran *fresas* y los otros no. A excepción de ambas bandas, que en constante coordinación retacaban sus bolsillos de dinero, todos cayeron en ese juego que exigía ser alimentado. Oldham descubrió esto rápidamente y anotó en la contraportada del primer *single* grabado --titulado *The Rolling Stones*-- , que la banda era algo más que música, era una *forma de vida*.

Rápidamente acentuaron la representación de "irreductible rebelión", --una conducta que en principio estaba destinada únicamente a impresionar al público, pronto traspasó al campo profesional y de ahí a forjar varios mitos. Echaron mano de los escándalos en que se involucraban y aquellos que se provocaban durante sus conciertos: "en la Haya (Holanda) una lluvia de piedras y sillas sobre el escenario obliga a interrumpir su concierto a los 10 minutos de haber comenzado. En el Olympia de París, los destrozos costarán 1400 libras. En Blackpool se organiza una pelea tumultosa después de que Keith Richards dé una patada a un espectador que subía al escenario, con un costo de 2000 libras en daños y un piano destrozado. Cuando los Stones están de gira, las páginas de sucesos son un mapa con sus caóti-

² Keith Richards, *The continuing adventures of the Rolling Stones*, documental producido por Lorrie Michaels y Andrew Solt, dirigido por Nigel Finch, 1989.

cas actuaciones, pero aún así, y pese a ser unos 'proscritos' prohibidos por 9 de cada 10 familias, sus shows se llenan con un enfervorizado público de marginados y pendencieros junto a las habituales fans histéricas".³

Keith Richards sintetiza aquella época: "a principios de los sesenta, cuando todo empezó, la música no era lo más importante. Lo que contaba era tu imagen y cómo manipular a la prensa para conseguir titulares. Todo eran relaciones públicas. Decíamos, ¿qué hacemos hoy? ¿qué vamos a inventar? Vamos Andrew, inventemos algo gracioso".⁴

Pronto ocupan los titulares de la prensa sensacionalista --recuérdese que los media son el sustento moderno de los mitos, pero sus actos también se difunden por medio del rumor y los relatos orales (cfr. 4.3.1. y 4.3.2.)-- que, con el paso del tiempo adoptó a los roqueros hasta convertirlos en parte esencial de su repertorio, al igual que las estrellas de televisión, cine, algunos charlatanes y la realeza. Tras ser arrestados por orinar en la vía pública, llegan los cargos por posesión de drogas y de ahí al célebre encabezado "¿dejaría que su hija se casara con un Rolling Stone?" que resume el linchamiento moral por su exacerbado *libertinaje*:⁵ "la exteriorización de la sexualidad, su provocador aspecto cuando salía de los gruesos labios de Mick Jagger, ponía en peligro una inmemorial tradición de decencia. Esta intrusión de una arrogancia visceral en la vida británica cotidiana era acompañada de una llamada un

³ Jordi Sierra i Fabra, *Historia de la música Rock. De los Beatles a San Francisco*. Vol. 1., p. 46-47. La violencia que se generó en algunos de sus conciertos más bien fue producto de ciertas circunstancias (pésima organización, mucha represión a los asistentes, retrasos), y no de una intención premeditada. Lo violento no fue exclusivo de los Rolling Stones como tampoco lo es del rock (v. 9.2.2.). Hasta donde sé, el único artista que ha tratado (con éxito) de estimular desmanes en sus conciertos fue Jim Morrison quien dijo que, "después de algunas veces me di cuenta que es una broma, no conduce a ningún lado. ¿Sabes algo? Pronto llegó a un punto en que la gente no creía que fuera un concierto exitoso a menos que todos brincarán y corrieran un poco por ahí". Entrevista de Bob Chorush, op. cit., p. 17. El cantante del fascista grupo Gun's & Roses, Axl Rose, imitó la actitud de Richards y en Nueva Orleans dió una patada a un fan. Como resultado, lejos de fomentar violencia, fue demandado.

⁴ Keith Richards, op., cit

⁵ "El libertinaje es la libertad regañada por la moral tradicional". Carlos Monsiváis, *Escenas de pudor y liviandad*, p. 28.

tanto involuntaria a la violencia, lo que confirmaba a padres y censores que además, eran demostradas cuando galvanizaban a la masa de fans".⁶

Lo anterior fue consecuencia directa del descubrimiento que Mick Jagger realizó: poseía carisma; y éste, al igual que el encanto, son características que "en realidad se aplican al poder que algunos poseen de imponer como representación objetiva y colectiva de sus cuerpos y de sus propios seres la representación de sí mismos".⁷ Sin embargo, el linchamiento moral era el triunfo de lo estereotipado sobre la inteligencia y debía ser mediado cognitivamente ante el creciente temor social por la imagen de una juventud desenfrenada que admiraba a unos *libertinos* rocanroleros. Si bien este grupo operaba bajo un alto grado de consciencia, es decir que muchas cosas las planearon para llamar la atención y construir una imagen, es difícil saber con precisión cuántos de los músicos de los cincuenta y sesenta previeron ciertas cosas. Al parecer no abundaron y los más simplemente aprovecharon la situación en beneficio propio, lo cual generó algunos de los patrones narrativos más importantes en el rock.

Los rocanroleros han sido desmadrosos pero, a diferencia de otro tipo de personajes de la farándula como James Dean por ejemplo --a quien los estudios Warner Brothers le etiquetaron su sexualidad como experimental, que encajaba con la imagen de Dean como actor experimental, para disimular su homosexualidad sado-masoquista en los cincuenta, quizá la década más conservadora y homofóbica de Estados Unidos--, éstos lo evidenciaban y se hacían promoción con ello. Era parte de un novedoso estilo de vida.

Aunque la censura constituyera una excelente publicidad, el éxito no podría

⁶ Philippe Bas-Raberin, *Rolling Stones*, p. 18.

⁷ Pierre Bourdieu, *La distinción*, p. 205.

durar mucho tiempo (v. 7.5.3), se inició el camino para convertirse en artistas. Tras su primer álbum donde no hubo material propio --había *covers* de Muddy Waters y Howlin' Wolf--, Oldham volvió a intervenir y, según cuenta Richards,⁸ los encerró a él y a Jagger toda la noche en una cocina hasta que compusieron una canción, *As tears go by*, que Marianne Faithfull convirtió en éxito.

Comenzaron a escribir más canciones que transformaron su gusto en objeto, metamorfosearon estados de ánimo en cosas visibles y conformes a su gusto. A partir del verano de 1965, Jagger y Richards se convirtieron en una de las parejas de compositores de rock más célebres cuando escribieron *Satisfaction*. A partir de ahí, pudieron ser considerados como artistas ya que a un individuo se le reconoce como tal al reconocernos nosotros mismos en lo que hace, al reconocer en lo que él hace lo que nosotros hubiésemos querido hacer de haber sabido cómo (v. 3.2. y 3.3.). Miles ¿millones quizá? se reconocieron en ellos y el estribillo *I can't get no, satisfaction* formó parte de ese himno generacional.

Por tanto, el artista es un "profesional de la transformación de lo implícito a lo explícito, de la objetivación que transforma el gusto en objeto, que realiza lo potencial, es decir, ese sentido práctico de lo hermoso que sólo puede conocerse realizándose"⁹. Al haber llenado ese gran vacío existente en la oferta musical, su éxito perduró: al menos en términos económicos, afirma Dejan Sudjic,¹⁰ los artistas más exitosamente duraderos de entrada se establecen como una subcultura dada y extienden esa original atracción al público en general, es decir que la información ofrecida se encuentra en el cuadrante de la originalidad/novedad, aunque debe con-

⁸ Keith Richards, "Las revelaciones de Keith Richards sobre los Rolling Stones", entrevista de Stanley Booth. *Signare*, año 9, No. 102, octubre de 1989, p. 36.

⁹ Pierre Bourdieu, *Metamorfosis del gusto. Sociología y Cultura*, p. 183.

¹⁰ Dejan Sudjic, op., cit., p. 91.

tener cierta redundancia para lograr inteligibilidad (v. 5.2.).

La Stonemanía crecía. Sus andanzas, todavía más publicitadas, les proporcionaban validez como personajes en el sentido que Umberto Eco le otorga: "un personaje es válido cuando a través de sus gestos y su proceder se define su personalidad, su forma de reaccionar ante las cosas y actuar sobre ellas, y su concepto del mundo".¹¹ Con ello, la tradición oral se echaba a andar y los rumores también (v. 4.3.2.): Ian Stewart, el sexto Stone, fue corrido del grupo por su aspecto de *nerd*; Jagger cantaba mal pero un día, al morderse accidentalmente la lengua mejoró considerablemente su voz; Richards le bajó la novia a Jones y se casó con ella; una noche Mick fue a visitar a Brian. No estaba en casa, pero su mujer sí. Mick estaba ebrio y le hizo el amor; una vez, al tratar de golpear a su chica Anita Pallenberg, Brian Jones se rompió las costillas.¹²

Todo era posible y cualquier escándalo fue utilizado para acumular una mayor cantidad de capital simbólico entre sus seguidores; mediante estrategias de subversión y herejía, los Rolling Stones y muchas otras bandas se han legitimado culturalmente. La causa de esto se deriva de que mientras en otros sistemas económicos las prácticas artísticas se encontraban, o al menos eso se pretendía, mezcladas con el resto de la vida social, el rock surge en un país capitalista. En éste sistema, "la burguesía crea instancias específicas de selección y consagración, donde los artistas

¹¹Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*, p. 200.

¹²Los rumores mencionados son del dominio público entre los *fans* del grupo. Los primeros tres fueron publicados en el diario *Reforma*, 14 de enero de 1995, p. 9D. Los restantes fueron divulgados en la citada entrevista de Richards para la revista *Playboy*. Resultaría muy interesante conocer la fuente exacta de donde provienen tales rumores ya que parece probable, pueden formar el conjunto de los atributos narrativos parte verdad y parte ficción de los que se han rodeado. Si el lector lee diversas entrevistas o declaraciones de Richards o Jagger, se dará cuenta que con suma frecuencia manipulan la información a su conveniencia. En la conferencia de prensa previa a los conciertos que dieron en nuestro país lo demostraron. Evadían, ignoraban, se burlaban o ejercían la diplomacia. Para más detalles ver la crónica de Pablo Espinosa y Angélica Abelleira, "Veinte minutos con sus sardónicas majestades. Lo esencial es divertirse...Y se divertieron a costa de la prensa" *La Jornada*, 13 de enero de 1995, p. 25.

ya no compiten por la aprobación religiosa o el encargo cortesano sino por *la legitimidad cultural*".¹³

La legitimidad se presenta en todos los campos (político, económico, social, cultural, etcétera), y se encuentra constituida por la existencia de un capital común y la lucha por su apropiación: surge un capital acumulado donde algunos cuantos de intentan el capital, y otros aspiran a poseerlo; los primeros adoptan estrategias de conservación y ortodoxia, es decir, efectúan *mediaciones sociales*, "toda mediación social se propone proporcionar modelos que sirvan de referencia al grupo, para preservar su cohesión de los efectos disgregadores que tiene el cambio social",¹⁴ en tanto que los más desprovistos de capital, o recién llegados, prefieren las estrategias de subversión y herejía.

Aunque pocos años después los Stones pasaron a ser un grupo instituido --al que se enfrentarían posteriormente otras bandas instituyentes--, en ese momento representaban la vanguardia. Por ejemplo, de su LP *Aftermath* (1966 y el primero compuesto en su totalidad por Jagger y Richards), basta escuchar su canción *Goin' home* que dura 11:35 minutos --cuando la norma radiofónica no sobrepasaba los tres minutos por tema--, siete de los cuales son improvisación musical. Tal extensión de una canción comenzó a ser normal hasta 1969 con el arribo de Pink Floyd, Yes, Genesis y toda la ola del rock progresivo.

2 000 años luz inició una nueva era con rumbo a la psicodelia. Empero, fue su

¹³Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura*, p. 18-19. Cabe reiterar que si bien una parte significativa del rock se ha legitimado culturalmente, gracias a mecanismos de legitimidad y de capitalización simbólica, lo cual se observa por un lado en su gran cantidad de celebridades y leyendas, y por el otro en lo inofensivos que ya resultan muchos roqueros (se puede escuchar a los Stones o a los Sex Pistols en un supermercado, mientras se escogen los jilomales, como parte del decorado ambiental), socialmente esto no se ha logrado del todo ni con todos los rocanroleros. Todavía prevalece la estupidez sobre la inteligencia.

¹⁴Manuel Martín Serrano, *La producción social de comunicación*, p. 131-132.

canción *Jumpin' Jack Flash* la que proporcionaría una novedosa veta mítica que fueron los primeros en explotar: el rock y lo diabólico. Elaboraron un video promocional (anteriores a los videoclips modernos) del cual "comenzaron a decir tenía influencia demoníaca. Hay cosas de las que no te puedes librar. Así que perpetuamos esa imagen. Fue una marca que llevamos por 10 años más o menos".¹⁵ La imagen, no está de más reiterarlo, resultó primordial en el rock; era, y lo sigue siendo, uno de los principales instrumentos del que se han servido los músicos del género. A través de esta, las estrellas se vuelven importantes ya que sobre ellas se ejercen proyecciones psicológicas: "la creación de la imagen como etapa final del negocio, esencial para transformar adecuadamente cantidades del producto, se convierte ahora en el más grande consumo de inversión tecnológica y de esfuerzo creativo. Es en este nivel donde el héroe musical es importante. Las estrellas de rock de los sesenta eran presentados como super héroes con apetitos de gigante, carnales y narcóticos ambos".¹⁶

Aunque el origen del término estrella viene directamente del cine y de su mitología, su reproducción a otros fenómenos culturales es exacta: "la concepción estrella es un producto tanto de la imagen proyectada de la estrella como de todas las características que los individuos concretos proyectan sobre su propia concepción. Por ello, la estrella, aunque en parte es independiente, se convierte también en un receptáculo de los deseos, las frustraciones y los placeres que el *fan* proyecta sobre ella. Al preguntarse a sí misma qué haría la estrella en esa situación, esa persona la

¹⁵Keith Richards, *The continuing...*, op. cit. Otro ejemplo más conocido sobre esa *onda satánica*, es la del grupo Black Sabbath (al que los gobiernos panistas de León y San Luis Potosí no dejaron actuar --v. 3.1.--). Sobre lo satánico de sus canciones y propuesta, su cantante Ronnie James Dio señala que "todo es un juego. ¿Sabes? nos fascina aparecer como la chicha de *El exorcista*; primeramente con una imagen deforme y luego tan blancas palomas como el grupo Abba. Realmente es divertido". Ronnie James entrevistado por Pablo Queipo, "Son únicos los conciertos de *Black Sabbath*: Ronnie James", *La Jornada*, 8 de noviembre de 1992, p. 53.

¹⁶Dejan Sudjic, op. cit. Cabe destacar que en esa época, finales de los sesenta, los típicos ídolos musicales eran espigados, irreverentes y a la vez sensibiles. Y por supuesto, alguno de ellos *sexy*. Led Zeppelin, *Rockumental*. Exe. Prod. Linda Corradina, Mtv Networks, 1990.

está utilizando como un medio para enfrentarse a sus propias realidades. En el caso extremo, todas las experiencias vitales sufren esta mediación. El *mundo real* pasa a estar constituido por factores derivados del *mundo estrella*".¹⁷

Posteriormente compusieron *Sympathy for the devil* ("Simpatía por el diablo"), donde introdujeron nuevos ritmos con estilo de Samba y alcanzaron su condición de Idolos (con la palabra *Sajan* los Buriatos de Siberia se refieren a los ídolos y espíritus). Constituían ya "un convenio multigeneracional, la respuesta emocional a la falta de preguntas sentimentales, una versión difícilmente perfeccionable de la alegría, el espíritu romántico, la suave o agresiva ruptura de la norma. Sin estos requisitos se puede ser el tema de una publicidad convincente, el talento al servicio de las necesidades de un sector, una ofuscación de la vista o del oído, pero jamás un Ídolo (...) En la sociedad de consumo el Ídolo (la mayúscula, certificado de licitud), es quien retiene el Falso Amor de las multitudes más allá de lo previsible, más allá de los seis meses de un hit, de los dos años de la promoción exhaustiva, de los cinco años del impulso que no termina de desgastarse".¹⁸

¹⁷Andrew Tudor, *Cine y comunicación social*, p. 91. Quizá el ejemplo más evidente de experiencias vitales del mundo real influidas por factores derivados del mundo estrella, lo encarna el arquetípico James Dean, el eterno mito de la juventud. Nacido el 8 de febrero de 1931 en Indiana, Dean ha sido de las escasas estrellas que lograron una influencia e identificación absoluta entre personaje y público más allá de que los adolescentes se vistieran con playera blanca, chamarra roja de nailon y pantalones vaqueros. En James Dean, "la juventud actual se reconoce por entero menos por las razones que se dicen: violencia, sadismo, frenesí, maldad, pesimismo y crueldad, sino por otras infinitamente más sencillas y cotidianas: pudor de los sentimientos, pureza moral sin relación con la moral burguesa, corriente, pero más rigurosa, gusto eterno de la adolescencia por probarse, embriagarse, orgullo y pena de sentirse extraño y al margen de la sociedad, negación y deseo de integrarse a ella finalmente, aceptación o rechazo del mundo como es". Edgar Morin citado por Gabriel Careaga, *Erotismo, violencia y política en el cine*, p. 66. El mito de la juventud rebelde que Dean creó, sin duda inconscientemente, presentándose a las reuniones de gala vestido con mezclilla y camiseta hasta la fecha es explotado (por ejemplo, en el programa de televisión Beverly Hills 90210, el personaje Dylan Mc Kay (Luke Perry) es una copia vil -hasta tiene un Porsche como el de Dean-), y el mundo estrella continúa influyendo. Actualmente, a casi cuarenta años de su muerte (en 1955), siguen llegando cartas a los estudios de la Warner Brothers dirigidas a él. Para abundar en el tema ver, entre otros, al citado Careaga, José Agustín y otros, *Ahí viene la plaga*, especialmente las páginas 29-36.; la biografía de Paul Alexander, *El boulevard de los sueños rotos: Vida, tiempo y leyenda de James Dean*, ed. Viking., Marc Marvel; una sinopsis a este libro en la revista *Proceso*, No. 935, 3 de octubre de 1994, escrita por Roberto Ponce; "James Dean: rebelde sin clóset". *La Jornada*, 24 de julio de 1994, p. 28., y Kenneth Anger, "La cara oculta de James Dean". *La Jornada*, 12 de septiembre de 1993, p. 27.

¹⁸Carlos Monsiváis, *Escenas de pudor y livandad*, p. 266-267. Asimismo, cita a George S. Trow quien explica que "el Falso Amor es la Estética del Exilio, que se engendra en el trato familiar. Lo que es amado es un éxito.

Una vez alcanzado dicho estatus había que mantenerlo, y para hacerlo debían ser ellos mismos puesto que ante todo el Idolo ES. El *ser*, “expresa el caos de la época, (se vuelve) un personaje intocable que puede ser el precursor de un nuevo movimiento artístico, de una nueva concepción del mundo, un profeta anunciando y expresando la nueva era, lo que está por venir”:¹⁹ entonces, es el tiempo en que suelen vestirse con ropajes de poetas o modernos juglares.

Esta condición especial que distingue a los Idolos --imitados, estudiados y discutidos por siempre-- se ratifica en diversas prácticas, de entre las cuales destaca la indumentaria (*infra*. capítulo 10) mediante ropajes y ornamentos extraños que, salvo raras excepciones, es utilizada para distinguirse del común de los mortales y cuyo valor radica en que pertenece al Idolo. Aquí cabe destacar que bajo esta perspectiva muchos roqueros suelen presentarse como un tabú de lo insólito: lo insólito es aquello que transgrede o aparenta transgredir las leyes naturales. El tabú que algunos utilizan, les permite ser vistos como personajes transgresores que viven al margen de las reglas y hasta de las leyes naturales; aquello que simboliza la ruptura de una regla, los acontecimientos u objetos que llamen la atención por su carácter desacostumbrado son tabú y son vistos como una amenaza o símbolos de la impureza. Por ello, aunque son pocos quienes todavía profesan la creencia de la música puede cambiar al mundo, las apariencias siguen siendo básicas --la de muchacho pobre es de las más socorridas--.

Los Stones continuaron formando parte de la vanguardia musical por un tiempo

Lo que es un éxito es amado. ¿Qué es lo más poderoso en el mundo? El amor de millones de seres. ¡Es un Éxito! ¡Lo amamos! ¡Y el Éxito te ama porque tú lo amas porque es un Éxito! Umberto Eco no lo llama Idolo sino divo. Este es quien “encarna unas tendencias antes que otras, y escogiendo algunas las lleva a la luz de la legalidad, de la ejemplaridad (sic). Se establece una dialéctica por la que el divo, por un lado, adivina ciertas exigencias no especificadas y por otro --personificándolas-- las amplifica, las promueve”. *Apocalípticos e Integrados*, p. 335.

¹⁹Cora Ann Dobbs de Fierro, *Ritos de Iniciación*, p. 160-161.

po más. Sin embargo, fueron víctimas de lo que ellos crearon y cedieron a su propia imagen hasta el punto de volverse adictos a ella. Pagaron el precio, su guitarrista Brian Jones falleció (v. np. 29 de nuestro primer capítulo) y comprobó que adecuarse al éxito siempre ha tenido un costo importante en vidas humanas: James Dean y Marilyn Monroe en el cine; Keith Moon, John Bonham, Sid Vicious, Jim Morrison, Janis Joplin, Jimi Hendrix, y el recientemente fallecido Kurt Cobain, entre muchos otros, en el rock. Los Stones, como muchos otros artistas, se legitimaron culturalmente y lograron resonancia popular; sin embargo no les interesó --o no supieron cómo-- mantener el reconocimiento de las minorías especializadas que les seguían en sus inicios, lo cual según Néstor García Canclini se logra renovando su repertorio, introduciendo variaciones temáticas, y sobre todo formales, que permiten a sus seguidores más exclusivos volver a encontrar en su persona y sus productos el signo de la última distinción.²⁰

Sus hazañas, más extramusicales que creativas, pronto los impulsaron a la condición de grandes celebridades que conviven con el jet set y demás fauna: "en cierta forma son como los juglares del rey, cercanos a las intrigas palaciegas, íntimos amigos de los poderosos pero a la vez son los bromistas y críticos insolentes que incomodan pero nadie puede callar".²¹ En esta contradicción está su vigencia, pues el grupo no ha perdido en más de dos décadas su capital simbólico.

Musicalmente su trabajo, sobre todo desde la segunda mitad de los setenta, ha tenido muchos altibajos; sin embargo, su poder de convocatoria no ha disminuido. Se han vuelto autocomplacientes y siguen encarnando con vigencia diversos mitos. Jagger y Richards se han convertido en héroes míticos, personajes sobrehuma-

²⁰Néstor García Canclini, op. cit., p. 337.

²¹Naief Yehya, "Arte inconsciente y sabiduría callejera", *Rock & Pop*, año 2, No. 14, enero de 1995, pp. 7-10.

nos, extraños, audaces e irreductibles. Y sólo Mick Jagger adquirió el estatus de héroe cultural.

7.2. Los héroes míticos.

**It's every generation throws a hero up the
pop charts.**

Paul Simon.

Si bien Jagger y Richards se convirtieron en héroes míticos, no han sido los únicos dentro del género. Por principio cabe preguntarnos ¿si el mito es un relato y no una persona, porqué les llamamos héroes?

Parece muy probable que en la fase de creación religiosa surgieron dos posibilidades: recrear lo no humano bajo formas personales para establecer con ello relaciones regidas por normas humanas, o bien crearse protectores sobrehumanos²² sobre los cuales delegar el cuidado de afrontar lo incontrolable. Impulsado por la necesidad, el hombre llega en este campo a "fabricar" conscientemente seres que le protejan y le asistan;²³ la creencia en dichos personajes, lejos de ser un producto fortuito de la imaginación sirve socialmente puesto que gracias a esa relación, se alcanza un control sobre algo que de otro modo escaparía a toda influencia humana.

En consecuencia, un aspecto trascendente en la mitología del mundo entero consiste en la presencia de *deidades o personajes sobrehumanos que desempeñan el papel de intermediarios entre los poderes de arriba y la humanidad de abajo*. Lograr esto no es fácil, y el héroe de las mitologías en su búsqueda de lo absoluto

²²El término no es del todo apropiado pero resulta más conveniente que el de sobrenatural, "ya que éste último presupone un concepto positivista de "naturaleza", extraño a la mayoría de las civilizaciones no occidentales".
Henri-Charles Puech (dir.), *Historia de las Religiones. Las Religiones Antiguas. Vol. I*, p. 43-44.

²³*Ibid.*, p. 49.

tropieza con la muerte. Esta significa que está quebrantado por las fuerzas hostiles del mundo, pero que al mismo tiempo en su derrota, conquista al fin lo absoluto: la inmortalidad.²⁴

Es conveniente aclarar que la naturaleza misma del mito contempla una historia antagónica, es decir, una doble oposición entre el *destino ordinario* y el *destino heroico*: “el primero aprovecha el derecho a una vida plena y entera pero no renovable, el otro lo pone en juego para beneficio del grupo. La segunda oposición se establece entre dos clases de muerte, la una definitiva y, por así decirlo, uniforme, con todo y que comprenda una promesa de inmortalidad en el más allá; y la otra periódica, marcada por idas y venidas entre este mundo y el otro”.²⁵

Ante la necesidad de estos personajes sobrehumanos quienes asumen un destino heroico, hay que agregar que el heroísmo es un fenómeno eminentemente social: un héroe es “en quien todos se reconocen como el más auténtico de todos ellos. Y por lo tanto, no le siguen por imposición de su fuerza ni por engaños de su astucia, sino por amor, por corresponder a su amor, o por admiración y por reconocimiento, que en todo esto consiste lo que él llama Culto de los Héroes”.²⁶ Y aquí cobran importancia las proyecciones derivadas del mundo estrella: cada vez pretendemos parecemos más a ellos, gozamos con las representaciones que nos ofrecen y que nosotros no podemos encarnar. No en balde Jim Morrison se preguntaba acerca del “por qué a la gente le gusta pensar que estoy drogado todo el tiempo. Me imagino que quizá creen que alguien más puede hacer el viaje por ellos”. El problema no reside en la proyección sino cómo él mismo afirmaba, en que para conservar el amor de la gente sigues aparentando, representando un papel, y llegas

²⁴Edgar Morin citado por Gabriel Carcaga, op. cit., p. 68-69.

²⁵Claude Lévi-Strauss, *Antropología estructural*, p. 192.

²⁶J. Farran y Mayoral, prólogo a Thomas Carlyle, *Los héroes*, p. 18-19.

a amar tu actuación.

Cuando coinciden las proyecciones con la actuación, el personaje “resume en sí mismo nuestras aspiraciones, nuestros ideales, nuestras creencias. En el sentido más profundo, ha sido creado por nosotros; nace colectivamente como nuestro mito. Esto es lo que hace tan importante el heroísmo: refleja nuestro sentido de la identidad, a partir del cual se moldea nuestro propio heroísmo”.²⁷ Probablemente por eso, uno de los principales papeles del artista sea el de chivo expiatorio: “la gente proyecta en él sus fantasías y éstas se vuelven realidad. Ellos pueden destruir sus fantasías al destruirlo a él. Yo obedezco a los impulsos que todos tienen, pero no admiten tener. Al atacarme, al castigarme, se sienten libres de esos impulsos”.²⁸ Más allá de cualquier valoración moral, la utilidad social es enorme porque realiza una perfecta división de roles. Sólo ellos, nuestros héroes, pueden asumir nuestras proyecciones colectivas, recuérdese que todos anhelamos un mito colectivo que nos proporcione un centro estable y permanente en un universo que, de otra forma, resulta caótico.

Los héroes dotan a las comunidades de su alma, sirven de proyección a ciertos valores e ideales; actúan como modelos, como norma de acción. Por tanto, no todos pueden ser héroes míticos. No debemos confundir a las *celebridades* con los *héroes míticos*. Un héroe es un mito en acción, nos dice Rollo May.²⁹ Son héroes míticos por las cualidades espirituales que se les confieren pero ante todo, porque con sólo nombrarlos comienza ese relato numinoso. En este sentido, Paul McCartney es una celebridad, con todos los adjetivos que se quieran, en tanto que John Lennon resulta el héroe mítico que pidió una oportunidad a la paz (*Give peace*

²⁷Rollo May, op. cit., p. 53.

²⁸Jim Morrison, *No soy un salvador*. Entrevista de Lizze James, 1969, en *Cuadernos de...* op. cit. pp. 8-12.

²⁹Rollo May, op. cit., p. 52.

a chance); el pacifista que no aceptaba que el mundo fuera bolsa de valores ni cuartel militar.³⁰ Con los Rolling Stones --como con cientos de grupos-- sucede lo mismo, Charles Watts (el baterista), Bill Wyman (el ahora ex bajista) y Ron Wood (el otro guitarrista) son celebridades, mientras que Jagger y Richards ponen en acción ciertos mitos, actúan como modelos y en ellos se proyectan determinados valores e ideales, los compartamos o no.

El hecho que se cumplan o no ciertas expectativas depositadas en ellos, no determinan al héroe (si fuera por esto, Lennon nunca lo habría sido). Brillan en el firmamento mítico porque nos proporcionan la seguridad de encontrar personajes con los que anhelamos identificarnos. Así, "nuestros héroes incluyen en sí mismos nuestras aspiraciones, ideales, esperanzas y creencias, pues están hechos de nuestros mitos. En un sentido profundo, somos nosotros quienes creamos al héroe al identificarnos con las hazañas que lleva a cabo. El héroe nace colectivamente, igual que el mito. Esto es lo que hace importante el heroísmo: refleja nuestro propio sentido de la identidad, nuestras emociones interrelacionadas, nuestros mitos".³¹

7.2.1. Janis Joplin o el cuerpo dionisiaco.

De acuerdo con Rollo May,³² todos nosotros tenemos un mito en función del cual construimos nuestra vida; nos mantiene íntegro y nos da la capacidad de vivir en el pasado y en el futuro sin descuidar el tiempo presente. Sus formas son infinitas.

³⁰ Si ahora identificamos, escribe Héctor Manjarrez, sentimental y arbitrariamente, a Lennon como el espíritu del espíritu Beatle, adorable y absurdo, irónico y tierno, en buena medida se debe a que fue el único de los cuatro que no pudo superar la ruptura. Aquel que no supo seguir siendo un éxito. Como nadie, John Lennon encarnó al personaje de los sesentas que no pudo hacer la transición a los nuevos tiempos de la realidad. Ese padecimiento suyo a lo largo de una década no es una de las menores razones para sentirlo tan entrañable (sobre todo para aquellos que padecían la misma contradicción, cabe señalar)", Héctor Manjarrez, "Ahora saben cuántos agujeros le filian al Albert Hall", *Crines*, op., cit., pp. 199-207.

³¹ *Ibid.*, p. 56-57.

³² *Ibid.*, p. 33 y ss.

tas, más comúnmente suelen ser variaciones sobre algún tema central de los mitos clásicos; se descubre cierta unidad en la enorme variedad de mitos, al salvar la brecha entre lo consciente y lo inconsciente.

Desentrañar los relatos que encarnan los músicos de rock aunque también se desprendan de mitos clásicos, es una tarea que rebasa por mucho los límites de esta investigación. Sin embargo, así sea someramente es necesario revisar algunos, ya que otro de los rasgos característicos del género consiste en que cada grupo o solista asuma ciertos relatos según el principio de que todos tenemos un mito en función del cual construimos, o al menos pretendemos, nuestra vida.

Los roqueros hacen de un mito acción, y lo representan constantemente al mostrarlo, pues forma parte de su propuesta artística --así sea inconscientemente--; el concierto es una inmejorable oportunidad para ponerlo en escena. Al tiempo, esto constituye una *acción dramática* que, de acuerdo a como la plantea Jürgen Habermas (recuérdese la introducción de este trabajo), se orienta a presentar al actor en su relación o interacción con los otros actores: el sujeto no se *presenta*, se *representa*. Así, este sujeto-actor devela ante los otros (su público) algo de sí que más bien resulta una imagen de sí, asume su heroísmo, encarna un rol y hasta llega a institucionalizarlo.

Las industrias culturales relacionadas con el género, son quienes se encargan incansablemente de venderle todo esto al público, para entrar en el círculo vicioso de encontrar un mito sobre el cual proyectamos y así consumir todo lo que se genere en torno a él. De ahí la fascinación por un artista que resulte impredecible y que haga lo que quiera cuando y donde lo desee, introduce novedad y originalidad. Sin embargo, estos pueden ser víctimas de los *media* ya que tras convertirse en sus

consentidos, lo cual se mide por el número de portadas en revistas especializadas, los media pretenderán manipularlos para mantenerlos dentro de los parámetros de su descripción.

Hace muchos siglos me dijo, en el cielo hubo una sangrienta revolución. Un grupo de ángeles nos levantamos contra el poder absoluto de Dios. Como todo vencido conocí el exilio, la calumnia, el odio y la humillación. Pero te aseguro que de haber ganado ni muerte ni infierno, ni cinco ni dos, ni tuyo ni mío, ni odio ni trabajo, habrían existido ni Diablo ni Dios.

Joaquín Sabina.

Bajo la perspectiva antes descrita, el músico mismo pero también la industria que lo rodea, en las cuatro décadas que abarca el rock, sin duda Satán ha sido el relato más encarnado. De hecho, en los sesenta y hasta la primera mitad de los setenta fue el que imperó. A partir de la explosión del punk, los músicos más jóvenes, es decir los menos instituidos, lo confirmaron pero además fueron asumiendo otros patrones narrativos. El mito de Satanás funciona para explicar la rebeldía y por ello se mantiene vigente en la mitología rocanrolera: el diablo se rebeló contra el poder absoluto de Dios así como algunos héroes míticos han hecho lo propio contra las instituciones sociales.

Del mismo modo que la realidad de Mefistófeles reside en su oposición a las leyes de Dios, la encarnación mítica de muchos rocanroleros (su acción dramática), entre otros Jim Morrison, Janis Joplin, Sid Vicious, Mick Jagger, así como el todavía extrañamente vivo Keith Richards, consiste en oponerse, rebelarse e incluso enfrentarse los valores establecidos socialmente. Cada uno empleó la rebelión como forma de vida --a excepción de Morrison y quizá Jagger, nos parece que el

resto lo hizo más instintivamente-- y al igual que Satanás asumieron los riesgos. Según vimos en 5.1., gracias a la polifuncionalidad de los rituales es posible que dentro de un concierto de rock se manifiesten diversas funciones a un mismo tiempo. Cabe reiterar que una de las más significativas es la de conmemorar, esto es poner en escena varios mitos, y particularmente en los ritos-concierto actualizar uno que es el del rock como sistema general. Sin embargo, hay quienes encarnan cierto relato y lo llevan hasta sus últimas consecuencias.³³

Dionisio para los romanos o Baco para los griegos. El dios del vino y la embriaguez, el éxtasis y el delirio, ha sido venerado por muchos. La mitología del rock ha hecho lo propio, y algunos de sus personajes han echado mano de él en diversos momentos: Joe Cocker, Robert Plant, Jiminy Page, Eric Clapton, John Bonham, Keith Moon, Ozzy Osbourne, Elton John, Rod Stewart y Alice Cooper, por citar a unos cuantos.

Sin embargo, mientras en la mayoría se quedó en mera enfermedad, con tratamientos antialcólicos de por medio o incluso muertos como consecuencia de esto, sólo Jim Morrison y Janis Joplin además de adoptar el citado mito de Satanás, encarnaron el mito dionisiaco (es común que se encarnen varios mitos al mismo tiempo. Morrison además encarnó otros); o bien, llegaron al punto de ser borrachos cotidianos con la capacidad de traspasar ese lindero y convertirse en borrachos míticos.

³³Cabe aclarar que si bien estos héroes míticos llevaron hasta sus últimas consecuencias los mitos que encarnaron --es decir hasta la muerte (excepto Richards)--, esto lógicamente no significa que en la generalidad se lleguen a estos extremos (el rock se hubiera agotado por tantas defunciones). Reiteramos que la importancia de estas descripciones: consisten en proporcionar al lector un marco de referencia más amplio; los rocanroleros asumen mitos y los traducen en acción: adoptan aquellos roles comunicativos que estrictamente se corresponden con el trabajo expresivo del rito; y es por el trabajo expresivo como se modifica al sujeto en función de un modelo de representación del mundo. No todos están pulidos o perfectamente definidos. Los que aquí presentamos son muy evidentes, y dan cuenta de la importancia de asumir tales roles comunicativos (además corroboran que en algunos casos las funciones del rol se ligan a la vida personal del sujeto). De acuerdo con tales roles, en el rock cambian los sujetos y no el modelo. Véase nuestro capítulo 5.

Janis Joplin nació el 19 de enero de 1943 en Porth Arthur, Texas; su infancia fue absolutamente normal, entendido ésto en su sentido más general. En su juventud comenzaron a manifestarse depresiones debido al rechazo social que su gordura y acné provocaban. Como respuesta comienza a emplear la excentricidad --y más adelante la droga le permitió lo que siempre deseó, ser aceptada (aunque los motivos reales para consumir drogas sean estos, su capacidad chamánica no se pone en duda; al fin y al cabo representó una capacidad sobrehumana). Se ha escrito que en la universidad recibió el título de "El Hombre más Feo del *Campus*".

Emigra a San Francisco y rápidamente se desarrolla en ese nuevo contexto: "entre los jipis más acelerados, su espíritu rebelde, que requería llegar al límite, acabó de modelar una voz portentosa y la hizo experta en todos los matices del blues(...) Los incipientes jipis de entonces la canonizaron al instante, pues reconocieron una calidad que se da muy pocas veces, y comprendieron que *ella era un arquetipo viviente, que encarnaba la profunda necesidad, que muchos sentían, de incendiarse*"³⁴

Sergio González señala cuatro rasgos bajo los que Janis conformó su obra y vida. El primero fue la decisión de asumirse como un intérprete producto de las mezclas culturales construidas en la sociedad norteamericana desde los años veinte (léase *hibridación*): el tipo de música, blues, y su forma de cantarlos, siguiendo la forma de los negros --principalmente de su Idolo Bessie Smith con la que coincidió hasta en su forma de vida--. El segundo consistió en elegir una disyuntiva entre ceder al entretenimiento, o elegir una perspectiva *progresista* en el ámbito creativo; la gran paradoja es que fue comercializada por su autenticidad, digamos que se convirtió en una *autenticidad institucionalizada* a través de las industrias culturales.

³⁴José Agustín, "Nuestra Señora", *La Jornada* del 19 de enero de 1993., p. 23. Subrayado nuestro Como ya dijimos, resultó un héroe mítico sobre el que había múltiples proyecciones.

El tercer elemento consistió en convertir su cuerpo en un 'emblema estético', una fiesta dionisiaca. En esto radica su heroísmo mítico más sobresaliente, era una rebelión muy específica; en su "*voluntad radical* reiteraba de manera constante lo más emblemático de la vida urbana moderna alrededor de la constante el cuerpo como recinto de las libertades. De ahí la experimentación en la sexualidad, la droga, la vida hedonista, el ansia de poner a prueba los límites convencionales, el éxtasis de la embriaguez, etcétera".³⁵

Y esto debía ser desarrollado: sus comentarios eran desinhibidos para una sociedad profundamente conservadora que, por consiguiente, reprobó todos sus actos; de los más conocidos y del que luego se jactaría, fue cuando dió un botellazo a Jim Morrison.³⁶ Aunado a ello, el vestuario comenzó a jugar un papel más importante, sobre todo a raíz del Monterrey Pop Festival: "pocos meses después del Festival, Janis conoció a una diseñadora de ropas brillantes llamada Linda Gravenites (...) Con su metamorfosis física ya casi completa y con una situación financiera notablemente mejorada, estuvo Janis en condiciones de pedirle a Linda que diseñara para ella un atuendo completo".³⁷

Finalmente, el cuarto aspecto es consecuencia directa de ese mito dionisiaco. Se constituye en la enorme capacidad de Janis Joplin para trasladar dichas constantes al marco de sus conciertos, reuniones rituales donde representó escénicamente

³⁵Sergio González Rodríguez, "Janis", *La Jornada* del 19 de enero de 1993., p. 23. A esto hay que añadirle su exacerbado antiautoritarismo y su desafío al rol jugado por las mujeres en diversos ámbitos de la época.

³⁶A nivel meramente anecdótico la historia fue así. "En una fiesta en casa del cantante John Davidson, Jim y Janis Joplin se emborracharon juntos... Pero Jim se alcohó y tiró a Janis del pelo para colocarle la cabeza, a la fuerza, a la altura de su bragueta. Finalmente Janis logró zafarse y corrió al baño, llorando. Jim fue llevado a la fuerza a un carro y Janis salió corriendo tras él. Comenzó a golpearlo por la ventanilla con una botella de whisky". Jerry Hopkins y Daniel Sugerman, *Nadie sale vivo de aquí*, p. 140. Entre las múltiples consecuencias de los desmanes de Joplin y Morrison, las autoridades de diversas ciudades norteamericanas prohibieron sus actuaciones, "en Houston, Texas (69-70), se levantó una prohibición existente para que actuaran grupos de rock. Con excepción de The Doors, por un lado, a causa de los disturbios que su presentación provocó en Miami, y Janis Joplin: por su actitud en general". Myra Friedman, *Janis Joplin. Enterrada viva*, p. 453.

³⁷Myra Friedman, op., cit., p. 134.

todos estos valores: “coexistía un verdadero poder, que en momentos la hacía parecer una sacerdotisa o una bruja sagrada, con la temura y la gentileza de una mujer profundamente sensible”.³⁸ Asistir a cualquiera de sus conciertos o simplemente ver la, era contemplar una representación escénica de los valores dionisíacos que encarnó. Al igual que las milenarias bacantes,³⁹ Janis caía en un éxtasis místico que le dotaba de fuerza prodigiosa, impactante. Tuvo el anhelo de ser la persona que la fantasía de la audiencia deseaba y lo logró.

Esto significó la institucionalización de los roles. Es decir, que las funciones de su rol apoyado en diversos mitos se incorporasen a su vida personal. Y pronto comenzó a amar esa actuación: “había una tendencia, incluso en algunos de aquellos que la conocían bien, a endosarle cualidades sobrehumanas, a expandir la idea de que era un ser humano excepcional o a imaginar más o menos que era inmortal (como sucede con los chamanes)”.⁴⁰ Tal invulnerabilidad falló y el 4 de octubre de 1970, a los 27 años, en un hotel de Los Angeles Janis Joplin murió de una sobredosis de heroína.

7.2.2. Keith Richards y la inmortalidad.

Como ejemplificó el caso de Janis Joplin, contextualizado en el poder numinoso que envuelve al rock, suele creerse que muchos de sus personajes tienen algo de sobrehumanos. Esto se logra a través de una representación que en el rock ha llegado a integrarse al punto que muchos de sus personajes terminan siendo víctimas de su propia actuación y pasan a ser habitantes del panteón chamánico (*infra.*

7.2.1.4.). Sin embargo, existe un caso que equilibra el carácter sobrehumano de los

³⁸José Agustín, op. cit.

³⁹Dentro de la mitología griega, las bacantes eran las seguidoras de Baco: “apenas cubiertas con pieles de león celebraban los ritos orgiásticos con gritos y danzas desenfrenadas. Caían en éxtasis místico y adquirían una fuerza prodigiosa”. Víctor Civita (de.), *Diccionario de mitología grecorromana*, p. 19.

⁴⁰Myra Friedman, op. cit., p. 290.

rocanroleros; pese a todos sus excesos sigue vivo: Keith Richards.

Sólo alguien que tenga pacto con el Diablo, señalan los más fascinados por este personaje, puede sobrevivir a todos los excesos transformados en hechos públicos gracias a la persistencia del rumor: incontables arrestos por posesión de drogas, interminables "viajes" que duraban hasta diez días, muerte clínica a causa de sobredosis con su posterior revivida, más de seis cambios totales de sangre para curarlo de sus adicciones, y un sinnúmero de datos que alimentan su propio mito. Se ha dicho que sus excesos debieron matarlo en los sesenta; sin embargo, sobrevivió e hizo lo mismo con los setenta, los ochenta y parece que también con los noventa. ¿Un Fausto rocanrolero?

Si bien él atribuye su sorprendente sobrevivencia a formar parte de una generación físicamente muy fuerte, ⁴¹ esto resulta poco creíble ya que muchos otros de esa misma generación y de otras posteriores, no pudieron hacerlo. *Por alguna causa desconocida* (y en esto radica su fuerza numinosa) continúa con vida, y representa el papel de un muerto viviente, de un verdadero vampiro. Basta verlo sobre un escenario para darse cuenta que trabaja como el contrapeso de toda la puesta en escena Stone. Fuera de escena Richards no cambia su actitud, se sabe ahora único representante del más allá, condiscipulo del Dr. Fausto y amo del mundo subterráneo de los excesos al que tantos han descendido y sucumbido. Dicha representación debe complementarse, y por ello su vestimenta y accesorios simbolizan su satánica alcurmia: los lentes oscuros resultan muy importantes (¿no dicen que los vampiros no soportan la luz del día? Pero además, con ellos prevalece y alimenta la incógnita del qué oculta, por qué los usa), y ante todo sobresale su inseparable anillo con forma de calavera; de todos los objetos que porta, este es su distintivo chamánico --

⁴¹Keith Richards. *Las revelaciones de...*, op. cit., p. 82.

más sobresaliente.

Como el Infierno es su casa y él ahí habita, hay que ponerla *ad hoc*: el *back-stage* de los Rolling Stones (área posterior al escenario donde se encuentran camerinos, salas de "hospitalidad" para sus invitados, para afinar instrumentos, etcétera) tiene entre otras cosas, pantalla gigante de t.v., una selva de plantas, alfombras y mesa de billar; en el camerino de Richards debe haber "tres botellas de vino francés; un litro de vodka Stolichnaya; 28 latas de jugos y refrescos; doce botellas de cerveza Beck, doce botellas de cerveza Guinness Draft...", mientras que la habitación del hotel donde se hospede, debe modificar el sistema de iluminación por uno más tenue, colocar un fondo negro en todos los ventanales para evitar la posible entrada de luz, así como forrar con una cinta especial el marco de la puerta de entrada para evitar el ruido.⁴² Son los privilegios para quien todavía puede representar el papel de héroe sobrehumano de los excesos.

7.2.3. Sid Vicious o la vida como una vacación.

Si bien este personaje también encarna el mito de Satanás, lo hace sin darse cuenta de ello. Le cuelga además un particular relato: al rock se le puede llegar sin la obligación de ser músico; la suerte puede llegarle a cualquiera y volverse millonario.

El grupo punk que más fama alcanzó en tan sólo un año fue *Sex Pistols*. Malcolm McLaren fundó en Inglaterra una boutique antimoda --tintes para teñir el pelo de colores naranja, verde, camisetas rotas--, de la cual Johnny Rotten (Juanito Po-

⁴²Las exigencias que los artistas solicitan a los promotores reciben el nombre de *rider* (algo así como cláusula adicional o anexo al contrato). En la década de los sesenta y setenta fueron célebres los *riders* Stonianos que incluían pantagruélicas cantidades de comida, bebida y requerimientos "psicotropicoheroicos", drogas, pues. Al parecer, en la actualidad sus *riders* se han simplificado. Sobre los *riders* ver 8.1.2., y de los Stones en particular el diario *Reforma* del 13 de enero de 1995, p. 6D, así como *La Jornada* del 17 y 24 de enero de 1995.

drido) era un cliente asiduo --su voz se escuchaba como si tuviera una viruta de aserrín atorada en la garganta dice Juan Villoro--; percató a McLaren de formar una banda y en dos días reunieron a otros asiduos a la tienda formando los *Sex Pistols*, representados por Malcom McLaren e integrado por Johnny Rotten en la voz, Paul Cook a la batería, Steve Jones la guitarra y Glen Matlock al bajo, quien pronto fue reemplazado por Sid Vicious.

Sid Vicioso, cuyo nombre verdadero era John Simon Ritchie, llegó al grupo luego de ser baterista de Siouxsie & the Banshees y fundador de los Flowers of Romance. Fue la encarnación de los descos de esos miles ¿millones? de jóvenes que soñaban (y sueñan) con hacerse millonarios gracias a la música sin tener siquiera una noción de ella: solía decir que “no sé qué le ven de complicado a la música. Tomas una guitarra, jalas una cuerda, se oye “tuang” y ya tienes música”. Así de sencillo.

Los *Pistols* firmaron un contrato con la disquera EMI y pocos días después fueron entrevistados en televisión. El escándalo que armaron desde la primera pregunta fue tal, que la emisión fue suspendida a los pocos minutos y ellos corridos de los estudios. Al día siguiente eran noticia en todos los periódicos y revistas británicas mientras llegaban a la televisora cientos de cartas de protesta. La mejor publicidad hecha a los *Pistols* en todo el mundo, sin costarles un centavo y sin haber grabado todavía un LP (vemos que en el entretenimiento siempre se repite la fórmula de obtener publicidad gracias al escándalo).

Ante las repercusiones que el grupo provocó en televisión, EMI canceló el contrato, lanzó el *single Anarchy in the UK* y los indemnizó con alrededor de 100 mil libras. El 12 de marzo de 1977 tenían un nuevo contrato, ahora con A & M Re-

cords. La firma se llevó a cabo en un tenderete montado frente al palacio de Buckingham pues el primer *single* a editar se llamaba *God save the Queen*.

Pocos días después a un *disc jockey* que se negó a programar su disco, le dieron una golpiza que provocó más publicidad (debido a los 14 puntos de sutura que recibió); algunos artistas que grababan en la misma disquera, como Rick Wakeman y Peter Frampton, se quejaron de ellos. La tirada del sencillo se destruyó, los *Pistols* obtuvieron 75 mil libras de indemnización y más adelante firmaron con Virgin Records. Con apenas un sencillo en el mercado, ya eran todo un fenómeno: popularidad y dinero fácilmente. Sin embargo, se volvieron una paradoja punk: si una banda triunfaba y ganaba dinero dejaba de ser lo que era para convertirse en justamente lo que despreciaban. Al parecer, su salida fue hacer el mayor escándalo posible, tanto en sus actitudes como su música, más que cantar gritaban y el volumen de los amplificadores se usaba a tope; se dice que sus conciertos eran memorables, ya que para no aburrirse rompían algo, la música sonaba como licuadora en sexta velocidad, insultaban al público y todo terminaba en gresca.

Con Virgin grabaron su primer y único LP mientras existieron, *Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols*, el cual acarrió nuevos problemas: fueron acusados de posible escándalo público y obscenidad, mientras el disco era vetado en la radio, vendido en muy pocas tiendas donde la policía colocaba una cinta adhesiva negra sobre la palabra *bollocks*. Tras el éxito causado en Inglaterra --donde el 90 % de los seguidores eran sub y desempleados, es decir, lumpen, además de los asiduos a buscar emociones fuertes en el turismo social, no había clasemedios--⁴³ los

⁴³La mayoría de los chavos punk en todo el mundo pertenecen a los estratos más marginados y su forma de pensar corresponde con su realidad. Sin embargo, cuando el punk se volvió moda, es decir que se difundió como pintoresquismo urbano, otras clases sociales lo adoptaron: "...el numerito de los punks mexicanos de clase alta que hace años quisieron vivir como en Londres o Nueva York, se pintaron el pelo de zanahoria y de solferino, se rebautizaron Pepe Chingada y Tommy Drenaje, se infligieron heridas y se clavaron alfileres en conciertos de rock...la rebelión extinguida en fiestas de disfraces, derrotados no por el rechazo, sino por la aceptación". Carlos

Pistols iniciaron su única gira por Estados Unidos. Sin embargo, “todo empezaba a derrumbarse. La anarquía no servía de nada si no se dirigía hacia el exterior, hacia el público, para incitarle, para excitarle. Pero a nadie irritaría ver a cuatro idiotas metiéndose los unos con los otros durante sus actuaciones”.⁴⁴

La fuerza de la banda radicaba en Rotten y Vicious, personalidades opuestas que pronto llevaron todo a una encarnizada rivalidad. Lo explosivo y lo autodestructivo que, también puede ser el mito de Satanás, fue llevado al extremo. De manera radical, Vicious --más que Rotten (quien abandonó la banda, todavía vive y hasta conduce un programa de radio bajo su verdadero nombre John Lydon)-- se rebeló y siguió autodestruyéndose, otro significativo mito roquero.

Terminada la gira norteamericana el grupo se deshizo en 1978. Su enorme violencia acabó por destruirlos aunque fueron consecuentes con su forma de pensar al darse cuenta que ya eran estrellas, vivían en hoteles de lujo y formaban parte del *show business*. La caída de los *Pistols* era inevitable, habían desparramado tanta mierda a su alrededor que resultó imposible no ahogarse en ella. El punk había marcado ciertas reglas de existencia en las que no había más que ganar o morir, una suerte de suicidio donde aún el triunfo implicaba caer en el abismo. No querían ser considerados una moda y fueron víctimas de su propia trampa: de entrada pusieron tantos topes y barreras que minaron cualquier posibilidad de supervivencia una vez agotado el impulso inicial; su enorme violencia no contaba con un soporte musical que les permitiera mantenerse (a diferencia de los *Pistols*, los *Rolling Stones* que también iniciaron su éxito por medio del escándalo, si pudieron hacer esa transición

Monsiváis, *Escenas de pudor y liviandad*, p. 297-298. Para una visión global de fenómenos sociales juveniles en México, se recomienda revisar todo el capítulo titulado, *Dancing: El Hoyo Punk*, p. 285-298.

⁴⁴Gerald Cole, *Sid y Nancy*, p. 131.

y con ella perdurar).⁴⁵

Con el grupo desintegrado tras el abandono de Johnny Rotten, Sid quedó al mando. Imposibilitado para actuar con regularidad debido a su irresponsabilidad (consecuencia de su adicción a la heroína), el interés por su trabajo disminuía rápidamente e infructuosamente trataban de alcanzar nuevamente el éxito --incluso grabó una peculiar versión del éxito de Frank Sinatra, *My Way*--. La caída ya era estrepitosa y en octubre de 1978 Nancy Spungen, hija de una acaudalada familia de Filadelfia y novia de Vicious, fue encontrada muerta en el célebre Chelsea Hotel de Nueva York. Los titulares de los diarios vuelven a colocar a Sid en la cima, sólo que ésta vez acusado de apuñalar a Spungen. Tras una dura batalla legal, el primero de febrero de 1979 Sid sale de la cárcel después de pagar una fianza de 50 mil dólares. Esa misma noche se celebra una gran fiesta en su honor; al día siguiente a sus 21 años es encontrado muerto por una sobredosis de heroína. Alcanzó la muerte y al mismo tiempo, con ella, la inmortalidad.

La historia siempre ha requerido de mártires; las andanzas y la forma de ser que encarnó Sid, una "atroz divisa de autodestrucción ante un mundo que no ofrece respuestas en tanto no formula siquiera preguntas inteligentes",⁴⁶ aunado al momen-

⁴⁵La única banda que logró pasar de este impulso inicial fue The Clash, que tocó durante 10 años. La diferencia con el resto de los punks fue que ellos decidieron integrar a alguien que realmente supiera música, el baterista Topper. Quizá la principal aportación de los Clash al rock consiste en su marcadísimo interés político izquierdista, sobre todo a raíz de su *London Calling* (además, con una de las mejores portadas en la historia del rock), que manifestaron en muchas canciones (*Know your rights*, por ejemplo) y títulos de álbumes como el *Sandinista!* (su rollo ideológico también influyó a muchos grupos, los Rolling Stones incluidos). Paradójicamente su mayor éxito, *Should stay or should I go*, fue consecuencia de haber sido empleado en un anuncio de los jeans Levi's. Para más detalles ver el Documental *The Clash*, Producido por Alex Coletti, Mtv, 1991. Cabe destacar que lo poco que abordamos del fenómeno punk está ligado a lo estrictamente musical y su consecuencia mítica, no más. Para conocerlo como un fenómeno social se recomienda el ensayo de José Manuel Valenzuela (op. cit.), donde plantea las formas de comunicación entre los punks actuales (explica la vigencia del movimiento) y menciona algunos grupos del género a fines de los ochenta como los Dead Kennedy's. También revisar el proyecto cinematográfico punk (donde aparece el luego famosísimo grupo Police), *Rudeboy*, SMV Home Video.

⁴⁶José Luquín, "Sid Vicious: un callejón sin salida", *Uno más Uno*, del 25 de marzo de 1988.

to y manera de morir, le ayudaron para convertirse en el héroe mítico de la generación punk: no hay futuro, no hay concesiones.

Con la aparición del punk puede decirse que la música sufre un importante periodo de revitalización interna. Si bien el punk en su filosofía es autodestructor y carente de futuro, su intento por revitalizar al rock fue válido: éste último en gran medida se había convertido en una industria domesticada con millones de dólares. El punk se enfrentó a ello, abrió un brevísimo paréntesis y sucumbió. Sin embargo, en este proceso retornó cierta esencia mítica en el rock, su crudeza y agresividad (quizá sus mayores virtudes), y también los conciertos regresaron a su origen en pequeños clubs y teatros.⁴⁷

Juan Villoro sintetiza esta esencia que en la actualidad muchos artistas jóvenes pretenden rescatar: "el punk fue muchas cosas, pero sobre todo, el último intento del rock por cambiar la vida fuera del escenario. La rebelión gandalla hizo más evidente que nunca el sentido primordial de la música de rock, la integración del que toca y el que escucha, la ruptura de barreras entre espectáculo y público, la comunicación instantánea: lo que dice el cantante es lo que piensa quien baila frente a él... el punk volvió a ubicar a los jóvenes como el sector *alterado* de la población. Si los movimientos estudiantiles de los sesenta mostraron el rostro inconforme de las clases medias, el punk reflejó la intolerancia de los marginados del sueño industrial, el Tercer Mundo dentro del Primer Mundo. Si algo hay de rescatable en el punk, es la idea de que para cambiar el mundo no sirve de nada cantar en esperanto, ni comer germen de alfalfa, ni ponerse flores en el pelo. Lo único radical es enfrentar el presente".⁴⁸

⁴⁷Recuérdese que tocar en pequeños bares o teatros resulta fundamental para el desarrollo de cualquier músico: asimismo forma parte clave del aprendizaje chamánico (cfr. 6.3.).

⁴⁸Juan Villoro, "La rebelión gandalla", *Crines*, op. cit., p. 37-38.

7.2.4. Epilogo al club de los que mueren jóvenes.

En su libro *La muerte del rock'n roll*,⁴⁹ Philip Jacobs sentencia que "si es cierto que los predilectos de los dioses mueren jóvenes, los dioses deben de ser una pandilla de fanáticos del rock'n roll. Porque, ¿en qué otro campo profesional han de saparecido tantos a tan temprana edad? Del rock se han ido más del cuádruple que del mundo de la política, del deporte o de las ciencias".

La sentencia es divertida pero además encierra esa gran incógnita que alimenta lo numinoso del género, ¿porqué hay tantas muertes en el rock? A manera de esbozar una respuesta, consideramos que las causas abundan, la presión y adulación sobre los músicos es enorme, el ritmo de vida es vertiginoso y contrapuesto al de otras profesiones: "es una vida subterránea, de alguna manera los músicos empiezan a trabajar cuando todo el mundo termina sus actividades y quiere divertirse un poco. Si consigues suficiente trabajo, ocupas los 365 días del año porque quieres cumplir con todos. Llega el momento en el que te encuentras en tu camerino y dices: "Tengo que manejar quinientas millas y dar dos conciertos mañana, ya no puedo". Miras a los otros chicos y te preguntas: "¿Cómo diablos lo han logrado durante todos estos años?" Y te contestan: "Bueno muñeco, toma una de éstas". Los músicos no empiezan diciendo: "Somos ricos y famosos, hagamos un viaje. Es cuestión de cumplir con el siguiente contrato".⁵⁰

No es difícil perder el control. Eric Clapton lo justificaba explicando que "al revelar tus sentimientos, cuando abres tu corazón y tu alma al público o a un disco te quedas con un vacío que es increíble. Es enorme. Te quedas totalmente vacío y es cuando necesitas protección. Necesitas algo que te calme el dolor, porque diste

⁴⁹Raquel Peguero, "Imágenes del rock, 48 libros ilustrados por el género", *La Jornada*, 22 de diciembre de 1994

⁵⁰Keith Richards, *Las revelaciones de...*, p. 82.

todo. Sacaste todo a flote. Es como haberte sacado las entrañas".⁵¹

Además de las causas que ambos músicos encuentran, hay que añadir el hecho de haber *asumido su destino heroico*, en el cual se proyectan las fantasías de la gente; para conservar ese amor, comienzan a representar un papel que llega a amarse y en él sucumben (v. 7.2.). Con los chamanes de diversas sociedades pasa algo parecido, ya que al tener esta actividad deben siempre "a sus capacidades místicas el poder descubrir y combatir a los malos espíritus que se han apoderado del alma del enfermo: no se limita a exorcizarlos, se los incorpora a su propio cuerpo, los "posee", los tortura y los expulsa; y todo ello porque él tiene también la naturaleza de los espíritus, esto es, puede abandonar su cuerpo, marchar a distancias considerables, descender a los Infiernos, subir a los Cielos, etc. Esta movilidad y esta libertad "espirituales", que alimentan las experiencias extáticas del chamán, lo hacen a la vez vulnerable, y muchas veces, a fuerza de luchar con los malos espíritus, acaba por caer bajo su dominio, esto es, acaba por estar realmente *poseído*".⁵²

Paralelo a las causas que llevan a muchos músicos a tener una forma de vida tan característica --construida también con la ayuda de una enorme difusión del rock como un estilo de vida y confirmado en el heroísmo mítico--, es importante recalcar que en un concierto todo esto se pone a escena. Sin excepción, alguien se asume chamán y nosotros lo reconocemos como tal gracias a que poseemos las representaciones adecuadas, entre las cuales sobresalen las del héroe mítico, es decir, el relato particular que cada músico encarna y nos ofrece.

En vida, los muertos más conocidos que ha generado el rock asumieron y en-

⁵¹Eric Clapton, *The South Bank show*, Productor ejecutivo Alan Benson.

⁵²Mircea Eliade, *El chamanismo...* op. cit., p. 195.

cararon mitos con los que sus seguidores anhelaban identificarse: se transformaron en héroes míticos, algunos alcanzaron el estatus de arquetipos rocanroleros y lo ejercieron al extremo; comenzaron a amar su actuación y en el camino perdieron el control (es probable *esbozar* que sólo algunos de estos muertos ilustres sufría problemas emocionales de tipo maniaco-depresivos).

Una vez asumido su destino heroico --donde se pone en juego la vida para beneficio del grupo--, sucumben: "el héroe de las mitologías, ha escrito Edgar Morin, en su búsqueda de lo absoluto, tropieza con la muerte. Su muerte significa que está quebrantado por las fuerzas hostiles del mundo, pero que al mismo tiempo en su derrota conquista al fin lo absoluto: la inmortalidad".⁵³ Esto es que ingresan al panteón chamánico, sitio donde habitan "todos los seres de excepción a los que *sus desgracias --no sus méritos-- o sus excesos, así como su manera de morir han situado fuera de la categoría de los difuntos ordinarios...* Así pues, este conjunto está constituido por todos los espíritus de origen humano con actividades buenas o malas y forma una clase intermedia entre lo humano y lo divino. Entre sus miembros, algunos están todavía próximos a los vivos; otros, casi divinizados, han adquirido perspectiva y amplitud en función de la época en que vivieron y de la importancia que tuvieron".⁵⁴

When bad boys die they don't go to where the angels fly but to a lake of fire where they fry.

Kurt Cobain.

A los 27 años de edad y de un balazo en la cabeza, Kurt Cobain, héroe mítico de la *generación X*, recientemente se integró al panteón chamánico. A diferencia

⁵³Edgar Morin, *Las estrellas y el cine*, citado en Gabriel Careaga, *Erotsuio, violencia y política en el cine*, pp. 68-69.

⁵⁴Kenneth O. L. Burrige, Ake Hulikrantz y otros, *Historia de las Religiones. Las religiones en los pueblos sin tradición escrita*. Tomo II. Subrayado nuestro, p. 526-527.

de Vicious, siguió su deseo de muerte ejerciendo la máxima libertad que puede tener un hombre: el suicidarse.⁵⁵ De paso, nos exhibe la terrible confusión, contradicciones, presiones y luchas que se viven en el *showbizz* norteamericano.

Nevermind el álbum y Nirvana la banda que desaletargó en 1991 la escena musical norteamericana con el ahora tan comercializado sonido Seattle. En sólo siete semanas llegó al Top 1 de Billboard y el resultado fue impactante: más de 9 millones de copias vendidas. Con ello, la fama que sólo la industria estadounidense puede otorgar --al tiempo vuelve a repetirse una de las paradojas más interesantes del rock, holgazanes y/o desempleados que pueden convertirse en millonarios--.

Sin embargo, su historia pública vino de tiempo atrás: de constitución frágil, la infancia de Cobain fue objeto de bromas y enfermedades; a los 17 años lo corren de su casa y por un tiempo vive bajo los puentes, forma parte de los miles de *homeless* que existen en Estados Unidos. Frecuentes depresiones y un constante dolor de estómago lo acompañaron por siempre, hasta que la aparición del fenómeno punk lo motivó a ser músico, algo que se evidenciaría poco después en su actitud y la forma de concebir su música.

En 1987 funda su grupo Nirvana junto con Chris Novoselic, y posteriormente se instalan definitivamente en la todavía desconocida ciudad de Seattle. Poco antes de la aparición de su debut discográfico *Bleach* (en 1988), inició la etapa más feliz de la vida de Cobain (según él mismo): para sus primeras presentaciones se transportaban en un viejo Volkswagen con los asientos rotos, unos pequeños amplificadores y unos atriles prestados; poco más tarde en una camioneta recorrieron el país

⁵⁵Rollo May explica que esto suele suceder "cuando la persona cree que sus expectativas resultan abrumadoramente difíciles, (y) puede llegar a considerar que le es posible participar en su propio destino tomándose una sobredosis o pegándose un tiro. Si vamos a ser aniquilados de todas formas, es menos humillante salir de escena con un tiro que con un estertor", *La necesidad del mito*, p. 25.

para irse presentando en los diferentes circuitos rocanroleros. Luego, con *Blew up* fueron extendiendo su prestigio hasta hacer que una disquera importante los firmara. Un creciente número de jóvenes se iba identificando con las letras de sus canciones cuyos temas giraban en torno a su deprimida visión de la vida, y donde el suicidio aparecía reflejado con cierta regularidad.

Una vez firmados con una disquera importante, Cobain y compañía grabaron su *Nevermind* y dieron el verdadero salto a la fama. Si Jimmy Hendrix, uno de los guitarristas más importantes del rock, dió a conocer Seattle al mundo --ya que ahí nació--, Nirvana logró que hasta se le pudiera identificar en los mapas. Su *sonido Seattle* se escuchó por todo el orbe y Cobain fue alzado como el portavoz de la generación X, el portavoz del *grunge*.⁵⁶

En ese momento inició una gran tormenta y la vertiente mítica que encarnó: nuevamente la rebeldía, pero ahora contra la industria del espectáculo. La banda debía integrarse al *showbiz* y él constantemente se oponía; era una supuesta lucha por ser congruente. No era la típica estrella de rock, por el contrario, su atuendo y apariencia no se modificaron: genuinamente aborrecía el éxito porque se dió cuenta que había que comenzar a actuar cierta representación, con el enorme riesgo que implicaba (aunque a fin de cuentas efectuara otra): "esta fue la descripción de una parte del trabajo que nadie preparó para un muchacho como Kurt. No contaba con una estructura emocional para soportar el increíble peso de la expectación de millones de personas. Cada artista desea permanecer todo el tiempo que sea posible pero la mayoría tarda mucho tiempo en obtener esa posición en que desarrollan el sentido de sí mismos y una perspectiva para el camino. Las estrellas de rock como Kurt

⁵⁶Grunge es un término que no puede traducirse literalmente del inglés. Resulta una actitud ante la vida que pronto se tradujo en una moda para vestir. Lo grunge es lo amplio, lo desfachatado, lo tímido y lo introvertido, la rebeldía con cara de no hago nada y la ropa como que prestada o grande. Mauricio Carrera, "Kurt Cobain: el club de los que mueren jóvenes", *La Jornada*, 14 de abril de 1994, p. 27.

son catapultados a posiciones que francamente, exageran su importancia tan rápido que no pudieron manejarse ellos mismos perfectamente".⁵⁷

Para que el mito perdure tiene que morir joven. La importancia de Cobain, a poco más de un año de muerto ha sido magnificada y minimizada por admiradores y detractores. Murió muy joven y esa es una garantía para la vigencia del mito; sólo el tiempo confirmará su importancia dentro del rock. Por lo pronto ya habita en el panteón chamánico.

⁵⁷Bob Guccione, Jr., "Top Spin", *Spin*, Volume 10, Number 3, June 1994, p. 16.

8. Un gran circo (o el chamán se prepara, parte 1)

8.1. Los preparativos del ritual.

Tras haber superado el aprendizaje chamánico, acumulado experiencia, asumir la mitología del género, convertirse en artista --y/o seguir todo el proceso que describimos en el capítulo anterior--, encarnar uno o varios mitos particulares, y tomando en cuenta los diversos factores que condicionan el éxito -- un contexto social propicio, propuesta artística que genere empatía, suerte, relaciones con la industria discográfica y cultural, apoyo mercadológico y económico, etcétera--, un grupo efectúa grabaciones que son promocionadas en diferentes medios de comunicación y a través de conciertos que, como la gran mayoría de los ritos chamánicos, se practican durante la noche.

Las formas dependen de la propuesta artística en particular, pero los conciertos serán exitosos si se comparten las representaciones y códigos simbólicos adecuados (como más adelante veremos), pero también si son planeados correctamente. Al referirse a su *Glass spiders tour* de 1987, David Bowie describe la importancia de todo esto: "a pesar de ser tan grande, de un escenario impresionante, lleno de actividad, debió haber funcionado en estadios, pero funcionó en anfiteatros, y creo que los que lo vieron ahí fueron testigos de que era un espectáculo muy excitante. Por la magnitud pensé que seríamos un éxito en estadios, pero lo que no considere fue que los detalles del montaje no proyectaban al público en un estadio. Fue un gran error. Me gustó lo que hicimos, pero no creo que se logró del todo".¹ Los conciertos de rock, al tiempo que son entretenimiento, *representan* al rock como una mitología cuyo marco es la

¹ David Bowie, *Rockumental Mtv*, Exc. Prod. Linda Corradina, dir. David Berrent.

fuerza numinosa y, por consiguiente constituyen un sistema o conjunto ritual que reúne diversos ritos, y uno muy particular que es la actualización de un mito.

En la medida que un artista posea mayor capital simbólico, su trabajo lógicamente requiere de mayor complejidad, y esto se refleja en los preparativos en torno a sus conciertos. Aunque la planeación de cualquier gira de Pink Floyd, Peter Gabriel, U2 o los Rolling Stones están demasiado alejadas de la mayoría de otros grupos de rock en el mundo, ya que su prestigio acumulado es enorme, nos muestran casos límite que ilustran lo complejo del rock como un negocio y también un tabular donde cada artista o banda en particular se va integrando de acuerdo a su poder de convocatoria y propuesta artística.

8.1.1. El rock como negocio.

Un caso límite por demás interesante, fue cuando los Rolling Stones decidieron reagruparse, grabar un disco y salir de gira en 1989, tras ocho años de no hacerlo.² Primero Jagger y Richards compusieron en Barbados una serie de canciones por espacio de dos o tres semanas y luego integraron al resto de la banda; se ensayaron y grabaron los temas para luego anunciar los planes en una conferencia de prensa.

Segundo, se imprimieron programinas, camisetas y, para esa gira llamada *Steel Wheels* --vale apuntar que casi todas las giras y conciertos especiales dentro del rock tienen nombre--, se diseñó una línea especial de ropa. Paralelamente, se preparó un espectáculo de dos horas y media de duración para el que se construyó un enorme escenario que tomó cuatro días armar y luego se

² Este proceso sobre como preparan los Rolling Stones sus giras apareció en el *Rockumental Mtv*, productor ejecutivo, Linda Corradina, 1990.

contrataron los estadios donde se instalaría. Y tercero, aparte de realizar un video, preparar el acto de apertura y encontrar un patrocinador que pagara por todo --en este caso la cerveza *Budwieser*--, hicieron una selección de alrededor de 50 temas a tocar.

Como podrá notarse, los preparativos abarcan dos grandes rubros: por un lado el aspecto creativo, es decir, el espectáculo en sí, y por el otro, lo estrictamente comercial que también rodea a los conciertos y llega al extremo de diseñar una línea de ropa. Que el grupo considerado en los sesenta uno de los símbolos de la anarquía ahora diseñe ropa, no debería sorprender mucho. Sobre todo si tomamos en cuenta que la industria del entretenimiento lanza al mercado millones de *souvenirs* de todos los personajes imaginables, de cantantes a asesinos y de deportistas a guerrilleros --incluso de todo aquel que simbolice enfrentamiento con la comercialización.

Aquí se incluyen desde los tradicionales pósters y playeras, a lápices, tazas, videos, botones, imanes para el refrigerador, programas, cachuchas, condones oficiales --como los del festival *Woodstock '94* con la leyenda *I come in peace* ("Me vengo en paz"), una convergencia de corporaciones anunciada como "la convergencia de generaciones"--, y miles más cuya compra engorda los bolsillos de toda la cadena que los produce y distribuye, incluidos los productores piratas, pero significa un *acto devocional* de los *fans* hacia sus ídolos; por medio de los *souvenirs* se establecen lazos que relacionan e identifican a un público específico con sus héroes míticos: nos gusta su música, les reconocemos como artistas, simbólicamente como roqueros y compartimos sus ideas, por lo que empleamos objetos que evidencien tal rela -

ción y posterior identificación.³

En suma, la comercialización además de enriquecer a parte de la cadena que produce y distribuye todos éstos productos, constituye un acto devocional hacia los ídolos, héroes míticos o culturales que no siempre reciban el beneficio económico de difundir su imagen --parece poco probable que el *Sub Marcos* por ejemplo, siquiera reciba dinero por todas las playeras, libros, fotografías, pósters y demás artículos con su imagen que han proliferado.

Otro elemento empleado por los Stones en la planeación de sus giras que cabe destacar, es la búsqueda de un patrocinador que pague el costo del espec-

³ Un caso por demás significativo del aumento en la relación e identificación con ciertos personajes a través de los *souvenirs*, es el del Charles Manson --líder de la banda de fanáticos que asesinó a la actriz Sharon Tate y a seis personas más en 1969. Manson ingresó a prisión y en 1970 apareció en el mercado su disco *Lie*, producido por la compañía *Awareness Records*. Poco a poco, diversos artistas comenzaron a utilizar su imagen y en otros casos su guía ideológica, el poder ario, dentro de sus propuestas: casos como los del grupo *Lemonheads*, -en su disco *Creator* grabaron un *cover* de la canción *Your Home Is Where You're Happy* del propio Manson, también había créditos para otros miembros de esta secta-, de la banda *Nine Inch Nails* -en 1992 rentó la casa donde se cometieron los asesinatos, el 10050 de Cielo Drive, California, para grabar un video que nunca se terminó-, o de la ópera titulada *The Manson Family* escrita por John Moran y estrenada en 1990 en el Lincoln Center, comenzaron a ser más frecuentes. En Austin, Texas, apareció un sello discográfico llamado *Rise Records*. *Rise* fue una de las palabras escritas con sangre el día del asesinato, cuyo logo son los ojos de Manson; asimismo, los hermanos Lemmons, fundamentalistas cristianos, fundaron en Newport Beach, California, la *Zooport Riot Gear*, la única empresa que tiene un acuerdo legal con Manson para comercializar diferentes *souvenirs* con su imagen. Sin embargo, la Mansonmanía llegó en 1994 cuando el cantante del grupo *Guns & Roses*, Axl Rose, comenzó a usar en sus videos y el escenario camisetas con el rostro del multihomicida, y luego en su álbum *The Spaghetti Incident?* incluyó el *cover* de Manson *Look at your game, girl* donde Rose termina la canción con un suspiro y agrega "gracias, Chas". En Estados Unidos se desató una gran polémica sobre todo por cuestiones legales y financieras: *Guns & Roses* vendió 27 millones de copias de su anterior disco doble *Use your Illusion I y II* y entonces, ¿los 62 mil dólares de regalías por cada millón de copias vendidas le corresponderían a Manson?. El periodista norteamericano Mike Rubin estima que en dos años y medio, es decir de 1991 hasta poco antes del lanzamiento del *spaghetti Incident*, se habían vendido 30 mil playeras con la cara de Manson al frente y mensajes del tipo "Charlie Don't Surf" (Charlie no surfea), "Support Family Values" (Soporte a los Valores Familiares), y "The Original Punk" (El punk original); una vez concluida la gira de *Guns & Roses* donde se usaron dichas playeras, difundido su video *Estranged* y lanzada la recomendación de Axl Rose, "do yourself a favor and go find the originals" ("hazte un favor y ve a encontrar los originales), es decir con menos de un año de promoción, se compraron 20 mil playeras más. Bastó que el chamán de un grupo mundialmente famoso comenzara a usar una prenda que simboliza su identificación con Manson, para que algunos miles de *fans* establecieran una relación y posterior identificación con Rose a través de la misma playera. Además, resulta un patético ejemplo de los niveles de comercialización en Estados Unidos. Para abundar sobre el tema de Manson y los *Guns & Roses* ver a Patricia Vega, "Guns N' Roses (sic) reivindica a Charles Mason (sic) en su último álbum". *La Jornada*, 31 de enero de 1994, p. 26. y a Mike Rubin, "Summer of '69", *Spin*, volume 10, number 6, september 1994.

táculo. Esto no es nuevo y se utiliza desde hace muchos años, al menos desde que los montajes para los conciertos de rock se volvieron muy costosos y sofisticados. Los patrocinadores en ocasiones sólo pagan la publicidad o parte de ella, puesto que existe una intrincada red de convenios legales entre músicos, representantes, promotores, disqueras, firmas comerciales y demás fauna, donde escasean datos confiables, pero se traduce en una constante y siempre creciente presencia comercial que cualquier asistente a un concierto suele observar; en el Palacio de los Deportes por ejemplo, previo al arranque de muchos conciertos de rock suele aparecer un soso espectáculo de rayos láser con los nombres de refrescos, botanas y brandies patrocinadores que invariablemente reciben de los *fans* innumerables mentadas de madre.

Pese a todo, como justifica Mick Jagger, hay ciertas cosas que sólo se logran con dinero y muchos espectáculos de rock lo constatan: los Stones son patrocinados por la cerveza *Budweiser*, Phil Collins por las tiendas *Sears*, Rod Stewart por *Canada Dry*, Madonna y Michael Jackson por *Pepsi*, etcétera, además de múltiples promociones al estilo *Coca Cola* como *el refresco oficial de la música*.

8.1.2. Extravagancias, fobias y vicios.

En esta compleja red mercantil resulta evidente que planear un concierto de rock requiere una inversión considerable: por noche, grupos sajones con nivel de estrellato (Rod Stewart, Nirvana, Metallica, Aerosmith) fijan su tarifa en alrededor de 300 mil dólares, muchos menos y pocos todavía más; en México por citar un ejemplo local, Caifanes cobra aproximadamente 30 millones de viejos pesos.

Resulta evidente que una de las lecturas sobre la evolución del rock y sus conciertos está ligada inevitablemente a la comercialización. Parece que la mayoría de los músicos de rock lo ha entendido, pocos son en realidad quienes tratan de no involucrarse con la industria del entretenimiento, y una vez alcanzados los niveles del estrellato sacan provecho y viven como millonarios. Esto es un somero vistazo al rock como negocio.

Además de los contratos propiamente dichos, cualquier contratante recibe una serie de exigencias conocidas como *riders*, especie de cláusula adicional o anexo del contrato.⁴ Esta lista de requisitos es una práctica normal dentro del *showbiz*, no sólo en el rock, y curiosamente suele ir asociada a la idea de profesionalismo --entre más se pide se es mejor, más competitivo--; abarca desde especificaciones estrictamente técnicas relativas al voltaje necesario para la iluminación, hasta la temperatura de las bebidas que deben encontrarse en camerinos. En los sesenta y setenta fueron célebres los *riders* que incluían patagruélicas comidas, bebida y drogas.⁵

Los *riders* pueden clasificarse en cuatro grupos: logística, técnicos, alimentación y los adicionales. Esto es, lo relativo al hospedaje, transportación, determinado wattaje, medidas y colocación del escenario, pantallas y otros implementos tecnológicos, comidas, menús, horarios y todos los detalles adicionales en función de la idiosincracia del artista o su(s) representante(s).

⁴ Para el desarrollo de los *riders* que las estrellas de rock requieren, hemos utilizado parte del reportaje de Jorge R. Soto, 'Dime qué Requisitos Exige el Roquero y te Diré quién es', *El Financiero*, 23 a 25 de noviembre de 1992. Por tal motivo, los entrecuillados que aparecen en este apartado corresponden, a menos que se indique otra cosa, al trabajo de Soto.

⁵ Al respecto, ver el libro de fotografías *Sexo, drogas y rock n' roll*, editorial La Máscara, colección 'Imágenes de Rock', Valencia, España, 1991, que realiza un recorrido por distintos eventos y *backstage parties* (fiestas tras el escenario, en camerinos). También, la fotógrafa norteamericana Annie Leibovitz realizó un libro sobre la gira '74 y '75 de los Rolling Stones, donde se incluyen diversas fotografías sobre el tema. Mucho más accesible que dichos libros, en la funda interior del único disco de Rod Stewart en concierto editado en México, aparece una fotografía con los *riders* de bebidas que Stewart y su banda solicitaban por concierto.

Veamos. En cuanto a logística por ejemplo, Paul Simon exige una limusina, tres camionetas para 15 pasajeros y un camión para el equipaje; subraya: 'no una Van, traemos 150 maletas'. Rod Stewart requiere tres camionetas y tres limusinas, una de ellas --último modelo-- para uso exclusivo de EL ARTISTA --escrito con mayúsculas--, provista con '2 botellas de agua *Evian* (a la temperatura ambiental), 3 botellas de cerveza *Carlsberg* o *Lowenbrow* (bien frías); 2 vasos grandes y servilletas, destapadores, hielo, etcétera". Se dice que Bob Dylan tiene la manía de pedir una limusina para luego escaparse de ella --y de todo lo que ésta engloba-- para viajar en taxi.

Además de dos limusinas y una camioneta para 12 personas disponibles las 24 horas del día, Guns & Roses aclara que 'los choferes deben ser competentes, puntuales y estar *sobrios*'. Gloria Stefan exige 'una limusina de primera clase', mientras que Sting necesita dos autobuses para transportar a los músicos y a su personal de apoyo. En el autobús número 1 debe haber '1 botella de vodka (*Stolichnaya* o equivalente), 1 ½ caja de cerveza *Heineken* (*Corona*, cuando sea posible); 2 litros de jugo de naranja fresco; ½ docena de *7 Up*; 2 cajas de diversos refrescos de dieta y normales; 1 litro de leche descremada, entera y de chocolate; 1 galón de agua; 10 kilos de hielo fresco; 20 vasos de plástico de 16 onzas y servilletas". Exceptuando el vodka, el segundo camión debe contar con lo mismo.

En cuanto a los requerimientos técnicos, la mayoría de las indicaciones son similares e incluyen solicitudes de grúas, consolas de sonido, amplificadores, pero también masajistas, médicos y los mejores especialistas de voz en la localidad. Sin embargo, suele haber ciertas aclaraciones: Carlos Santana señala que 'si no existen sillas es necesaria una barricada a, cuando menos, 3 pies del escenario desde el frente y que se extiende a todo lo ancho del piso de la arena; 4 pies es una altura aceptable'. Guns & Roses dice que 'nosotros lle-

vamos nuestra propia barrica da para el frente del escenario (y advierten que) Todo el personal de seguridad debe tener --al menos-- 18 años de edad y ser contratado específicamente para la seguridad; debe ser personal pagado y no trabajar para obtener boletos de entrada al espectáculo (...) debe vestir camisetas, playeras *Polo* u otra vestimenta idéntica, con signos visibles de identificación. Ninguno de estos elementos debe portar macanas, armas de fuego, cuchillos o armas peligrosas y deben poseer lámparas que funcionen y que no excedan 8 pulgadas de largo”.

Por su parte, Paul Simon indica que “no se permitirán *teloneros*, ya que el programa tiene una configuración del tipo: *Una noche con...*”. Asimismo, “el programa es de una duración aproximada de dos horas y media sin intermedio (y) el promotor se compromete a que no existan restricciones de ninguna especie relativas al volumen en el lugar designado durante la presentación del artista o la verificación de sonido”. Dentro de este apartado se incluyen las restricciones para grabar, tomar fotografías sin permiso, introducir cámaras de video, la venta de bebidas alcohólicas y refrescos en envases de cristal o la exclusión de sillas dentro del local; algunos artistas como los mexicanos de Maldita Vecindad hacen énfasis en los dos últimos puntos.

En la alimentación se va más allá. Por un lado, se encuentra todo lo relacionado con dar de comer al ejército de gente que viaja con el grupo, un mínimo de 30 pero en algunos casos la cifra alcanza las 150, 200 o hasta más personas (en el proyecto *Zoo tv* del grupo U2 trabajaron 500). Los *riders* incluyen menús y otras indicaciones para los alimentos de vegetarianos o alguien que desea su comida sin sodio o baja en colesterol. El equipo de Gloria Stefan prefiere las especialidades locales: “si consideran que tienen comida que disfrutaríamos, discúptanla y confírmela con el gerente de producción. Sobre todo, sean creativos en sus elecciones, preparación y presentación”.

Por otro, está lo referente a la prueba de sonido y la espera entre ésta y el arranque del concierto en los camerinos del *staff*, del artista y en los *Guest Room* o espacios para atender a sus invitados. Para Carlos Santana, todo inicia 15 minutos antes de la prueba de sonido cuando se dejen “dos hieleras que contengan dos jarras de *Gatorade* verde, 2 galones de agua destilada, 10 vasos grandes, 6 Coca Colas, 10 botellas de *Perrier*, 6 cervezas *Heineken*, un destapador y una cubeta con hielo limpio”. Después vendrá lo relacionado con el *Guest Room* que “debe ser lo suficientemente grande para dar cabida a 15 personas y debe contener lo siguiente: un sanitario con jabón y toallas; mesas, sillones, lámparas, sillas, ceniceros, botes de basura *waterproof*, etc”. En la sala para los músicos, 30 minutos antes de la prueba de sonido debe haber “una hielera con un mínimo de 18 refrescos variados (cerveza de raíz, Coca Cola, Orange, *Dr. Pepper*, etc.), y 48 botellas pequeñas de *Perrier*; 10 toallas grandes de algodón (no de papel, éstas en adición a las 15 que debe haber en el escenario), jabón, papel de baño, etc. Una gran variedad de galletas, papas con diversos aderezos y de 3 a 5 barras de chocolate (de preferencia suizo). Café y agua caliente, bolsas de té, limones, miel, azúcar, crema, cucharas y vasos. Un recipiente conteniendo plátanos frescos, naranjas, manzanas, fresas y otras frutas frescas. Una hielera con 24 botellas de cerveza *Heineken*. Por favor, no se olviden del abridor. Un galón de jugo de naranja FRESCO y un galón de jugo de manzana”.

ZZ Top exige, “sin cargo y, a más tardar a las 22:30 horas del día del concierto, una bolsa grande de papas fritas, dos tipos de dip, bocadillos y aclaran (que) toda la carne y el queso debe ser fresco, estar rebanado al estilo *delikatessen*. No se aceptan carne y queso procesados. Al menos deben existir tres variedades de carne (pollo, pavo, bologna) y queso amarillo y blanco, rebanado. Una orden de atin con aderezo bajo en calorías. Dos paquetes de pan de centeno. Un tazón con dulces de cacahuete de la marca M & M. Un cuarto de

jugo V-8. 24 botellas de 6 onzas de agua *Perrier*. 3 galones de agua potable (no carbonatada). Una caja de *Tab* hecho por la empresa Coca Cola Co. (No se aceptan sustitutos ni excusas, debemos tener *Tab*). 12 *7 Up* de dieta. 12 Coca Colas clásicas. Una caja de hielo que será utilizado exclusivamente para bebidas mezcladas. 4 docenas (mínimo de 16 onzas) de vasos de plástico. Rollo de toallas de papel y 50 platos de papel”.

Otros requisitos para los camerinos de estos personajes, y que se mezclan con el último tipo de *riders*, incluyen varios espejos de cuerpo entero, tapices, plantas naturales, aire acondicionado, **determinados colores --el cuarto de hotel de la cantante Stevie Nicks debe estar pintado de rosa--**, mesas de billar, televisores y hasta juegos de Nintendo. Veamos otro caso: El cuarto privado de Guns & Roses **debe estar limpio, tener sanitarios y contar, por lo menos, con cinco contactos; ‘todo el cuarto debe estar alfombrado (sin excepciones), 2 espejos de cuerpo entero, 1 clóset, mobiliario cómodo y limpio (de preferencia de colores oscuros), tal como un sillón, un *love seat*, 1 silla, una mesa de café, 2 mesas esquineras, lámparas y 3 mesas”**. La habitación de su cantante Axl Rose, **“debe tener capacidad para seis personas; estar provisto con cuchillos, tenedores, cucharas y servilletas de papel. Los vasos serán de 16 onzas. Sólo vasos. No se aceptan sustitutos a menos que exista aprobación previa”**. Y además, **incluye “una unidad de almacenamiento de agua caliente de 2 galones y medio (muy importante), 2 jarras grandes con miel de abeja (muy importante), cena con *ribeye*, bocadillos de *roast beef*, jamón y pavo, pan blanco fresco, una mayonesa *Helman's* grande, una pizza de pepperoni fresca, una orden de pasta pelo de ángel, una orden de pasta primavera, una orden de fettuccini Alfredo, 3 latas de diversas bebidas, 1 bolsa de *Ruffles* con queso cheddar, 5 paquetes de vasos de plástico de colores de 16 onzas, 2 cuartos de jugo de naranja concentrado, 12 paquetes de Coca Cola clásica, 1 botella de**

champaña *Dom Perignon* fría, 1 caja de diversas galletas y una caja de barras de dulce”.

En este grupo de *riders*, de acuerdo a la idiosincracia del artista, se incluyen restricciones como las de Paul Simon que prohíbe la presencia de mujeres tras el escenario, en *backstage*, o las de John Mayall quien durante un tiempo exigió que a sus músicos no se les proporcionaran drogas, alcohol y tabaco incluidos, en los camerinos.

Las peticiones roqueras no están alejadas de otros géneros musicales: la habitación del cantante Roberto Carlos por ejemplo, debe estar pintada y decorada de color blanco o tonos pastel; también desea que las partes metálicas -- llaves, perillas, etcétera--, sean cubiertas con el fin de evitar las malas vibraciones. Otro caso interesante es el de Frank Sinatra que entre otras cosas, exige al personal de seguridad que forma una valla de protección en su camino rumbo al escenario que no le vean a la cara; cinco líneas telefónicas privadas con la facilidad de realizar largas distancias sin necesidad de operadora; una persona con equipo para coser y planchar, así como un gran piano *Steinway 9* que debe ser afinado al mediodía, antes del ensayo y el concierto, 1 banco de la misma marca que el piano y 100 pases para la parte posterior del escenario”.

Tras la lectura de estos requisitos, solicitudes y caprichos que los artistas solicitan para que la espera sea más fácil, valen la pena algunos comentarios. Primero. A lo largo del trabajo se ha reiterado, y en ésta parte de nueva cuenta confirmado, que los conciertos de rock son un negocio extremadamente complejo cuya inversión debe ser muy elevada. Segundo. Dadas las condiciones bajo las que el género se desarrolla, y aunado a la inversión que un concierto implica, es necesario insistir que no todos los músicos se encuentran en esta posición; en ella sólo están los artistas más populares, entendida la popularidad

en el sentido que le otorga Néstor García Canclini (v. capítulo 3), aquellos cuyo poder de convocatoria llene estadios.

En este aspecto estrictamente mercantil es donde surge la enorme brecha que clasifica las posibles peticiones de cada banda, quien más vende, más pide, aunque debemos recordar que también influyen otros elementos como son la idiosincracia e intereses del grupo, pero también las condiciones de las industrias culturales bajo las que se desarrollan. No todos los artistas y, sobre todo quienes emplean estrategias de herejía y subversión (v. capítulo 7), buscan tales niveles de estrellato/éxito o, al menos en sus peticiones no los reflejan. Aquí cabe agregar, que los problemas derivados de esta contradicción comenzarían al momento de adquirir fama de una manera abrumadora.

Finalmente, observamos que algunos de los artistas más populares ya no parecen, al menos a través de sus contratos, tan reventados como los mitos en torno al rock narran. Al contrario, muestran una gran preocupación por la salud, una alimentación baja en sodio, grasa y colesterol, refrescos dietéticos, mesuradas peticiones alcohólicas, y una cantidad tal de agua *Evian* y *Perrier* que deben hacer a éstas compañías de las más prósperas en el mundo. Quizá el factor generacional y el tipo de artista sean decisivos al momento de elaborar las peticiones. Los *riders* mostrados, donde no hay grandes diferencias entre Gloria Stefan y los Guns & Roses, negarian dicha posibilidad que no puede comprobarse fehacientemente ante la escasez de datos confiables sobre bandas cuyo papel todavía sea subversivo, es decir, no mediatizado por la gran industria. Lo probable parece, es que sus peticiones sean más modestas y, si a ello le agregamos que no pertenecen al circuito sajón del rock, todavía se simplifiquen más. En países como México por ejemplo, donde todavía muchos grupos tienen que cargar sus instrumentos, ser técnicos, pagar por tocar o hacerlo en

condiciones desastrosas, la situación es por demás evidente y tan sólo unas cuantas bandas deben manejarlos.

8.1.3. El otro lado de la moneda

Paralelo al sentido comercial, el segundo rubro en torno a la preparación de giras y conciertos está constituido por el factor artístico, indisolublemente ligado a la propuesta artística y mítica particular, es decir, a la concepción que cada artista propone para su espectáculo-ritual y que por ende contiene marcadísimas variaciones dentro de todo el espectro de la música rock.

El proceso bajo el que se preparan tales espectáculo-rituales es variado y muy largo. Aunque inicia desde que se concibe, ensaya y graba un proyecto discográfico --hecho que no abordamos--, nosotros arrancamos del momento en que el grupo o solista planea una gira.⁶

Mientras él o los representantes se encargan de aspectos económico administrativos, el rocanrolero y su equipo comienzan a preparar su espectáculo que al ser una concepción personal resultaría imposible presentarlo a modo de receta, primero ésto o aquéllo. Sin embargo, existen ciertos hechos generales que son una constante dentro de los montajes en los conciertos de rock. De éstos últimos partimos con la advertencia que cada artista puede variar el orden

⁶ Las giras musicales son un itinerario que abarca la totalidad de los conciertos que un artista ofrece por un país o todo el mundo, generalmente como parte de la promoción de su material discográfico más reciente. Fuera de algunos eventos, tributos a cierto músico, entrega de premios y sobre todo en *palomazos o jams*, sesiones musicales no formales, con improvisaciones libres, la única excepción conocida de un artista que hace giras y ofrece conciertos, sin necesidad de promocionar disco alguno es Juan Gabriel. Debido a problemas legales con la disquera BMG Ariola, por espacio de ocho años no lanzó material nuevo y, sin embargo siguió sus conciertos y presentaciones con gran éxito. Tan es así que entre 1990 y 1992 tan sólo en México vendió 8 millones 800 mil discos; en el mismo lapso y solamente en su faceta como cantante, aparte de producir y escribir canciones para otros, Juan Gabriel vendió cerca del 5 por ciento del total que colocó en el mercado la industria discográfica nacional, que abarca también a los intérpretes extranjeros. Para abundar sobre el fenómeno Juan Gabriel ver a Renato Ravelo, "En EU y México, un millón de copias de Gracias por esperar", *La Jornada*, 17 de diciembre de 1994, p. 27.

y hacer hincapié en algunos puntos en específico y otros deshecharlos, pues hay que tomar muy en cuenta que aunque estén reconocidos como Idolos, las condiciones en que trabajan los grupos de rock cambian radicalmente entre unos y otros, algo que resulta extensible a los músicos en general.

8.1.3.1. La selección del repertorio.

Lo anterior también puede comprobarse al revisar las condiciones bajo las cuales tocan los grupos *teloneros* (v. p. 27). Algunas veces, no siempre, los conciertos son iniciados por uno o varios de estos grupos cuyo trabajo es *calentar* al público. Tarea nada fácil, más si el grupo principal es muy esperado, y en nuestro país muy controvertida: que las condiciones técnicas para tocar son desiguales, que si la estrella bloquea o limita a su telonero, si se escogió a fulano o si los músicos mexicanos por ley, deberían abrir conciertos internacionales, entre tantas más.

Como cuestiona con gran claridad el baterista de Maldita Vecindad, "¿qué hay de positivo en abrir conciertos de grupos famosos? Nada sustancial, ni siquiera para obtener una proyección significativa del trabajo propio. Al contrario, casi siempre es contraproducente mostrar tu trabajo en desigualdad de condiciones (...) Esta desigualdad es injusta, en efecto, pero casi siempre es también una "necesidad" técnica de las superproducciones que los artistas famosos utilizan, en las cuales hasta el último reflector está planificado y por ello cumplen una función específica. No creo que haya muchos grupos consagrados extranjeros que quieran compartir con nadie sus multimillonarias producciones (esto ni siquiera en otros países lo hacen, ya que la regla es que cada quien se rasque con sus uñas). La situación es desagradable pero, después de todo, es-

tamos hablando del alto *showbiz*”⁷ Telonear también forma parte de ese aprendizaje chamánico por el que todos los grupos suelen pasar (v. 6.2.) Sin embargo, esto no significa que un grupo debe ser telonero *ad infinitum*. Es muy distinto alternar que abrir conciertos como afirma Pacho: “hay ocasiones en que puede ser bueno abrir un concierto de un grupo extranjero, pero creo que nuestra música no puede basar su desenvolvimiento y difusión en la aspiración de convertirse en música “telonera”. Tampoco podemos reducir nuestra idea de intercambio cultural al estatus de “grupo abridor”. Mucho menos cuando los grupos mexicanos han mostrado su capacidad para llenar por sí solos plazas como el Auditorio Nacional o, en carteles combinados, el mismo ‘Palacio de los Rebotes’. Y aquí sí, son las autoridades las que no siempre permiten realizar conciertos masivos de rock mexicano. Este es el verdadero problema. Los ejemplos de estas prohibiciones a lo largo de los años son incontables”⁸.

Más allá de los problemas para desarrollarse laboralmente, es claro que “nadie sale a dar un concierto y toca algo que el público no conoce. Es un riesgo enorme”, sentencia Sting.⁹ Por tanto, considera que lo justo de un artista *establecido* es tocar el 50% de material nuevo y el otro 50% del ya conocido, de sus éxitos.

⁷ José Luis Paredes Pacho, *Rock mexicano. Sonidos de la calle*, p. 82. Sobre los grupos consagrados que se supone escogen una banda mexicana para telonearlos, es interesante mencionar la última controversia suscitada durante los conciertos que los Rolling Stones dieron en enero pasado en nuestro país. Con decenas de rumores sobre la manera en que los Stones escogían a cada grupo -en su mayoría, estos rumores giraban en torno a la calidad de los abridores y que a Jagger y cia. les habían encantado-, muchos quedaron desilusionados cuando, a pregunta expresa, Jagger respondió -enfático y rotundo según la crónica: “nosotros nunca lo escogimos. Creo que es una banda muy conocida aquí y a todos les va a gustar lo que hagan. Tengo entendido que lo hacen muy bien y creo que va a suceder algo similar con un grupo en Argentina”, ver a Pablo Espinosa y Angélica Abelleira, “En los jóvenes casi nunca se ve la originalidad: Stones”, *La Jornada*, 13 de enero de 1995, p. 25.

⁸ José Luis Paredes Pacho, *op. cit.*, p. 83.

⁹ Sting, *Bring on the night*, prod. Exe., Gil Friesen & Andrew Meyer, 1985.

Sin embargo, tal proporción en la selección de los temas a interpretar varía considerablemente de una banda a otra. Mick Jagger explica la manera en que selecciona: "me senté y dije que hay por lo menos diez canciones que el público quiere escuchar. Si no cantamos una de esas diez, no recuerdo cuales ahora, si no cantamos una de ellas, el público diría me gustó pero hubiera preferido que hubieran cantado... Cómo sabes no se puede complacer a todos. Con estas diez canciones en específico a veces dices no, no vamos a cantarlas, pero terminas haciéndolo. Y el resto queda abierto. Pero no queremos presentar demasiadas del último álbum hasta que lo toquen un poco más en el radio. Creo que hay que presentarlas de tres en --- tres. Después que empiecen a conocerse puedes añadir otras, así que añadiremos las del nuevo álbum poco a poco".¹⁰

Sin embargo, para su *Voodoo Lounge Tour* iniciado en 1994 pensaron un cambio y anunciaron "muchas canciones nuevas. Cantaremos viejas, pero más de las nuevas. No sé lo que haremos pero no quisiera que fuera historia antigua. Tal vez un par de las viejas pero hasta las canciones intermedias ya son antiguas. Nada del principio".¹¹ No obstante, su deseo no se concretó y el repertorio incluyó muchos clásicos, algunas canciones que nunca habían tocado en vivo pero viejas conocidas por sus *fans* y no más de siete temas del nuevo disco. La única variación consistió en preparar una sección diferente, con tres o cuatro rolas, que cada noche podrían cambiar; empero, al tocar en países como México donde nunca antes se habían presentado, dicha sección se evidenció y de las 23 piezas ejecutadas a lo largo de las poco más de dos horas de concierto, tan sólo tres fueron de su disco *Voodoo Lounge*, las promocionadas *You got me rockin'* y *Love is strong*, además de *I go wild*.

Una de las características más importantes de los ritos humanos, de los cuales

¹⁰Mick Jagger, *Rockumental Mtv*, op., cit.

¹¹Mick Jagger, *Rolling Stones III. Especial Mtv del Voodoo Lounge*, septiembre de 1994.

los conciertos de rock forman parte, es que pueden articular de acuerdo a reglamentos de naturaleza simbólica series de acciones donde cada una de las cuales es un conjunto de gestos estereotipados que funciona como una unidad de significado; además, dicha unidad posee un significado contextual en cuanto puede combinarse diversamente con otras unidades lo cual da origen a diversos *discursos rituales*.

Tal contenido simbólico dentro del concierto ritual forma parte de la comunicación, ya que ésta "produce e intercambia *representaciones simbólicas* del mundo en cualquiera de sus niveles -natural, social e íntimo-, y dadas las características por otra parte, de la actividad destinada a *intervenir* en el mundo, no se puede plantear una relación directa e inmediata, tipo causa-efecto, entre la visión del mundo construida a partir de la comunicación --o de cualquier otra actividad que provee de representaciones simbólicas-- y la conducta. Las formas en que se relacionan estas esferas establecen una especie de 'rodeo', al que es necesario tomar en cuenta si se quieren entender esas relaciones. Para decirlo con más precisión, hay un salto prácticamente insalvable entre los 'acontecimientos' y los 'datos' (Martín Serrano *La Mediación Social*, pp. 53-54) o entre el 'mundo conceptual' y el 'mundo vital' (Jünger Habermas *Conciencia moral y acción comunicativa*, pp. 159-160). Si no se toma en cuenta esta situación, no es posible comprender las funciones que la comunicación cumple a nivel social o, dicho de otro modo, los usos que se le dan a la comunicación, básicamente: o para hacer circular/adquirir datos y valoraciones nuevas, que permiten enfrentar el acontecer, o para reafirmar los conocimientos y valores ya formados, como camino alternativo de estabilidad".¹¹

Por ello, para ser parte de la comunión durante un concierto es necesario compartir los *códigos simbólicos* y el *sistema de creencias*, representaciones, bajo los que cada artista opera en dos niveles, como parte de su propuesta artística y como parte del rock como sistema mitológico. Quien asista a un concierto sin conocerlos,

¹¹Mario Revilla, *El arte de masas en la reproducción social*, p. 12.

reiteramos, en general no experimentará efecto alguno. Ahora bien, uno de los elementos que nos ayuda a elaborar tales representaciones simbólicas, está constituido por las canciones más conocidas, éxitos que nos proporcionan marcos de referencia; ese es el motivo por el cual, aunque en la selección de los temas a tocar existan algunas variaciones, mayor o menor cantidad de éxitos, homenajes a ciertos músicos, versiones inéditas o nunca grabadas, covers, muchas rolas nuevas, etcétera, normalmente se incluyen las canciones más famosas del artista pues son parte clave del eslabón simbólico que permite según sea el caso, circular/adquirir datos y nuevas valoraciones o reafirmar tales valores y conocimientos.

Al no incluir parte de ese repertorio el riesgo es enorme y las posibilidades de éxito, es decir, de conformar un ritual, se reducen considerablemente puesto que entre el público y el artista no se comparte el mismo sistema de creencias, las representaciones en ese nivel son diferentes.

Un caso por demás ilustrativo fue el concierto que Jon Anderson, cantante del grupo Yes, dió el 2 de abril de 1993 en el Auditorio Nacional de la ciudad de México. Anderson, uno de los fundadores del rock progresivo y participante en numerosos proyectos musicales --los más famosos con Vangelis y Kitaro aunque también ha hecho dueto con María Conchita Alonso y Cecilia Toussaint--, hace unos años descubrió en los libros de Carlos Castaneda la cultura indígena y ésta se convirtió en su nueva fuente de inspiración musical. Elaboró entonces una nueva idea y montó una banda que incluía a Luis Pérez, mexicano que toca instrumentos precolumbinos y canta en náhuatl; los uruguayos Freddie Ramos y Eduardo del Signore; el percusionista venezolano Aaron Serfaty; Keith Heffner en los sintetizadores y en los coros su hija Deborah Anderson y Nina Swan.

México fue el inicio de su gira por América Latina y su concierto se promo---

cionó bajo el título de *Jon Anderson and friends*, aunque nunca aclaró cuáles *friends* (amigos). Craso error. Los rumores, elemento constante dentro de la historia oral del rock, comenzaron a desatarse y debido al gran espacio de credibilidad que éstos poseen, se daba por hecho que lo acompañarían Vangelis o Kitaro o Rick Wakeman o Steve Howe o, en un momento dado, otros miembros de Yes, o ¿qué no son sus amigos?

Si a esto le agregamos que su concierto se anunciaba como 'la experiencia más cercana a Yes', seguida de una rola del grupo y al término el slogan mencionado, el resultado era previsible: 'no importaron el rescate que de la música indígena pretendía Jon (más que rescate era híbrido, una visión británica que adoptó y adaptó la música indígena). A tal grado que, cuando llegaron los huicholes al escenario, era más audible el abucheo y el grito de 'queremos rock', que cualquier otra cosa. 'Por favor, dejemos a nuestros amigos hacer su trabajo: esto también es México', diría - angustiado Luis Pérez. Y Jon Anderson saldría a la defensa de los indígenas para pedir palmadas al público. 'Si no dan tiempo a los indígenas no se dan tiempo a ustedes'; sentenciaría el músico (el primero de enero de 1994 con el alzamiento zapatista pareció cumplirse su profecía).

'La confusión imperó. Un público dividido: algunos intentaban comprender - qué pasaba en el escenario aunque no era lo que quisieran, mientras otros, más intolerantes, gritaban, exigían rock, se paraban y se iban. Jon Anderson lee un poema sobre la libertad, la naturaleza, la defensa del individualismo, la búsqueda de un mundo mejor sin guerras ni odios, con amor. No hubo mucha atención a la lectura. Los ánimos estaban caldeados''¹¹

En suma, la mayor parte del público asistió sin conocer el sistema de creencias y los códigos simbólicos que Anderson empleaba, conocían los *discursos ritua-*

¹¹Braulio Peralta. "Con lleno total, fracasó el concierto de Anderson", *La Jornada*, 4 de abril de 1993.

les de Yes y esperaban presenciar algo cercano a ello, ese era el sistema de creencias bajo el que operaban mientras que Jon Anderson ofrecía una propuesta musical radicalmente opuesta, de tipo místico y étnico; los asistentes no supieron que hacer cuando se interpretó una danza huichola o la del venado; los códigos simbólicos eran opuestos, incluso enfrentados. El repertorio de las canciones, uno de los elementos claves que elabora esas representaciones simbólicas y los discursos rituales bajo los que se desarrolla un concierto, en su mayoría fueron temas desconocidos para el público y no bastaron dos o tres canciones conocidas de su anterior trabajo ni las tres rolas de Yes que dieron la impresión de haber sido tocadas por compromiso y no por ganas. Poco antes de transcurrida hora y media dió por terminado su espectáculo.

Aunque a ciertos fanáticos el concierto de Jon Anderson les haya parecido extraordinario, que no extático, puede notarse que una parte clave en la planeación y preparación de un concierto está en la selección adecuada de las rolas que se van a tocar para que ambos, artista y público, compartan los mismos códigos simbólicos y representaciones. Sin embargo, aunque las canciones forman parte fundamental en todo esto, compartir representaciones y códigos simbólicos abarca otros aspectos. Un ejemplo interesante al respecto, son las presentaciones que realizó Jimmy Hendrix por Estados Unidos en los primeros meses de 1970, cuando dejó el histrionismo escénico para concentrarse más en la música. Mitch Mitchell, su baterista en aquellos días narra que "en algunos lugares del país donde no nos habían visto antes, pero habían oído hablar de 'El hombre que toca la guitarra con los dientes o en la espalda y que luego la incendia o la rompe', esperaban ver un gran espectáculo. Al verlo, lo encontraban aburrido".¹⁴ Las representaciones sobre los conciertos de Hendrix ya no correspondían con lo que él proponía, y aunque conocieran sus canciones --condición fundamental para entender un concierto-- esto no era suficiente para hacer del concierto un ritual. Por otro lado cabe comentar que, para que el bate

¹⁴Mitch Mitchell en, *Jimmy Hendrix. Rockumental*, Exc. Prod. Linda Corradina, Mtv News & Specials, 1990.

rista se haya dado cuenta, debió ser algo muy evidente-,"

Al igual que muchos otros conciertos de rock, la citada gira *Voodoo Lounge* - de los Stones, combina atinadamente ambos factores; además, dentro de su repertorio crearon una sección movible que empleaban de acuerdo a sus necesidades, esto es que a nivel de las canciones, construyeron un "colchón" de representaciones simbólicas con el que apoyan sus actuaciones."

8.1.3.2. Los ensayos y las pautas de conducta

Tras escoger las canciones y el orden en que se tocarán, éstas comienzan a ensayarse para formar parte de la interacción comunicativa. Los ensayos dependen de muchas circunstancias pero un buen concierto bien vale por varias semanas de trabajo.

Es por medio de introducciones musicales, secciones de apoyo --alientos, percusiones--, músicos invitados a palomear, alteraciones del ritmo (Rod Stewart), del tono (Bob Dylan), demostraciones de virtuosismo y/o destreza en la ejecución de los instrumentos (los famosos solos de guitarra y batería, pero también improvisaciones de saxos y trompetas, pianos, sintetizadores, bajo, percusiones, etcétera), hasta llegar al empleo de instrumentos poco comunes y hasta *exóticos* dentro del

"Dadas las condiciones de iluminación bajo las que se lleva a cabo un concierto, y entre más grande el sitio más se agudiza, desde el escenario no puede verse gran cosa de lo que sucede entre el público. Tan sólo el chamán lo logra unos cuantos metros, y eso debido a la distancia en que se sitúa. El baterista de los Rolling Stones Charlie Watts --quien graba con ellos pero los oye muy poco-- señala que 'no pienso en el público porque no lo veo ni tampoco lo siento, sino que lo escucho. Tal vez, Mick lo sienta mejor que yo porque está al frente (...) Así pasa en uno de esos grandes estadios en los que uno no ve nada más que las propias luces del montaje'. 'Relatan Watts y Wood sus andanzas', *Reforma*, 2 de enero de 1995, p. 5D.

"Este 'colchón' simbólico puede tener lecturas diferentes, aunque aquí nos interesan dos: por un lado, puede interpretarse como una gran autocomplacencia que procura eliminar cualquier riesgo; por otro, está un extremo conocimiento sobre su público y el interés por complacerlos a toda costa. Aunque la interpretación de ambas posturas varía dependiendo la perspectiva con que se interprete, un concierto de los Stones prácticamente resalta una garantía. Así lo constatan diferentes crónicas periodísticas y también quienes los han visto en vivo. Durante su visita a nuestro país, el diario *Reforma* levantó una encuesta entre el público asistente a sus dos primeros conciertos y la calificación pronunció a todo su espectáculo fue de 9.3. Para mayores detalles ver 'Gusta todo de los Stones', *Reforma*, 18 de enero de 1995, p. 3D.

género (como chelos, violines, violas, balalaika, laúd, mandolinas, tambores y percusiones prehispánicas, africanas o árabes, alientos egipcios, cuerdas hindúes, y tantos más que de paso sirven para la transformación de los ritmos), se estructuran las piezas que tocarán dentro del concierto; al tiempo que expresiones, resultan o son empleadas como pautas de conducta expresiva, es decir, como "un sistema de equilibración en el cual los patrones de acomodación constituyen un repertorio de reacciones frente a un repertorio de perturbaciones de la estructura cognitiva de la interacción que los actores poseen, y en el que tanto la *asimilación* de perturbaciones como la *acomodación* equilibradora se realizan a partir del intercambio de señales entre los Actores".¹⁷

A nivel del sistema de interacciones, explica Piñuel, los patrones de asimilación forzosamente integran *pautas de conducta* puesto que la interacción supone acciones estructuradas de al menos un Ego y un Alter. Ahora bien, el ser vivo y más el humano, posee todas las pautas de conducta o por dotación genética o mediante el aprendizaje, y consisten "en una coordinación de actos a ejecutar según un programa de control". Sobre todo en el hombre, dicho programa se complejiza por el aprendizaje y éste a su vez consiste, por lo general, en la elaboración de *patrones de respuesta y/o representación*.¹⁸ En la interacción comunicativa, añade, "el campo de fuerzas va dirigido directamente a realizar un *trabajo expresivo*, de modo que, obtenidas de una materia en intercambio energético, unas determinadas secuencias de señales, las representaciones de Ego y de Alter orienten, por ese procedimiento, los actos de cada uno. Por esta razón es necesario suponer y tomar en cuenta, en este caso, *pautas de conducta expresiva* y, consiguientemente, las representaciones que hacen posible un uso de las señales para la *coordinación* de las pautas expresivas, de lo contrario no podrá seguirse una interacción comunicativa".¹⁹

¹⁷ José Luis Piñuel, *La expresión. Una introducción a la Filosofía de la Comunicación*, p. 153.

¹⁸ *Ibid.*, p. 151.

¹⁹ *Ibid.*, p. 152.

Esto se traduce al interior de un concierto de rock en que todas las introducciones, arreglos, cambios de ritmo, improvisaciones, muestras de virtuosismo y/o destreza, etcétera, que se le hagan a las canciones (expresiones) constituyen "un repertorio de perturbaciones de la estructura cognitiva de la interacción que los Actores poseen"; es decir, alteraciones sobre el fondo y forma original de la rola que, sin embargo, se equilibran a través de patrones de acomodación y se constituyen en pautas de conducta expresiva: del desconcierto inicial al escuchar algo que no ubicamos, se pasa a una explosión anímica consecuencia del equilibrio introducido por los patrones de acomodación que integran pautas de conducta que los asistentes a los conciertos han aprendido a través de las representaciones que el artista propone: al reconocer por medio de ciertos datos de referencia y representaciones, generalmente cuando la interpretación regresa a su forma más conocida, ese gran éxito, aquella canción en específico, nuestra conducta se modifica. De nueva cuenta descubrimos algo a nuestro gusto, nos descubrimos a nosotros mismos, encontramos lo que queríamos, algo que desconocíamos pero que al hallarlo le reconocemos (v. 3.2), y así lo manifestamos.

En este sentido, como podrá notarse, además de expresiones, las canciones ayudan a determinar ciertos estados de ánimo que son regulados y orientados por el artista en turno, de ahí la importancia de ensayarlas; las piezas a tocar son uno más de los elementos con los que cuenta el chamán para conducir su concierto ritual, una enorme fiesta colectiva donde mediante común acuerdo se ponen a escena diversos mitos y en particular la actualización de uno; al mismo tiempo se satisface el gusto y el sentido de *la fiesta*, la libertad de expresión que liberan al poner al mundo social patas arriba, al derribar las convenciones y las conveniencias. Para apreciar la música habrá que remitirse a los discos, una celebración de orden más privado que no es obligatoriamente señal de partida del acontecimiento público que un concierto implica.

8.2. Tiempo y Espacio sagrados.

Los conciertos de rock son un conjunto ritual que reúne diversos ritos, y uno muy particular que es la actualización de un mito. Por consecuencia, estos forman parte de los *rituales conmemorativos* que consisten en recrear durante el transcurso de ceremonias complejas y espectaculares cierta atmósfera sagrada mediante la representación de mitos; otro ejemplo de este tipo de ritos son *las tres caídas de Jesucristo* que se realizan en Iztapalapa cada Semana Santa.

Tales rituales conmemorativos establecen un vínculo entre el mundo de la vida cotidiana y el de antepasados y divinidades quienes habitan en el Gran Tiempo: un tiempo paradójicamente intemporal, sagrado, ya que "en cuanto modelo ideal --inalterable-- del orden humano, se sitúa fuera del tiempo (...) La concepción de un mundo mítico no sometido a las vicisitudes del tiempo humano prueba que, precisamente, lo sagrado se distingue de lo impuro por el hecho de representar una especie de medio ideal en que la condición humana se asentaría en el mundo numinoso, a resguardo de las impurezas del devenir".²⁰

Por tanto, el mito modifica nuestra existencia cotidiana y desacralizada; arranca al hombre de su tiempo individual, cronológico, *histórico* y al menos simbólicamente lo proyecta en ese Gran Tiempo: "el mito implica una ruptura del Tiempo y del mundo en torno; realiza una apertura hacia el Gran Tiempo, hacia el Tiempo Sacro"²¹ Se trata de uno diferente del que se está viviendo y al que la narración y periódica puesta en escena de los mitos que se reactualizan en dicho tiempo intemporal, "proyecta al auditorio sobre un plano sobrehumano y sobrehistórico que, entre otras cosas, permite a este auditorio el acercamiento a una realidad impo-

²⁰Emile Durkheim y M. Mauss, "De quelques formes primitives de classification", *L'Année sociologique*, citado en Jean Cazenueve, *Sociología del rito*, p. 202.

²¹Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos*, pp. 63-64.

sible de alcanzar en el plano de la existencia individual profana".²²

Por lo que respecta a los espacios donde se organizan conciertos de rock, pese a la gran variedad de sitios, estos también se encuentran organizados en los mismos dos niveles que el Tiempo, profanos y sagrados: en este sentido, existe "un espacio sagrado y por consiguiente *fuerte*, significativo. Asimismo, hay otros espacios no consagrados, esto es, sin estructura ni consistencia; en una palabra: amorfos... esta ausencia de homogeneidad espacial se traduce en la experiencia de una oposición entre el espacio sagrado, el único que es *real, que existe realmente*, y todo el resto, la extensión informe que le rodea".²³

En la música, este espacio sagrado es delimitado cuando "situamos los sonidos en un edificio o en otro espacio construido o reservado para ese fin y cuidadosamente aislado para que no puedan entrar los ruidos de la vida diaria --y quizá también para que los sonidos no puedan escapar hacia el mundo--, mientras que los ejecutantes están instalados sobre una plataforma, aparte del público. La separación entre el mundo de la música y el de la vida diaria (lo sagrado y lo profano) se acentúa por obra de rituales menudos de la sala de conciertos y del teatro de ópera --la compra de entradas, la reserva de asientos, las convenciones sobre el atuendo y el comportamiento de ejecutantes y público--, encaminados a definir la ejecución del concierto o la ópera como una ocasión especial, *un momento diferente del resto de la vida de uno*".²⁴

Incluso este momento especial no sólo es para el público participante, sino para los propios músicos. Al respecto, Jim Morrison consideraba que si bien "simplemente pensamos en salir a tocar buena música. Algunas veces me vuelco y

²²Ibid., p. 66.

²³Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, p. 25.

²⁴Christopher Small, *Música. Sociedad. Educación*, p. 34-35. Subrayado nuestro.

me traba jo un poquito al público, pero por lo general estamos allí para intentar hacer buena música y eso es todo. Es diferente cada vez. En un auditorio que te está esperando existen diversos grados de fiebre. Así que sales a escena y te encuentras con esa avalancha de potencial energético. Nunca sabes lo que va a ser".¹⁵

Resulta factible entonces plantear un Tiempo y Espacio desdoblados, es decir, sagrado y profano. Sólo en ciertas ocasiones es posible abandonar el tiempo en que se vive la existencia cotidiana para situarse en el Gran Tiempo donde acontecen los mitos y viven las divinidades. De ahí la importancia del ritual: sirve para que los hombres puedan pasar de lo profano a lo sagrado. Los participantes en el rito ingresan a un espacio consagrado simbólicamente ya que ahí se pondrán a escena mitos, y ya no importa que otras actividades se desarrollen en ese sitio. Conforme avance el rito, se irán desprendiendo de su tiempo individual y cronológico para proyectarse, también de modo simbólico, en el Gran Tiempo.

Jean Cazenueve señala que la contradicción entre lo sagrado y el tiempo --en el cual deben necesariamente desarrollarse los ritos-- ha sido resuelta atribuyendo convencionalmente al tiempo y a sus partes, momentos o períodos, la cualidad de ser sagrados.¹⁶ Los rituales se llevan a cabo en un tiempo específico que permite a la celebración, aunque efectuada en el tiempo de la existencia humana, profana, se evada de ese tiempo impuro para alcanzar el sacro.

Entonces la celebración o concierto o fiesta, es "el momento y la ocasión en que confluyen el Gran Tiempo y el tiempo ordinario, con lo cual aquel vacía en este una parte de su contenido, y los hombres, favorecidos por semejante ósmosis, pueden influir sobre los seres, las fuerzas y los acontecimientos de que está henchido el primero".¹⁷ La existencia del tiempo sacro reservado a los ritos colectivos, muestra -

¹⁵Jim Morrison entrevistado por Jerry Hopkins. *La música como ritual*, op., cit., p. 33.

¹⁶Jean Cazenueve, op., cit., p. 203.

¹⁷George Dumézil, citado en Jean Cazenueve, op., cit., p. 202.

que la separación entre lo sagrado y profano aparece como un principio que permite a la condición humana comunicarse con una realidad que la trasciende y la fundamenta. El tiempo sacro es una especie de síntesis entre el tiempo y lo temporal, entre la condición humana y lo incondicionado.

El tiempo durante un concierto está claramente definido; primero en una ocasión concreta y luego en una duración aproximada. Al ser planeado con antelación, su desarrollo resulta muy previsible y la división de roles le provee un carácter autoritario. Para el público empero, siempre existe el factor sorpresa: aunque el espectador más o menos sepa lo que va a ocurrir, relativamente desconoce como sucederá. Así, el tiempo sagrado tiene su complemento dentro del espacio sagrado que se presenta en mayor o menor medida como centro del mundo: "el centro es, pues, la zona de lo sagrado por excelencia, la de la realidad absoluta (en él se desarrolla) un rito de paso de lo profano a lo sagrado," de lo efímero e ilusorio a la realidad y la eternidad, de la muerte a la vida, del hombre a la divinidad. El acceso al 'centro' equivale a una consagración, a una iniciación; a una existencia, ayer profana e ilusoria, le sucede ahora una nueva existencia real, duradera y eficaz".²⁹

8.2.1. El escenario.

Dicho centro es simbolizado durante los conciertos por el escenario que, aunado a la selección y ensayo de las canciones, es otro elemento clave dentro del espacio sagrado bajo el que se desenvuelve el rock. Este es definido de acuerdo con Néstor García Canclini, como el lugar donde un relato se pone en escena,³⁰ y se encuentra constituido por dos cuerpos: uno visible en el que es montada la escena y otro superior que es invisible (aunque no siempre) desde la sala y en el que están colgados telones, rompimientos, bambalinas, etcétera.³¹

²⁹Quizá este sea el sentido de rito de pasaje al que se refiere José Luis Pifiuel, y que describimos en 5.3., p. 137.

³⁰Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno*, pp. 23-24.

³¹Néstor García Canclini, *Culturas híbridas*, p. 339.

³²Dani Bont, *Escenotécnicas en Teatro, Cine y Tv. Artes visuales en escenarios y estudios*, p. 12.

Al realizarse conciertos lo mismo en auditorios que arenas de box o baloncesto, plazas de toros, autódromos, estadios, complejos deportivos, teatros, cines, bares, galerones o la misma calle, no es posible establecer normas específicas respecto a los escenarios empleados en el rock aunque es claro que su diseño parte directamente del teatro y son acondicionados de acuerdo a las características del espacio que se disponga, pero también a ciertos requerimientos: "esta es toda una industria que tiene su lado creativo, en el que han crecido tanto los escenarios como las luces y el sonido durante los últimos 30 años. El rock and roll está viviendo su plena infancia si lo comparamos con el teatro, pero el teatro no se mueve mucho y el rock and roll sí. Todos estos inventos de los que gozamos son teatros móviles; las luces se han sofisticado mucho, ya que antes nada más era una pequeña línea. Ahora es una forma de arte el 'diseñar para los conciertos de rock', y conforme más gente asista, mayor tiene que ser la producción, es algo muy interesante".³²

Los escenarios empleados en el rock constituyen un lugar escénico donde ante todo son algo delimitado, ocupan una porción concreta del espacio; el de los Rolling Stones tiene 85 metros de ancho, 28 de alto y 26 de fondo; Rod Stewart al igual que Paul Simon, exigen que sea de 60 pies de ancho, 48 de profundidad y 5 de alto, no más de 5 pies para Simon quien indica que "no podrá utilizar un escenario - más alto o más pequeño que las medidas anotadas ya que el set de la gira está diseñado y construido para encajar en ese tamaño".³³

También se trata de un lugar doble: la dicotomía escenario-sala, esto es la separación entre los ejecutantes y el público o entre el espacio sagrado y el profano que pone frente a frente a los actores con sus espectadores en una relación que de-

³²Charles Watts (baterista de los Rolling Stones), "Relatan Watts y Wood sus andanzas", *Reforma*, 2 de enero de 1995, 5D.

³³Jorge R. Soto, "Dime qué Requisitos...", op., cit., p. 101.

pende de la forma de la sala más que de una propuesta artística en particular. Está codificado de acuerdo a los hábitos particulares de una época o lugar.

Por ejemplo, el escenario clásico del teatro, estrecho y de poca profundidad que apenas si permite desplazamientos multitudinarios, encuentra su correspondencia con el reducido espacio de los escenarios en la primer época del rock, o por los que todo grupo que inicia tiene que pasar. La vasta plataforma isabelina que permite escenas multitudinarias de combate, sucesión de las áreas de representación y escenas abiertas con abundancia de personajes, guarda similitud con los escenarios de míticos festivales o enormes conciertos ante miles de espectadores.

De nueva cuenta, los Rolling Stones nos sirven para ilustrar la transición de reducidos foros, similares a los del teatro clásico, a los grandes espacios que recuerdan la plataforma isabelina y cuya lectura puede ser doble. Por un lado refleja la llegada de nuevos tiempos, es decir, la aparición de los setenta y el rock consolidado como un gran negocio; por el otro, que el artista va adquiriendo un mayor capital simbólico, digamos que el aprendizaje chamánico pasa a una siguiente etapa, el cual se traduce en una mayor demanda por su trabajo. Su gira norteamericana de 1969 significó volver a aprender a tocar en vivo: el espectáculo "se convirtió en algo más profesional, teníamos luces y técnicos. Antes, el rock and roll era más chapucero. Tocábamos en cualquier lugar; eso te desorienta. Es más fácil estar todas las noches en el mismo lugar, el mismo escenario, la misma configuración... se convierte en tu segundo hogar".³⁴ Poco después de una década, en 1981 con su *North American Tour*, debido a la consolidación de estos grandes espacios para los conciertos de rock, tuvieron "que construir un escenario que funcionara en un estadio. Tenía que ser un evento. Sabes que no está en el mejor lugar para cantar o para escuchar, pero hay que hacerlo atractivo. Tratamos que fuera así".³⁵

³⁴Mick Jagger, *The continuing adventures...*, op., cil.

³⁵Ibid.

Finalmente, al interior de los conciertos de rock comienza a introducirse un elemento otrora exclusivo del teatro, esto es, el lugar escénico como la imitación de algo, la representación de un espacio concreto como si se tratase de un pedazo de mundo transportado de improviso sobre el escenario: el tiradero de autos donde los texanos de ZZ Top se presentan, U2 y la cultura mosaico del fin del milenio representada en una estructura metálica con pantallas de televisión, anuncios neón y autos, o en esa habitación donde *Mr. Mefisto* se maquilla (v. capítulo 11); la cabina telefónica desde la cual Peter Gabriel habla por teléfono, sale de ella, jala el auricular, enreda el cable en su torso, camina sobre una banda en movimiento y finalmente vuelve a quedar atrapado en la cabina mientras canta *Oh, please talk to me. Come talk to me* (Por favor, háblame. Ven y háblame); o el ambiente de cantina, con barra, borrachos, botellas y musa incluida, desde el que Joaquín Sabina cuenta que:

volví al bar a la noche siguiente

a brindar con su silla vacía

Me pedí una cerveza bien fría

y entonces no sé

si soñé o era suya la ardiente

voz que me iba diciendo al oído

"Me moría de ganas, querido de verte otra vez".

Empero, dentro de los conciertos rituales el lugar escénico como una copia de la realidad todavía no es abundante; entre la gran variedad de propuestas artísticas, y ante todo porque son carísimos, siguen siendo excepción. Aunque, debemos resaltarlo, porque también muchos rocanroleros no pueden, saben o les interesa desarrollar este elemento.

En términos económicos, son pocos quienes pueden desarrollar un espacio de estas características. Los artistas que se asumen como vanguardia en este campo, U2, Peter Gabriel, Pink Floyd y los Rolling Stones, han hecho de esto una verdadera *arquitectura escénica* que nos ofrece al menos, alguno(s) de los siguientes valores: "una sutil urdidumbre de relaciones entre sus componentes; una compleja trama de referencias con su contexto; una identificación inequívoca de un lugar que, en algún sentido, es excepcional. En otras palabras, (...) la propuesta de un orden que implica cierta dosis de misterio y, por ello, plantean una múltiple posibilidad de lecturas y permiten una variada riqueza de interpretaciones (donde) pocas personas, independientemente de que compartan, rechacen, o incluso desconozcan la mística que los inspiró, se mantendrán insensibles ante la magia y el misterio que, *in situ*, emana de ellos".³⁶

Los Stones por ejemplo, ofrecen una visión conceptual de lo que creen será el mundo en el siglo XXI, aunque hay quien considera que en realidad corresponde con lo que serán las ruinas clásicas del siglo XX.³⁷ Por su parte, Pink Floyd mandó construir un escenario compuesto por una concha acústica que tenía una enorme y redonda pantalla de video que de paso lanzaba rayos láser y demás pirotecnia: "todo el show está basado en la correspondencia, o mejor, en el espacio mágico que se abre entre lo que oímos y lo que vemos. Cada sonido aparece acompañado de su equivalente visual, que se proyecta en el fondo de la concha acústica con una textura particular y que a su vez se proyecta con otra textura sobre el marco o borde grueso del escenario".³⁸

³⁶Carlos G. Mijares Bracho, "Los espacios religiosos. Entre el misterio y la revelación", *La Jornada Semanal*, No. 146, 29 de marzo de 1992, p. 42. Respecto al costo de este tipo de propuestas no exagero, el escenario de los Stones por ejemplo, costó cuatro millones de dólares. Más detalles en los diarios *Reforma*, 10 y 13 de enero de 1995, y *La Jornada*, 10 de enero de 1995, p. 23.

³⁷Para un análisis de esto, ver a Teresa del Conde, "Los Rolling Stones como espectáculo visual", *La Jornada*, 28 de enero de 1995, p. 27.

³⁸Jordi Soler, "Bajo la lluvia, Pink Floyd se vió y oyó en el estadio Joe Robbie", *La Jornada*, 2 de abril de 1994, p. 32. Cabe recordar que el caso U2 será analizado con detalle en el capítulo 11.

Finalmente, con el diseño y dirección de Robert Lepage, dramaturgo y hacedor teatral franco-canadiense, el escenario de la gira *Us* de Peter Gabriel está oculto por cuatro enormes telones con los mapas continentales desplegados en cada extremo hasta formar un cuadrado. Al descubrirse, este consiste en una plataforma larga, diseñada en alto (casi dos metros), en el que se revela el tema central, *Us*: 'las relaciones humanas que en el escenario se representan con una estructura cuadrada como lo 'masculino' y una redonda como lo 'femenino', enlazadas por una pasarela - (donde) Nosotros como una relación entre dos personas, y nosotros como referencia al mundo, a todos'."

8.2.2. La escenografía.

Si bien escasean los artistas con la capacidad económica para elaborar sofisticados proyectos como los citados, la escenografía sigue siendo un elemento fundamental dentro de los conciertos de rock. Esta es definida como "el arte de componer y resolver por la pintura u otros medios el decorado de una pieza teatral".⁴⁰

Por lo que respecta al decorado, existen dos tipos: los fijos y los semifijos. Los primeros se constituyen por un fondo invariable y permanente que en el rock mantienen el concepto actual de la decoración: se excluyen los adornos o complementos ornamentales, o son éstos limitados a su expresión más sencilla y abstracta, formas escuetas y simples donde lo accesorio es suprimido y el color, las texturas o cualidades de la superficie suplen a los motivos ornamentales y con líneas, formas y valores ofrecen efectos contrastantes de gran variedad y notable expresión.⁴¹

Aquí se incluyen telones de fondo, comúnmente negros aunque suele haber de diversos colores --como en la versión 94 de Woodstock--, banderas con el logó-

⁴⁰ Angélica Abelleyra. "Peter Gabriel: la historia de un concierto anunciado para México". *La Jornada*, 5 de agosto de 1993, p. 23.

⁴¹ Dant Bont, op. cit., p. 12.

⁴² Ibid., p. 10.

tipo de la banda --Aerosmith por ejemplo--, o cicloramas con la cada vez más generalizada proyección de luces multicolores --Nirvana--, así como las cada vez más difundidas pantallas de video y algunos otros elementos; el tiradero de autos empleado por ZZ Top es un buen ejemplo de escenografía que a su vez forma parte de una arquitectura escénica.

Los semifijos, en tanto, son aquellas partes que pueden cambiarse en unos cuantos segundos y que obedecen más al decorado tradicional mediante una fotográfica imitación de lo real y un minucioso cuidado de los detalles; en el teatro suelen ser biombos o paneles pintados por sus dos lados, mientras que en el rock suelen ser complementos de la representación: aunado a los citados ejemplos de ZZ Top, U2, Peter Gabriel y Joaquín Sabina, hay que agregar las enormes seis hojas escritas que aparecen sobre el escenario cuando Paul McCartney interpreta el *Paperback writer* durante su *New World Tour*; o el enorme dragón de varios metros de altura construido con desperdicios metálicos que se movía y arrojaba fuego en la gira latinoamericana que el grupo Mano Negra realizó en 1993; o a Maldita Vecindad que del cuerpo invisible del escenario han sacado al Santo y a Tin Tan.

En resumen, hasta antes que la gente comience a ingresar al espacio sagrado donde se llevará a cabo el ritual, ya fue puesta en marcha una maquinaria impresionante: en un sentido estrictamente comercial, se organizaron una serie de presentaciones en tiempos y lugares determinados con mucha anticipación, fueron difundidos a través de diversos medios de comunicación al tiempo que se diseñaron y fabricaron cientos de souvenirs cuya compra constituirá un acto devocional hacia nuestros ídolos, esto sin olvidar todos los recursos económicos, humanos y técnicos para montar un concierto (incluidos los caprichos de las estrellas). En otro sentido, se hizo una selección de las canciones a tocar y que proporcionarán distintos "colchones" simbólicos --representaciones--, que permitirán circular/adquirir datos

y nuevas valoraciones, o bien, reafirmar los conocimientos y valores como un camino alternativo de estabilidad a lo largo del concierto.

También se ensayaron todas las rolas para que, además de ser expresiones por sí mismas, sirvan como pautas de conducta expresiva que al combinarse con las representaciones, faciliten y orienten la interacción comunicativa en el marco de un espacio sagrado que adquiere su máxima importancia --centro-- sobre un escenario o lugar escénico, cuyas características más destacadas consisten en ocupar una porción delimitada del espacio, ser un sitio doble codificado en función de una época o lugar determinados aunque, de un tiempo a la fecha comienzan a transformarse en representaciones de algún espacio real o virtual, en un novedoso acercamiento al teatro que en ciertos casos llega a proponer toda una arquitectura escénica.

9. Shiny Happy People

9.1. Formación de la masa.

Las puertas se abren y una gran multitud comienza a entrar a ese recinto sagrado donde tiempo después dará inicio el concierto ritual. Cientos van llegando y de inmediato se descubre el estilo del rocanrolero en cuestión: el atuendo de sus espectadores comparte diferentes símbolos que sus Idolos han empleado en algún videoclip, póster, disco, revista y hasta fanzin. A cada propuesta artística le corresponde su público específico.

Los actos devocionales inician desde la compra de boletos y puesta al día en el repertorio musical de nuestro Idolo: "¿tocará ésta rola?... De seguro tocan tal...". Y suelen terminar a la salida del concierto cuando nos ofrezcan la playera, gorra, calcomanía, taza y decenas de *souvenirs* oficiales. Luego de la catársis ritual viene el regreso a la excesivamente comercializada realidad.

Horas antes de encaminarse al Templo Móvil, comienza en la futura multitud una cierta preparación ritual que puede incluir desde seleccionar su atuendo y peinado, a introducir en el cuerpo sustancias mágicas, aspecto importante en la preparación o desarrollo de muchísimos rituales.¹

¹ Algunas de estas sustancias son de tipo narcótico o alucinógeno. De las primeras, Mircea Eliade en *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, p. 306., señala que en la Grecia Antigua el humo de cáñamo era un medio rudimentario para lograr el éxtasis, conocido tanto por los Tracios como por los Escitas. Asimismo, indica que los *kappobdial* misios --nombre que se ha traducido por analogía con la expresión de Aristófanes, *aerobatas*, 'que andan por las nubes', pero que debe traducirse como 'los que caminan por el humo'--, debían de ser danzarines y hechiceros getas que utilizaban el humo del cáñamo para conseguir sus trances extáticos. Aunque no especifica qué tipo de cáñamo consumían, suponemos que era el Indico, familia a la que pertenecen el *Haschis* y la Marihuana, ya que éste contiene una resina con propiedades narcóticas cuyo origen se disputan Asia y Africa. Más adelante afirma que 'los narcóticos son únicamente un sustituto vulgar del trance "puro"'. Ya hemos tenido ocasión de comprobar en muchos pueblos siberianos el siguiente hecho: las intoxicaciones (alcohol, tabaco, etc.) son innovaciones recientes y muestran en cierto modo una decadencia de la técnica chamánica. Se trata de *imitar*, mediante la embriaguez narcótica, un estado espiritual que ya no se es capaz de conseguir de otro modo. De-

La gente va arribando. Entran y ocupan un sitio específico dentro de ese espacio sagrado donde suele escucharse música de fondo; se va formando una gran masa que resulta mucho más que un enorme grupo humano reunido en un espacio determinado --ya que éste último puede ser fruto de la coincidencia, es decir, un conglomerado de personas reunidas accidentalmente en el metro o en la calle, donde todos conservan sus características individuales--. La masa que estudiamos permite al hombre perder su temor ante lo extraño y al contacto con los demás: "se trata de la única situación en la que este temor se convierte en su contrario (...) Así, una vez que uno se ha abandonado a la masa no teme su contacto. En este caso ideal todos son iguales entre sí. Ninguna diferencia cuenta, ni siquiera la de los sexos. Quienquiera que sea el que se oprime contra uno, se le encuentra idéntico a uno mismo. Se le percibe de la misma manera en que uno se percibe a sí mismo. De pronto, todo acontece como *dentro de un cuerpo*"²

De nueva cuenta, una explicación de Jim Morrison ofrece otra peculiar perspectiva: "creo que la gente va a los conciertos de rock porque les gusta estar entre multitudes; les da un sentimiento de poder y seguridad en forma extraña. Les gusta rozarse con cientos de gentes que son como ellos... eso refuerza su 'viaje' (Creo que también tuvo algo que ver) con la teoría del 'enjambre': la idea de que los animales e insectos, cuando la población empieza a exceder al suministro de alimentos, se juntan en enjambres o manadas... es una forma de comunicación, tratando de llegar a una solución o darse avisos unos a otros, advertirse que hay peligro (...) En Los Angeles o New York, y en muchas de las grandes ciudades te sientes lleno de

cadencia o, hay que añadir, vulgarización de una técnica mixta; en la India antigua y moderna, en todo el Oriente, se encuentra siempre esta extraña mezcla de "camino difíciles" y "camino fáciles" para conseguir el éxtasis místico o cualquier otra experiencia decisiva", p. 313. Desafortunadamente, en este análisis Eliade no aborda a los huicholes mexicanos, quienes desde hace varios cientos de años utilizan al peyote como una sustancia mágica para entrar en contacto con sus dioses. Abordar aquí esta discusión, rebasaría ampliamente los límites de nuestra investigación. Para una abundante y detallada visión sobre dicho grupo étnico y, en particular sobre sus ritos, ver a Fernando Benítez, *Los Indios de México*. Tomo II. Editorial Era, México, 1984.

² Elias Canetti, *Masa y Poder*, p. 10.

gente, física y psicológicamente atestado. La gente se está volviendo muy erótica (sic) y paranoica y me imagino que los sucesos como los conciertos son una forma de enjambres humanos para comunicarse esa incomodidad que da la sobrepoblación".³

Y en todo esto radica gran parte de la magia en los conciertos de rock. En ellos encontramos el momento para ser iguales, para reafirmar nuestra identidad que implicaría aceptar la diversidad y concebirse a sí mismo como parte de una civilización policultural y multirracial puesto que, insistimos, "la mayoría de situaciones de interculturalidad en este fin de siglo se configura no sólo por las *diferencias* entre culturas desarrolladas separadamente sino por las maneras *desiguales* en que los grupos se apropian de elementos de varias sociedades, los combinan y transforman (la música argelina rai es un excelente ejemplo de ello, v. p. 71). Cuando la circulación cada vez más libre y frecuente de personas, capitales y mensajes nos relaciona cotidianamente con muchas culturas, nuestra identidad no puede definirse ya por la pertenencia exclusiva a una comunidad nacional".⁴

Esto es cierto, pero en el rock se manifiesta de una manera muy particular. Al haber nacido bajo el horizonte de los mass-media, millones de jóvenes de todo el mundo poseemos una identidad que no puede definirse exclusivamente por pertenecer a una comunidad nacional; lo producido en Estados Unidos forma parte de los derechos básicos de muchos jóvenes, ha escrito Carlos Monsiváis (v. p. 66). Más adelante innovarán, recrearán y se apartarán de los modelos originales, que es lo que está pasando con el rock. *Este es el tipo de identidad que ahora se comparte para crear el género. Sin embargo, al interior de la comunidad roquera la identidad se desarrolla de otra forma, es decir, estableciendo una serie de divisiones entre los se-*

³ Jim Morrison, entrevistado por Bob Chorush, "El rey lagarto...", op. cit., p. 20.

⁴ Néstor García Canclini, "Mascos, aeropuertos y ventas de garage. La cultura ante el Tratado de Libre Comercio", *La Jornada Semanal*, No. 157, 14 de junio de 1992, pp. 32-39.

guidores de cada uno de los subgéneros creados: quien oye *trash metal* es diferente del que escucha rock mexicano y este del punk, y así sucesivamente.

Al interior de casi todos los conciertos de rock, tener una *identidad* no es aceptar la diversidad y concebirse como parte de una civilización policultural y multirracial, sino tener "una *entidad* (o espacio sagrado) donde todo lo compartido por los que habitan ese lugar se vuelve idéntico o intercambiable (al fin y al cabo, somos iguales dentro de la cada vez más diluida identidad colectiva). En esos territorios la identidad se pone en escena, se celebra en las fiestas y se dramatiza en los rituales cotidianos. Quienes no comparten constantemente ese territorio, ni lo habitan, ni tienen por tanto los mismos objetos y símbolos, los mismos rituales y costumbres, son los otros, los diferentes. Los que tienen otro escenario y una obra distinta para representar".⁶

Cabe señalar que esta identidad se desarrolla en medio de múltiples obstáculos. En la mayoría de los espectáculos masivos y, en nuestro país sobre todo en los de rock, se controla a la multitud poniendo énfasis en que todos los asistentes ocupen los asientos que les corresponden o cumplan otras restricciones. Aunque se hace por razones de organización, resulta un método eficaz para impedir que la masa alcance una plena identidad, y de paso para que los organizadores impongan una serie de tabúes en torno a las formas que debe tener un concierto, es decir, que introducen "una prohibición carente de justificativo racional, pese a lo cual exhibe una

⁶ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas*, pp. 177-178. Una de las explicaciones de esta extraña paradoja que por un lado se abre a recibir diversas influencias, y por el otro se cierra ante los extraños, tiene su origen en que la música ofrece un sentido de identidad muy característico: los públicos en general, tienen una imagen definida de lo que debe ser un concierto --ciertas representaciones--. Al diluirse cada vez más la identidad colectiva, debido a las causas que Habermas plantea (v. p. 68), cada subgénero del rock proporciona pequeñas identidades colectivas en sociedades donde ésta cada vez es más tenue. De este modo, al ser vistos con gente como ellos, los chicos que siguen los distintos subgéneros del rock (aunque esto también funciona en otros géneros musicales), refuerzan el concepto que tienen de sí mismos. Así por ejemplo, descubrimos que en el Heavy Metal predominan músicos y público sajón; en el rap, negros y así sucesivamente. La identidad se obtiene en pequeños núcleos sociales. De ahí, como veremos más adelante, que a cada artista le corresponda un público específico.

vigencia regular en un grupo social determinado”⁶ por ejemplo, en *tocadas* con grupos nacionales no se puede llevar cinturón a menos que se les quiera regalar a los encargados de seguridad ya que por norma común no los devuelven; en los organizados por OCESA en el Palacio de los Deportes o el Auditorio Nacional, se procura que todos participen sentaditos y, si esto no es posible, al menos que se encuentren bien ordenados sin invadir ni bailar en los pasillos, sacar mantas y menos quitarse la playera; tan sólo basta leer al reverso de sus boletos donde no se especifican los artículos autorizados para introducirse, o cuál es la conducta considerada ofensiva o que induzca al desorden para ser sacado del concierto, ni tampoco cuáles son las “reglas del inmueble”.

9.2. Tipología del público rocanrolero.

En el párrafo 1.3., señalamos que por medio del rock miles de jóvenes logran encontrar su identidad colectiva dentro de sociedades cada vez más policulturales y multirraciales. Al extenderse tantas subculturas, clases, razas y grupos étnicos, resulta lógico que la gente se agrupe en torno a aquello que lo dote de identidad colectiva. Por ello observamos que a cada propuesta artística particular le corresponde un público específico; todas las vertientes que el rock engloba --tantas como premios pueda otorgar la industria del disco--, encuentran su correspondencia en la identidad que se genera en los diversos sectores sociales, tanto económicos como culturales y generacionales. Todos ellos forman parte de esta tipología del público rocanrolero.⁷ Este público es una masa cerrada-festiva-rápida-rítmica y no agresiva, aunque esporádicamente puede estallar, convertirse en abierta y volverse agresiva.

⁶ Jean Cazenueve, *Sociología del rito*, p. 45.

⁷ En este sentido, de acuerdo con Néstor García Canclini, “lo que se denomina público en rigor es una suma de sectores que pertenecen a estratos económicos y educativos diversos, con hábitos de consumo cultural y disponibilidad diferentes para relacionarse con los bienes ofrecidos en el mercado. Sobre todo en sociedades complejas, donde la oferta cultural es muy heterogénea, coexisten varios estilos de recepción y comprensión, formados en relaciones dispares con bienes procedentes de tradiciones cultas, populares y masivas”. *Culturas híbridas*, p. 142.

Elias Canneti destaca cuatro rasgos constantes en cualquier multitud: i) la masa siempre quiere crecer; ii) en su interior reina la igualdad; iii) ama la densidad; iv) la masa necesita una dirección. En este sentido, el crecimiento se encuentra dado porque no hay límites impuestos por la naturaleza; prevalece la igualdad ya que el temor cede paso a un alma colectiva; ama la densidad puesto que nada se interpone y nada vacila; finalmente, requiere una dirección que intensifique sentimientos de igualdad al tiempo que puede orientarla hacia determinados objetivos, hecho que ciertos líderes han sabido aprovechar.

Tales rasgos interrelacionados y ligados a la descarga --que más adelante se abordará lo mismo que los tres símbolos de masa que se generan durante un concierto--, sirven para definir a la masa, provocarle cierto carácter y orientación, y sobre todo para lograr la desaparición de una personalidad individual en aras del interés general. Transformarse en una multitud les dota de lo que Gustave Le Bon llamó alma colectiva y que **'les hace sentir, pensar y obrar de una manera por completo distinta de como sentiría, pensaría y obraría cada uno de ellos aisladamente'**⁸. Bajo esta perspectiva, el rito también puede ser entendido "como el momento en que la unión del grupo y la polarización psicológica que deriva, hacen que cada individuo se sienta lleno de fuerza colectiva que habitualmente percibe como exterior: de ahí el estado de excitación, de "efervescencia" colectiva, que se determina. *Los seres sagrados, por lo tanto, existen solamente a través de las representaciones que los expresan; éstas, formadas en la vida social de la comunidad, alcanzan la máxima intensidad cuando los individuos se reúnen; por lo contrario, cuando están dispersos pierden su energía; la única manera de evitar su progresivo debilitamiento y mantenerse vitales consistiría en "fortalecerlos", mediante reuniones de índole religiosa, es decir, ritos colectivos (como son los conciertos)'*⁹.

⁸ Gustave Le Bon, *Psicología de las multitudes*, citado en Sigmund Freud en *Psicología de las masas*, p. 12.

⁹ Pietro Scarducci, *op. cit.*, p. 11. Subrayado nuestro.

9.2.1. Masa abierta, masa cerrada.

Aunque la naturaleza no imponga límites al crecimiento de una multitud, éstos pueden ser creados artificialmente. Por tanto debemos distinguir dos tipos de masa: abierta y cerrada. La primera es de tipo natural ya que está abierta en todos los sentidos, quiere integrar a quien se encuentre a la mano y no hay una perspectiva clara de la magnitud que puede alcanzar. No se atiene a nada y existe mientras crece. Cuando deja de hacerlo su desintegración es inminente. Los disturbios callejeros son un claro ejemplo de este tipo de multitud: toman la calle por asalto y a su paso se va integrando un mayor número de gente, son absolutamente impredecibles.

El segundo tipo de masa, la cerrada, es la primer característica del público rockero. Es estable porque renuncia al crecimiento y centra su atención en el tiempo, en lo que perdurará. Se crea limitándose. Es decir que funciona sobre un espacio previamente determinado y delimitado, los accesos se hallan vigilados y no puede ingresarse de cualquier manera: "quizá se requiera un determinado acto de recepción; quizás haya que aportar determinada cantidad para ingresar. Una vez que el espacio está lleno con la densidad deseada no se admite a nadie más. Incluso si se supera el cupo de admisión, la masa densa en el espacio cerrado continúa siendo lo más importante; quienes han permanecido fuera no pueden realmente formar parte de ella (...) La masa gana en estabilidad lo que sacrifica de posibilidad de crecimiento. Se halla protegida de influencias externas que podrían serle hostiles y peligrosas. Pero cuenta además y especialmente con la *repetición*".¹⁰

9.2.2. La violencia en los conciertos de rock.

Sin embargo, al estar limitadas artificialmente, las masas cerradas siempre co-

¹⁰ Elias Canetti, op., cit., p. 11. Cabe destacar que en este tipo de multitud aparece una de las características más importantes que presenta cualquier ritual: la repetitividad.

rren el riesgo de un estallido que de hecho se produce de vez en cuando. Al contar con estabilidad, las masas cerradas tienden a formar parte de, o a convertirse en instituciones donde "todas las ceremonias y reglas características de tales instituciones buscan en el fondo *interceptar* a la masa: más vale una iglesia segura, rebosante de fieles, que el incierto mundo en su totalidad. En la regularidad de la ida a la iglesia, en la familiar y exacta repetición de ritos precisos, se le garantiza a la masa algo así como *una vivencia domesticada de sí misma*".¹¹

Los conciertos de rock son rituales de transgresión simbólica, un movimiento a través del cual la sociedad controla el riesgo de cambio. Dicha mediación proporciona modelos de referencia para el grupo social con el fin de preservar su cohesión ante los efectos disgregadores del cambio social (v. 5.1.1.) y, en la medida que han institucionalizado al género, *se han domesticado las masas roqueras*. Basta ver por ejemplo, las implicaciones que tenían los escasísimos conciertos internacionales en nuestro país durante los setenta y buena parte de los ochenta (v. 1.2.3.), y los que en la actualidad se organizan.

Desde este momento, el tiempo es propicio para que la masa pueda llegar a rebelarse contra ese ceremonial tradicional que controla su impetu y la cantidad de asistentes. La multitud por fin, quiere volver a sentir su crecimiento y de repente llega un estallido, es decir, una transición repentina donde una masa cerrada pasa a ser abierta: surge "la insatisfacción por la limitación del número de los participantes, la repentina determinación de *atraer*, la decisión pasional de alcanzar a todos".¹²

Cabe aclarar que en los conciertos esta situación es verdaderamente excepcional pues se requieren determinadas condiciones que pocas veces se conjuntan.

¹¹ *Ibid.*, p. 15. Subrayado nuestro.

¹² *Ibid.*, p. 16.

Sin embargo, se han llegado a manifestar de vez en cuando, sobre todo con algunos experimentos realizados por Jim Morrison cuya intención era transformar los espectáculos del tipo siéntate-y-escucha. Quien fuera cantante del grupo Doors decía: "yo siempre intento (refiriéndose al público) obligarles a que se levanten, a que se sientan libres para moverse por todas partes, por donde quieran. No se trata de precipitar una situación caótica. Es que... ¿cómo puedes soportar estar anclado en una silla cuando te están bombardeando con todo ese ritmo intenso, y cómo puedes no querer expresarte físicamente con el movimiento? Me gusta que la gente sea libre y no que esté encadenada".¹³

Para lograrlo, trabajó sobre el público forzando diferentes situaciones para que llegaran lo más lejos posible: "digamos que estaba probando los vínculos que te unen con la realidad. Tenía curiosidad por saber qué ocurría". En algunas ocasiones esas masas cerradas estallaron. Ante la insatisfacción por el limitado número de los participantes, la imperiosa necesidad que tenían por crecer y motivados por Morrison, repentinamente llegaba a encenderse la determinación de *atraer*, la decisión pasional de alcanzar a *todos*, que llevaba al público a efectuar una verdadera toma por asalto del escenario, a crecer en todas las direcciones posibles.¹⁴

Es muy importante hacer hincapié que afortunadamente tales estallidos no han sido los únicos en las más de tres décadas de conciertos de rock --cada vez que surge alguno, vuelven a ubicar al género como algo subversivo y contracultural; realimentan toda su mitología--. Ese profundo deseo de integrar en una multitud a todo

¹³ Jim Morrison, *La música como ritual*, op. cit., p. 24.

¹⁴ Una muestra de dichas explosiones puede apreciarse en su concierto-documental titulado *Hollywood Bowl*. Algunas de las escenas más famosas se han difundido por televisión en una especie de videoclip sobre la canción *Gloria*. Sin embargo, fueron mucho más evidentes en otros conciertos como *Chicago* o *New Heaven* --este último representado en la película *Doors* de Oliver Stone. Con el tiempo, incluso, ha llegado a ser habitual que el público se trepe al escenario --recuérdese que las transgresiones pueden asimilarse-- incluso como parte de la propuesta artística escénica del artista, pero cuando Morrison lo provocó, en 1967, constituyeron enormes estallidos de masa.

aquel que se pone a su alcance, suele derivar en enfrentamientos con los encargados de la seguridad --la policia o cualquier otro--, es decir, con quienes impiden el crecimiento de la multitud, los enemigos de la masa; existe "una peculiar y furiosa sensibilidad e irritabilidad respecto a los enemigos señalados como tales de una vez y para siempre. Estos pueden emprender lo que se les autoje, pueden proceder con dureza o amabilidad, ser comprensivos o frios, duros o blandos; sin embargo, se interpreta todo como si arrancase de una inmovible malignidad, de una mala disposición para con la masa, de una intención preconcebida de destruirla abierta o solapadamente".¹⁵

A lo largo de cualquier concierto de rock, dicha irritabilidad y sensibilidad llega a presentarse en algún sector del público --o en aquellos desafortunados que se topen con algún empleado enfermo por su escaso poder; en México representados sobre todo quienes controlan los accesos o pasillos--, que puede iniciarse a partir de los primeros contactos entre la masa en formación y los encargados del orden, algún cuerpo privado de seguridad o la propia policia. Esto es que, si se desatan tensiones desde un inicio pueden llegar a provocarse serios estallidos de masa como el de Altamont --el estereotipo por excelencia que equipara al rock con la violencia--. Pese a todo, cabe insistir que los estallidos de masa, la transformación de una cerrada a otra abierta, no es lo común durante los conciertos de rock aunque, cuando llega a presentarse, se ha canalizado a través de la violencia.

La violencia dentro del rock tiene además otras dos causas: cuando se forma la masa, y a raíz de una deficiente organización. Como dijimos, por lo que respecta al público durante un concierto, lo más importante es la masa densa en el espacio cerrado y quienes han permanecido fuera no pueden formar parte de ella. De ahí la imperiosa necesidad de integrarse a cualquier precio. Por ello el otrora célebre *por-*

¹⁵Ellas Canneti, op., cit, p. 17.

tazo --quienes carecen de boleto buscan otros medios para no ser cortados de la masa constituida conforme se va entrando al espacio sagrado--. En nuestro país hasta hace unos cuantos años, marzo de 1989 con el primer concierto de Joaquín Sabina en México, el no querer ser desprendido de la multitud era lo que solía generar con mayor frecuencia actos violentos; éstos se escenificaba entre las masas en formación --que solían ser muy numerosas-- y sus enemigos naturales.

Aunado a lo anterior, un tercer elemento generador de violencia es una organización deficiente --Altamont es paradigmático--. Como se ha podido apreciar, los conciertos de rock son un negocio que reditúa muchos millones, pero requieren un alto grado de inversión y competitividad;¹⁶ en nuestro país, además se debe enfrentar una enorme burocracia gubernamental que otorga y cancela permisos dependiendo de la voluntad del funcionario en turno (con limitadísimos criterios que en la mayoría de las ocasiones los ponen muy por debajo de los chimpancés --basta ver al regente capitalino Espinosa Villarreal--).

Como describe un promotor de conciertos en Pachuca, Hidalgo: "para un organizador los conciertos no son redituables por tanta traba legal. Se necesita mucho dinero: repartir mordidas y hasta cubrir gastos que te exige el municipio para cosas realmente innecesarias en los eventos (...) hubo un concierto con un grupo del DF en una pequeña discoteca. Las autoridades decían que sí lo autorizaban, pero como no daban el permiso por escrito, nunca pudo sacarse la publicidad. El permiso escrito se consiguió hasta el mismo día del concierto, ¡a las tres de la tarde! Todo esto afecta económicamente al organizador. Si pones una manta para anunciar un concierto y no te han dado el permiso, no sólo te la quitan sino que te multan. Como

¹⁶Para conocer sobre aspectos financieros y organizativos en torno a los conciertos de rock, además de los capítulos 3 y 8, ver los reportajes de Renato Ravco publicados en el diario *La Jornada*, del 13 al 16 de julio de 1993. Concretamente, los titulados *OCESA, líder empresarial de A1. en promover los conciertos de rock. Sólo en Palacio de los Deportes, 25 millones de dólares en Ingresos netos*, 14 de julio, p. 23, y *El promotor de rock, elemento imprescindible en la actualidad. Televisa, a la zaga de los megaconciertos*, 16 de julio, p. 28.

organizador cultural independiente no puedes realizar tu trabajo con una elemental lógica mercadotécnica, con un buen diseño promocional, ya que es muy difícil conseguir los permisos sin influencias ni mordidas".¹⁷ Basta añadir que no sólo los promotores pequeños, medianos o independientes se enfrentan a éste problema, aunque sí con mayor frecuencia e intolerancia; incluso los más importantes han tenido que recurrir al Presidente para que autorice algún concierto.¹⁸

Una vez vencido el obstáculo gubernamental --en el caso México--, todo depende del conocimiento y habilidad con que se organice un concierto, es decir, de la capacidad del promotor: al ser un fenómeno masivo de tipo cerrado, se corre el riesgo de un estallido de masas que trate de convertirse en abierta. Aunque ésto no es muy frecuente en el rock --lo es más en espectáculos de tipo deportivo como el fútbol donde al término de algún partido, los fanáticos (europeos principalmente) se desbordan del estadio y toman por asalto las calles--, a través de una adeduada planeación un organizador puede evitarlo e incluso canalizarlo.

Sin embargo, cuando empresarios de otro tipo de espectáculos o aquellos ávidos de ganancias rápidas se meten a promotores de rock, los resultados suelen ser mediocres e incluso desastrosos. Un ejemplo al respecto fue el concierto de Caifanes en la explanada de la delegación Venustiano Carranza, el 19 de febrero de 1995.

¹⁷Esta descripción pertenece a Benjamín Acosta del colectivo Producciones Antiestéticas que organizan, entre otras actividades, conciertos de rock en la ciudad de Pachuca, Hidalgo. Ver a José Luis Parodes Pachó, *Producciones antiestéticas de Pachuca. La Jornada Semanal*, No., 190, 31 de enero de 1993, p. 8. Lo importante estriba en que dichas circunstancias que parecen locales, no lo son. En realidad, son las que prevalecen por todo el país.

¹⁸Según consigna la revista *Proceso*, 9 de enero de 1995, No. 949, p. 60 y ss., ante la negativa del DDF para que los Rolling Stones se presentaran en la ciudad de México y el temor de la UNAM a organizar conciertos, intervino el Presidente. José Carreño Carlón, exdirector de Comunicación Social de la Presidencia de la República durante el gobierno de Salinas de Gortari, indicó que "se recibió un escrito en Presidencia del representante de los Rolling Stones y de OCESA, en el que si no mal recuerdo se decía que estaban a punto de cancelar su viaje a México. Lo vimos con el Presidente y él determinó que el asunto se viera con la mayor simpatía para no dejar fuera a México de la gira latinoamericana de los Rolling Stones. Entonces se habló con (Enrique) Jackson, secretario general de gobierno en el DDF y con (Manuel) Aguilera, regente capitalino. También se habló con el nuevo equipo de Zedillo, que recibió con simpatía también el asunto. Así las cosas... ya Aguilera y Jackson no pusieron resistencia".

Según información publicada por los diarios *La Jornada* y *Reforma*,¹⁹ se observó que:

- El concierto al aire libre fue organizado por Radio Centro y la delegación Venustiano Carranza, programándose a las doce del día.
- Desde las siete de la mañana comenzaron a llegar miles de jóvenes; los organizadores calcularon de 30 a 40 mil personas, pero la afluencia final fue entre 70 y 100 mil asistentes.
- Se permitió la venta de refrescos en latas y botellas.
- No se presentó a ningún *telonero* y/o grupo abridor que hiciera menos pesada la espera.
- Al verse rebasados ampliamente, los encargados de la seguridad, en esta ocasión granaderos, se pusieron nerviosos y comenzaron a hostigar al público.
- A las diez de la mañana, el público asistente comienza a presionar para que inicie el concierto; la mayoría llevaba esperando en pleno sol casi tres horas.
- Caifanes se adelanta una hora y a las once da inicio su espectáculo.
- No obstante que subirse al escenario forma parte del espectáculo mismo, se coloca una valla de granaderos que lo impide con violencia excesiva.²⁰
- A las doce y media dan por terminado el concierto y entonces estallan los enfrentamientos que dejaron al menos un saldo de 195 detenidos, 228 lesionados, 11 patrullas dañadas y otros destrozos.

¹⁹*La Jornada*, 21 de febrero de 1995, p. 43, y *Reforma*, 20, 21 y 22 de febrero de 1995, sección B.

²⁰No en vano Jim Morrison, uno de los mejores impulsores de los estallidos de las masas, afirmaba que "el único motivo que les lleva a cargar contra el escenario es el hecho de que haya un cordón de protección. Si no hubiese cordón no habría incentivo. Eso es todo. Yo creo firmemente en eso. Sin incentivo no hay carga. Acción-reacción. Piensa en esos conciertos gratuitos que se celebran en los parques. Ninguna acción, ninguna reacción. Ningún estímulo, ninguna respuesta. No obstante, resulta interesante, porque así los chicos tienen la oportunidad de probar a los tiras. Ya sabes, esos tiras de hoy en día que se pasean por ahí con sus pistolas y sus uniformes, y además el tira se da aires como de decir aquí estoy yo, el tipo más duro de toda la manzana, y el caso es que todo el mundo siente curiosidad por saber qué pasaría si se le desafiase ¿Qué haría? Creo que es bueno eso, porque les da a los clavos una oportunidad para poner a prueba la autoridad". Jim Morrison, *La música como ritual*, op. cit., p. 34.

Sobre la chispa que detonó la trifulca circularon varias versiones: una de ellas es que mucha gente sólo pudo ver el final del espectáculo, ya que éste terminó media hora después de su programación inicial; otra surge cuando un grupo de chavos intentó subir al escenario y fue repelido por la policía; y otra más debido a que algunos granaderos golpearon a un adolescente y la multitud defendió a éste último. En términos de nuestro análisis, lo importante estriba en que la desorganización estimuló provocó los enfrentamientos. Veamos porqué.

En los conciertos de rock se persiguen los mismos objetivos: *participar de la puesta en escena de mitos que los Idolos ofrecen mediante una serie de representaciones comunes con los asistentes; al hacerlo mantienen con vigencia la mitología del género. De entrada, no existen conflictos derivados del choque entre bandos contrarios que se disputan una victoria como es el caso de los espectáculos deportivos, donde el público toma partido por alguno de los participantes.*

El público del rock va a participar con su Idolo en un rito colectivo y nada más; son multitudes estables, incluso domesticadas --aunque las otras también lo son, debido a otros elementos se desbordan con mayor frecuencia--.²¹ De hecho, y esto es muy importante hacerlo notar, al menos en el rock las agresiones entre el mismo público son verdaderas excepciones que contradicen la igualdad de las masas, y esto no suele ocurrir porque la multitud se autodestruiría. O bien, como lo explica el cantante Joaquín Sabina, ésto no ocurre ya que "el público es mucho más civilizado que la policía. El peligro real es el miedo que le tienen todos los Estados, todos los gobiernos, y todas las policías del mundo a la gente que se expresa con libertad en forma colectiva".²²

²¹Para un análisis detallado de la multitud deportiva, concretamente de la relacionada con el fútbol, ver a Rocío Elvira Quintana, *México 86: multitud y campeones*, Tesis de Licenciatura en Periodismo y Comunicación Colectiva, E.N.E.P. Acatlán, U.N.A.M., 1988.

²²Joaquín Sabina, "Un artista ante la multitud tiene exceso de poder", *Macrópolis*, 28 de mayo de 1992, p. 77.

Sin embargo, cuando los organizadores confunden un concierto de rock con las presentaciones de Erick Rubín o Lucerito, permiten la venta de bebidas en botellas o latas, cambian el horario sin el menor respeto por el público, no toman en cuenta el poder de convocatoria del grupo y descuidan o, de plano omiten otros elementos que hagan menos larga la espera bajo el sol (como fue el caso del ejemplo de Caifanes), se vuelve enorme el riesgo de que la masa se desborde: carece de dirección y su propia voz resulta insuficiente, en cualquier momento puede volver ese deseo pasional que atrae a todos, que les incendia. Si a lo anterior agregamos la presencia de los enemigos naturales de la masa, aquellos que impiden su crecimiento y que mantienen una actitud francamente hostil e incluso agresiva --más allá de cualquier paranoia, la policía siempre ha dado constantes y cotidianas muestras de ello; lo añadimos a las transformaciones y múltiples crisis por las que atraviesa nuestra sociedad, lo sorprendente es que el conflicto no haya sido más grave.

Nos parece que cualquier análisis sobre una masa, debe tomar en cuenta dos cosas: que "el individuo integrado en una multitud adquiere, por el sólo hecho del número, un sentimiento de potencia invencible, merced al cual puede permitirse ceder a instintos que antes, como individuo aislado, hubiera refrenado forzosamente (...) por ser la multitud anónima y, en consecuencia, irresponsable, desaparecerá en él el sentimiento de la responsabilidad, poderoso y constante freno de los impulsos individuales".²³ Y también, que a una multitud todo puede parecerle la Bastilla (por eso cuando se le reprime se intensifican los destrozos): "el ataque exterior a la masa sólo puede fortalecerla. Vuelve a cohesionar con tanta mayor intensidad a los físicamente separados".²⁴ Si lo anterior no es comprendido, el estallido podrá ser más violento. En el ejemplo citado, desde un helicóptero la policía arroja gas lacrimógeno al tiempo que los granaderos arremeten contra todos --según testigos presencia-

²³Gustave Le Bon, op. cit., p. 13-14.

²⁴Elias Canetti, op. cit., p. 17-18.

les incluso se escucharon disparos--. La respuesta de la masa no se hizo esperar: pronto volcan patrullas, incendian una camioneta de la radiodifusora organizadora del evento y arrojan uno de los botes con gas al interior de un camión.¹⁵

Un día después de los disturbios, las autoridades decidieron prohibir "la realización de conciertos de rock y espectáculos masivos al aire libre en la ciudad de México --como si los conciertos en espacios cerrados abundaran--".¹⁶ Entre los argumentos que el DDF y sus comparsas manejaron (como la representante de Caifanes quien señaló que los disturbios eran obra de desequilibrados mentales, sin duda parece ser su concepto de los fans), destacaba la presencia de provocadores simpaticizantes del PRD y del EZLN; las expectativas de asistencia ampliamente rebasadas; la llegada de muchos chavos banda: "eran pandillas que ya tenían muchas rencillas entre sí", aunado a todo esto, "el grupo de músicos 'no cooperó' para calmar los ánimos, pues estaba planeada una actuación de dos horas y media y sólo tocó 90 minutos y se anticipó una hora el concierto (según el criterio de las autoridades, los músicos además deben ser niñeras)".¹⁷

Tras este concierto se realimentó la mitología del rock (al menos la local), pero también estimuló los clichés más gastados. De paso, evidencia el desprecio de los gobernantes por sus gobernados y que las autoridades de este país nunca rinden cuentas ni asumen su responsabilidad; en este caso concreto, pese a haber sido co-organizadores del evento. Es más fácil, y sobre todo requiere menos inteligencia, el reprimir.

¹⁵En los hechos de este concierto, se presentaron algunos de los fenómenos que Canneti describe en su estudio como son las masas de acoso, fuga e inversión. Por tanto, el lector interesado en profundizar sobre dichas manifestaciones deberá remitirse a la citada obra de Canneti, particularmente de las páginas 43 a 50.

¹⁶Al respecto, véase el diario *La Jornada* del 21 de febrero de 1995. Así sea de paso, cabe mencionar que este problema forma parte de otros más complejos como son la relación gobierno-gobernados o las políticas culturales del Estado mexicano.

¹⁷Raúl Torres Barrón, delegado en Venustiano Carranza, entrevista de Víctor Ballinas y Ricardo Olayo, *La Jornada*, 21 de febrero de 1995, p. 43.

En suma, la violencia es un fenómeno cuyo marco lo constituyen una serie de factores relacionados con transformaciones y crisis sociales. El trasfondo hay que buscarlo ahí, aunque pueda estallar en cualquier tipo de manifestación masiva. Si tomamos en cuenta este marco, al interior de los conciertos de rock las posibles condiciones bajo las que se llegan a generar estallidos de masa violentos, son las masas en formación que tratan de no ser cortadas de la multitud, fenómeno que actúa interrelacionado con la organización deficiente.

9.2.3. La dominante afectiva.

Las masas cuentan con las emociones más variadas. Sin embargo, cualquier multitud posee cierto contenido que prevalece o, en palabras de Canetti, una dominante afectiva. Esta le proporciona a la multitud un matiz uniforme, es decir, que una pasión principal la domina. Por su contenido afectivo se distinguen cinco tipos de masa: acoso, fuga, prohibición, reversión y festiva. Las dos primeras son las más antiguas y se dan tanto en los animales como en el hombre --es verosímil que su formación entre hombres se haya vuelto a nutrir siempre de modelos animales--. En tanto, las de prohibición, reversión y festivas son específicamente humanas. Esta última es la multitud de la música.

El concierto es una fiesta donde muchas prohibiciones, separaciones y convenciones sociales han sido suspendidas o puestas de cabeza, al menos simbólicamente; en ellos se permiten y favorecen los acercamientos personales menos usuales: mientras dure la fiesta, la vida y el placer están asegurados. Es muy grande su densidad, y la igualdad se generaliza en buena medida por la situación y alegría. Su meta, es decir la fiesta, ha sido conseguida y "de este estado participa un sentimiento general de que por el goce común en esa fiesta se podrán garantizar numerosas fiestas ulteriores. Por danzas rituales y representaciones dramáticas se conmemoran

ocasiones precedentes de idéntica naturaleza. Su tradición está incluida en el presente de esta fiesta. *Ya porque se conmemore a los fundadores de tales celebraciones, a los héroes culturales dadores de todas las maravillas de que se disfruta, a los antepasados* o, como en sociedades más frías, más tardías, sólo a los ricos donantes; en cualquier caso a uno le parece garantizada una futura repetición de ocasiones similares. Una fiesta *llama* a la otra, y por la densidad de objetos y de hombres se multiplica la vida".²⁴

9.2.4. Multitud rápida o multitud lenta.

Sin embargo, las fiestas son efímeras y tras unas horas, o días en el mejor de los casos, llegan a su fin. Por eso la meta de este tipo de masas debe llegar lo más pronto posible. Una masa rápida, que constituye parte esencial de la vida moderna, se forma con velocidad y no tarda mucho en satisfacerse. Masas de tipo bélico, deportivo, político o las de los mismos conciertos son ejemplo de esto.

Cabe agregar que dicha multitud está opuesta a la masa lenta --también llamada religiosa, del más allá o de los peregrinos--. La diferencia consiste en que ésta última espera *retardar* el proceso que conduce al éxtasis, lo coloca en el largo plazo; su meta no está cerca --el reino de los cielos o una ciudad como La Meca--, el camino tampoco es fácil y para llegar hay que realizar muchos sacrificios que postergan por tiempo indefinido la constitución de esa masa.

9.2.5. Retenida o Rítmica

La multitud retenida *espera*. Su estado tiene algo de pasivo y en ella no es posible un movimiento verdaderamente libre; por un rato no pasa nada, las ganas de

²⁴Elias Canneti, op., cit., p. 57. Excepto en la palabra llama, el subrayado es nuestro. Esta idea en torno al rock como una fiesta, hay que añadir, está muy extendida. Algunos rasgos e incluso propuestas interesantes en Maldita Vecindad, "El derecho a la fiesta", *La Jornada*, 4 de marzo de 1995, p. 26.

acción se reprimen y de pronto estallan: cae el telón o acaba una sinfonía o se mete un gol. Vive con miras a descargarse. Esta masa se manifiesta en espectáculos deportivos, el teatro y la sala de conciertos, donde se espera determinado momento para vaciarse. Como los dos últimos están más cercanos a los conciertos de rock, vale la pena explorarlos un poco.

En las piezas teatrales se congregan masas retenidas de naturaleza mucho más pasiva que en eventos deportivos: "hasta el aplauso tiene sus tiempos prescritos, y la mayoría de las veces, en efecto, uno aplaude solamente cuando ha de aplaudirse. Tan sólo de la intensidad del aplauso puede deducirse cuánta masa se ha llegado a ser; éste es el único baremo y así lo valoran los propios actores".²⁹ El fenómeno se agudiza en aquellos conciertos donde su base es la ausencia total de perturbación: "todo movimiento es indeseable, todo ruido execrado. Mientras la música que se brinda vive en buena parte de su ritmo, ningún efecto rítmico de los auditores debe llegar a notarse. Los afectos provocados en cambio incesante por la música, son del tipo más diverso e intensivo. No es posible que no los experimente la mayoría de los presentes, y es imposible que no los experimente *a la vez*. Pero todas las reacciones exteriores se omiten. Los hombres están sentados inmóviles como si consiguieran no oír *nada*. Está claro que en ese caso fue necesaria una educación prolongada y artificial para el estancamiento, a cuyos resultados ya nos hemos acostumbrado. Porque visto con frialdad hay pocos fenómenos en nuestra vida cotidiana que sean tan sorprendentes como un público de concierto.

"Los hombres que dejan actuar a la música *naturalmente* dentro de sí se comportan de muy distinta forma; y quienes aún no han oído música en su vida, la primera vez que viven tal situación pueden llegar a caer en la más irrefrenable agitación (...) A pesar de todo, en nuestros conciertos se ha conservado una pequeña cantidad

²⁹Ibid, p. 31.

de descarga física. El aplauso se brinda en gratitud a los intérpretes; se trata del intercambio de un caótico ruido breve por otro bien organizado, prolongado. Cuando los aplausos no existen en absoluto, cuando uno se separa, silencioso, tal como estuvo sentado, uno ya se siente por entero en la esfera del recogimiento religioso. De ahí deriva originalmente el silencio del concierto. El *estar de pie juntos* ante Dios es un ejercicio muy extendido en algunas religiones. Se caracteriza por los mismos rasgos de retención que ahora ya conocemos en las masas seculares y pueden llevar a descargas igual de repentinas e intensas”.³⁰

Como se habrá notado, un concierto de rock resulta demasiado lejano a ésta detallada descripción. Aunque comparten con el teatro cierto sentido en los aplausos, en un caso al final de la representación y en otro al término de cada canción, la diferencia estriba en la espontaneidad y la intensidad ya que en el rock la multitud no deja de mover su cuerpo: aplauden, chiflan --los silbidos prolongados reiteran la falta de costumbre en el aplauso como certificado de civilización--,³¹ se aulla, se grita, se baila. Es la voz de la masa. De acuerdo con Pierre Bourdieu, “nada enfrenta más radicalmente a los espectáculos populares con los espectáculos burgueses que la forma de participación del público: constante, manifiesta (gritos, pitidos), directa a veces (se baja al terreno de juego --se trepa al escenario--), en un caso, en el otro discontinua, distante, altamente ritualizada, con los aplausos, y hasta los gritos de entusiasmo obligados, al terminar, o incluso perfectamente silenciosa (como en

³⁰Ibid, p. 31-32. Cabe señalar que sin desestimar el planteamiento de Canneti, vale la pena matizarlo en el sentido que este tipo de conciertos donde las reacciones del público están destinadas al final de cada obra, más que obedecer a una educación artificial y al estancamiento se debe, aparte de la idea del recogimiento religioso, a que el grado de dificultad para ejecutar la mayoría de las obras requiere de tal concentración que las interrupciones podrían llegar a estropearlo todo; una de las condiciones para dicho desarrollo se logra mediante ciertas reglas operativas bajo las que ese ritual específico opera. En cuanto a otras manifestaciones dentro de estos conciertos, como los gritos de ¡bravo! o las casi en extinción (al menos en México) convenciones sobre el atuendo de los asistentes, basta señalar que las formas que maneja este género son mucho más formalizadas, es decir, rigurosas que en la música popular. O bien, que ese ambiente de recogimiento religioso en un concierto de rock se transforma en una religiosa fiesta pagana.

³¹Carlos Monsiváis, *Escenas de pudor y liviandad*, p. 162.

los conciertos que tienen lugar en las iglesias".³¹

El rock está muy alejado de la idea tradicional del *concierto* donde las reacciones exteriores del público se omiten a lo largo de toda la interpretación y que son producto de una prolongada educación. Entonces, debemos distinguir que dentro de las posibles masas formadas en torno a la música existen los dos tipos de multitud, retenidas y rítmicas. En los conciertos de rock se presenta ésta última y con mucha intensidad manifiesta el sentimiento que poseen los hombres por multiplicarse, por ser más. Al no poder integrarlos en número creciente, tal aumento comienza a simularse a través del movimiento donde todos actúan de la misma manera o, al menos con la misma intención: se realizan constantes olas, agitan los brazos en un estilo que puede equipararse al de las consignas políticas que gritan ¡duro! ¡duro!, con las manos se hacen símbolos, la "V" de la victoria o los *cuernos* --pero aquí relacionados con Mefistófeles--, mueven las cabezas, golpean con los pies el piso, se brinca; en todo esto, cada pierna y cada brazo vive por sí solo.

Al tiempo que simula su crecimiento, la masa deja oír su voz a través de aplausos pero también con aullidos, gritos y silbidos, imprevisibles y espontáneos. Dicha voz por momentos se convierte en ruido; esto significa que "ruido y señal (aplausos) son de una misma naturaleza, y la única diferencia lógica adecuada que se puede establecer entre ellos ha de basarse exclusivamente en el concepto de intención por parte del emisor; un ruido es una señal que no se tiene intención de transmitir".³² Durante un concierto la masa siempre hace oír su voz, ya sea respondiendo a los diversos estímulos que el artista lanza --peticiones para corear estribillos, inquietudes como las de Madonna en torno a si "¿les gusta mi culito?", o los politizados comentarios de Joaquín Sabina, los cuales afirman que "nosotros con

³¹Pierre Bourdieu, *La distinción*, p. 498.

³²Abraham Moles, *Teoría de la información y percepción estética*, p. 142-143.

esa fraseología barata del Quinto Centenario tenemos *Incompatibilidad de caracteres*--, o para informarle sus sentimientos y exigencias --que van desde el uso de encendedores, arrojarle objetos, informarle que la comunicación está funcionando, hasta pedirle ciertas canciones o las exclamaciones que solicitan otra canción al final del evento, el indispensable ¡otra!, o el *encore* en inglés.

10. Every picture tells a story (o el chamán se prepara, parte 2)

10.1. El mar.

Por fin la masa está reunida. Sólo espera. Atrás quedaron los esfuerzos para asistir al ritual y ahora, luego de muchas peripecias, se está en la Fiesta. La atmósfera es de distensión y algunos escapan de esa gran multitud para comer y beber algo. Como no en todos los conciertos se vende alcohol y comida --en algunos ésta restringido y en otros es demasiado caro--, algunos van preparados de antemano y nos recuerdan esa afeja relación de los ritos con las sustancias mágicas.

Al interior del espacio sagrado, donde se pondrán en escena diversos mitos, el sentimiento de multiplicarse se agudiza y se simula con mayor intensidad a través de bailes, aplausos, brincos, gritos, silbidos, golpes en el piso y de pronto con gigantescas olas humanas que constituyen el mar, uno de los símbolos de masa implícito en cualquier concierto de rock. Pese a que las olas humanas no se manifiestan en la totalidad de los conciertos --parece muy probable que esto depende de la intensidad con que un público determinado desee multiplicarse--, la multitud roquera semeja al mar y como éste nunca duerme, no se acalla. Nunca existe una entera calma y, si bien sus afectos varían --puede apaciguarse y amenazar o estallar en tormentas--, siempre está presente.

El mar, explica Canneti, tiene una voz cambiante que siempre se escucha. Es una voz que tiene sonido de mil voces. Tanto en su ímpetu como en su rebelarse recuerda a la masa, siempre en movimiento y con la dirección que el chamán/viento indique: "el mar no tiene límites y no está separado en pequeños pueblos y territorios. Tiene un idioma y es el mismo en todas partes. No hay por así decir ningún

hombre que pudiese ser excluido de él. Es demasiado englobante como para que pudiera corresponder a algunas masas conocidas por nosotros. Pero es el modelo de una humanidad saciada en sí, en la que desemboca toda vida y que todo lo contiene".¹

Mientras el mar-masa realiza enormes olas y otros juegos similares que simulan su crecimiento y aumentan la tensión en torno al ritual que pronto iniciará, el grupo se prepara para entrar a escena; aunque en estricto sentido los preparativos comenzaron mucho tiempo atrás, con el aprendizaje chamánico y posteriormente en la planeación del espectáculo y todo lo que esto abarca --diseño escénico, selección de canciones, iluminación, creación de sistemas de expresión visual, etcétera--. Poco antes de que arranque el concierto, se monta y ajusta el escenario; en las horas previas al inicio, se realiza la prueba de sonido donde se checan los últimos detalles técnicos. Una vez terminada, todo el personal del grupo, el *staff*, inicia la espera para entrar a trabajar mientras que los músicos en la mayoría de las ocasiones se retira a descansar y a preparar su indumento chamánico. Se abre un compás de espera antes de iniciar el concierto.

10.2. La vestimenta (una de piratas o breve metáfora sobre el atuendo).

Según J. C. Flügel,² la vestimenta procura satisfacción a tres aspectos fundamentales: la necesidad del adorno, la necesidad del pudor y la necesidad del abrigo. En nuestra investigación resulta evidente que la indumentaria de los músicos de rock está relacionada con la primera necesidad: el adorno.

Sobre la base de que entre pueblos primitivos existen poblaciones que no se visten, muchos antropólogos sostienen que la decoración del cuerpo es la función

¹ Elias Canetti, *Masa y poder*, p. 77.

² J. C. Flügel, *Psicología dell'abbigliamento*, F. Angeli, Milán, 1974, en Fernando Dogana, *Psicopatología del Consumo Cotidiano*, pp. 94-95.

primaria de la vestimenta. Dicha afirmación parece corroborarse en el campo del rock donde es evidente el destacado papel que esto ha jugado y, a partir de la corriente mundial por regresar a lo tribal y probablemente también conjugada con la idea de redescubrir el cuerpo, actualmente se ha acentuado. Se ha vuelto común que los músicos jóvenes de rock, y en contraparte sus fans, usen arracadas, tatuajes y recurran al *body piercing* (diversos aretes en varias partes del cuerpo: cejas, nariz, labios, lengua, tetillas, pezones, ombligo, etcétera): "producto social, el cuerpo, única manifestación sensible de la "persona", se percibe por lo común como la expresión más natural de la naturaleza profunda: no hay en él signos propiamente "físicos", y el color y el espesor de la pintura de los labios o la configuración de una mímica, exactamente igual que la forma del rostro o de la boca (en nuestro objeto de estudio, a esto hay que añadirle las diferentes representaciones del cuerpo y el atuendo roquero), se leen inmediatamente como indicios de una fisonomía "moral", socialmente caracterizada, es decir, como estados anímicos "vulgares" o "distinguidos", naturalmente "naturales" o naturalmente "cultivados" (pero además como parte de ese estilo de vida rocanrolero que tanto desagrada socialmente)".³

El sociólogo norteamericano Richard Sennett,⁴ señala que en el siglo XIX las apariencias lo son todo, nos hablan del carácter y condición social de las personas. Al individuo lo define su propia fachada. *En la apariencia uno arriesga toda identidad*. De ahí el meticuloso cuidado que se invierte en la indumentaria; los detalles superficiales son signos que en su conjunto descifran una personalidad. Se trata, en suma, de "una cultura ansiosa acerca de la verosimilitud de las apariencias". Bajo la misma perspectiva de que al individuo lo define su propia fachada y que en la apariencia uno arriesga toda identidad, es posible encontrar quizá la vertiente más importante dentro de los músicos de rock, un meticuloso cuidado hasta en los detalles

³ Pierre Bourdieu, *La distinción*, p. 190.

⁴ Richard Sennett, citado por Alejandro Brito, "Y en medio de nosotros dos, Mi cuerpo como un dios (Del físico-constructivismo como arquitectura del alma y el disco)", *La Jornada Semanal*, No. 187, 10 de enero de 1993, p. 22.

aparentemente más inocuos: zapatos industriales o tenis o botas, aretes y/o arracadas, tatuajes, el tipo de lentes oscuros --modelos conservadores o menos comunes como los de mosca--, pulseras y demás colgijes, anillos --por ejemplo el que usa Keith Richards con forma de calavera (v. 7.2.1.2.)--, corte de cabello, camisas, playeras, pantalones e incluso sus instrumentos musicales como extensiones de su propio cuerpo.

“Si en la sociedad decimonónica, explica Alejandro Brito, la certeza de que las apariencias expresan la personalidad induce a cubrir el cuerpo, en la cultura moderna el mismo principio lo descubre. Todo el esfuerzo para realzar la figura, que en el pasado se dirige a la vestimenta, hoy se centra en el cuerpo. Las ropas se adaptan a sus exigencias. De ahí la profusión de escotes vestidos y pantalones entallados, *jeans*, mallas, licras y telas tipo ‘mi segunda piel’. Además de toda la indumentaria usada en los gimnasios, antes reservada al hogar y que hoy gana la calle”.⁵

Esta es la otra vertiente que utilizan los músicos de rock --cuya indumentaria oscila entre el principio de la sociedad decimonónica y la cultura moderna-- y que, como mencionábamos párrafos atrás, se ha venido acentuando con más intensidad. Los cuerpos adornados se están convirtiendo en sinónimo de vestuario --de las arracadas al body piercing pasando por los gimnasios-- y esto, por ejemplo, se puede apreciar con gran claridad en el auge que actualmente vive el tatuaje cuya génesis se encuentra “en las orillas de la sociedad, ahí donde se cultiva el espíritu de grupo para mantenerse a flote. Sus marcas son voluntarias, expresan filiación y valentía, reto e identidad. Se acepta la tinta bajo la epidermis por imitación, por envidia, por admiración. Tatuarse es llevar en el cuerpo una decisión irrenunciable, una

⁵ Ibid.

insurrección que se agota en sí misma, que tiene un carácter lúdico y, por eso mismo, intrascendente".⁶

La relación entre el rock y los tatuajes no es nueva, se remonta a varias décadas atrás --una de las primeras fue Janis Joplin, tatuada por Spider Webb-, aunque parece que con el punk fue extendiéndose su difusión, y a través de los heavymetaleros se hizo más popular. En la actualidad, donde seguramente conjugada con la citada corriente mundial por redescubrir al cuerpo y retornar a lo tribal, de hecho ya forma parte de algunas propuesta artísticas: colectivamente, ese parece ser el caso de los Red Hot Chili Peppers,⁷ mientras que individualmente es muy interesante uno de los tatuajes de Roco, cantante de Maldita Vecindad, donde un pachuco está cubierto por el aura de la Virgen de Guadalupe (lo cual, de entrada, nos propone una simbología muy interesante). Asimismo, no debemos olvidar toda la iconografía en torno a dragones, esqueletos y calaveras que músicos y fans del *Heavy Metal* comparten.⁸

Este adorar el cuerpo descubierto, emplearlo como sustancia expresiva, -

⁶ Humberto Musacchio, texto de presentación a *La Piel Marcada. Tatuados y Tatuadores*, exposición fotográfica de Federico Gama, abril de 1995.

⁷ Al respecto, ver el folleto de su disco *Blood Sugar Sex Magik* (1991), Warner Bros. 7599-26681-2, donde todo el material gráfico gira en torno a sus tatuajes.

⁸ La simbología y significados de los tatuajes no ha sido un fenómeno estudiado en el campo del rock, y hacerlo rebasa los límites de nuestro trabajo. Vale señalar que donde se ha realizado con detenimiento, y puede ser la base para una investigación similar dentro del rock, es en el caso del cholismo, movimiento juvenil aparecido en la década de los sesenta en los barrios mexicanos y chicanos del Este de Los Angeles que se ha extendido a lo largo de ciudades fronterizas como Tijuana y Ciudad Juárez, pero también en otras como Culiacán y Guadalajara. Sobre el tatuaje, José Manuel Valenzuela indica que "el cholo lo retoma de dos fuentes: la cárcel y la milicia de Estados Unidos: encierro y guerra, dos elementos cuya fuerza vivencial debe quedar incrustada en la piel y la memoria (...) Introducción cutánea de nostalgia que cobra forma en el nombre o la imagen de las cosas queridas. Así, el nombre de la madre o la jaina, el barrio, la virgen, el cristo, el ángel, el homie, la vida loca, la muerte o la pinta (...) El pavorreal: como manifestación de ostentación, el cual no sólo se muestra entre el bello colorido del ave, sino que se integra en la misma forma de exhibirse del cholo a través del caminado, del desafío, del estilo. Las flores --principalmente rosas-- son otro de los *tatis* preferidos del cholo: éste y el pavorreal, debido a la gran cantidad de tinta que llevan en su elaboración, también son usados con el fin de cubrir algún nombre o figura anterior que se desea olvidar o esconder. De esta forma, bajo la atractiva presencia de la rosa o el pavo, subyace algún *together*, Marla, Eva, Rosario, etcétera (...) Algunos cholos, cuando desean manifestar que han tenido una pena o un sufrimiento muy profundo, se tatúan una lágrima justo debajo del ojo, como si la estuvieran vertiendo permanentemente". Ver a José Manuel Valenzuela, *¡A la brava éste!*, p. 94-96.

(cfr. p. 87.) forma parte del "esfuerzo social por pautar expresiones visuales de carácter corporal (que) se manifiesta históricamente en el recurso a instrumentos de producción de señales de carácter tecnológico. Así, por ejemplo, gracias a los tatuajes, pinturas y disfraces, se consigue suplantar al sistema nervioso para la modificación de la sustancia expresiva corporal. Por el empleo de tatuajes y pinturas se modifica hasta tal punto el reflejo de luz en las superficies corporales, que se obtienen configuraciones expresivas cuyos repertorios de señales los constituyen cambios de coloración, algo que biológicamente la especie no ha conseguido. *Así se descubre la función comunicativa del vestido y el maquillaje, los cuales, al ser fabricados ex profeso para esa función, son más aptos para ser sometidos a códigos de referenciación.* La mayor parte de las sociedades han desarrollado así pautas expresivas sobre la función puramente adaptativa que el vestido cumple frente a las perturbaciones inducidas por cambios térmicos y climáticos"⁹ Y estos códigos de referencia en el vestuario y la fisonomía moral del cuerpo, constituyen la base de toda la imagen o acción dramática rocanrolera, tanto al interior del género (entre la propia comunidad), como hacia el exterior (frente al campo social).

El vestido y el énfasis que se pone en la propia imagen corporal mediante la ropa, nos dice Dogana,¹⁰ puede estar al servicio de una gran variedad de metas que también giran en torno a la necesidad de adorno bajo la que funcionan las dos vertientes existentes en el rock. Destacan el tema del reclamo sexual, es decir, la función de aumentar el atractivo sexual de quien la lleva y de atraer la atención sobre su cuerpo. Basta mencionar el nombre de Tina Turner o los mallones empleados por muchos cantantes, Rod Stewart y Mick Jagger los más conocidos.

El tema de la agresividad es quizá, el más socorrido en los más de treinta años del género; a través de ciertas prendas y accesorios de cuero o de metal se rea-

⁹ José Luis Piñuel. *La expresión*, pp. 182-183. Subrayado nuestro.

¹⁰ Fernando Dogana, *op. cit.*, p. 95 y ss.

firma que la *hostilidad entre varios grupos o clases suele ir acompañada por una diversificación en los modos de vestir*. La vestimenta se hace más vistosa y característicamente agresiva y puede constituirse incluso como una moda símbolo (v. p. 57.). Aquí se incluyen entre muchas otras cosas, cadenas, muñequeras y gargantillas de cuero con picos, los trajes del grupo Kiss que parecían armaduras, su derivación hacia vestuarios del Heavy Metal, además de las clásicas chamarras de cuero negro. Porque, y esto es fundamental, “en el simbolismo de colores de occidente el negro es sinónimo de muerte y luto (...) representa al desconocido peligroso, al vampiro que sale de la tumba, al asesino a sueldo. La bandera negra era no dar cuartel. Los hombres de negro al extremo, eran ángeles de la muerte o demonios. No es extraño pues, que muchos forajidos tomaran el color para adular su vanidad”.¹¹

Otras metas de la vestimenta guardan relación con el prestigio social, donde una función del adorno en el vestido consiste en definir el estatus de la persona. En el rock, algunas de las estrellas simbolizan su actual posición social en el modo de vestirse: basta ver a David Bowie, Eric Clapton --su ropa es diseñada por Armani--, o a Elton John quien es vestido exclusivamente por Versace. Lo anterior nos lleva, por añadidura, a otra de las metas relacionadas con el rock. Esto es, la extensión del yo corporal promovida por la vestimenta que se refiere no sólo a la amplificación óptica de la figura, sino también a una particular elaboración psíquica de las impresiones táctiles y cinestésicas que aquélla procura. De ahí la impresión de seguridad, bienestar o de fuerza que produce llevar determinadas prendas: por eso observamos que el vestuario de muchísimos roqueros es diseñado especialmente (*cfr.* 7.2.1.1.).

La indumentaria de las personas “importantes” --esto es, los roqueros vistos como ídolos, individuos “dominantes”, sobrehumanos o insólitos--, invade el espacio y de esta manera hace claramente perceptible el concepto de dominio. Estos

¹¹*Black Leather Jacket*. Exc. Prod. Nick Davies. Dir. Nick Mead. A Classic Films Production for Channel Four T.V. in association with Polygram Music Video Ltd., and NBD Pictures Ltd., 1989.

músicos elaboran una gran cantidad de símbolos de su posición dentro del grupo social en el que operan, donde el modo de vestirse y sus accesorios ocupan un lugar muy destacado ya que a su vez, *suelen transformarse* en talismanes y amuletos cuya importancia, potencia mágica y vida propia, estriba en que el chamán rocanoletero los usa. Observamos que el propio artista recurre a ello. Además de los descritos en su indumentaria y cuerpo, también son comunes los propios instrumentos, el caso más claro es la guitarra apodada *Lucille* de B. B. King, o la *Blackie* de Eric Clapton, pero también con otros objetos: un gorro para interpretar determinada canción, algún objeto, figura o dibujo en el talt que sostiene la guitarra (Paul Simon, Ron Wood), e incluso con muñecos de peluche como los usados por Linda Mc Cartney o los del grupo Hole (donde toca la viuda de Kurt Cobain). En consecuencia, es comprensible que los fans guarden celosamente alguna prenda u objeto del Idolo --un sombrero o un autógrafo--; que alguien haya pagado 10 mil dólares por unos lentes de John Lennon o que una chamarra de piel (lógicamente negra) de Sid Vicious se subastara en más de 1, 500 libras (basta visitar algún *Hard Rock Café* y observar la devoción con que algunos observan los objetos que ahí se exhiben: discos de oro, guitarras, chamarras, y demás parafernalia del mundo roquero).

En gran medida, esto se debe a que **todos** los artistas dentro del rock representan un papel de personajes de excepción (regla que en general es aplicable a las figuras públicas). Les guste o no, son vistos como seres diferentes a los demás, que por supuesto no son, y sus actos suelen ser interpretados como hechos insólitos, es decir como algo propio de quienes transgreden o aparentan transgredir las leyes naturales: al representar ese rol --seres de excepción, chamanes y manipuladores de lo numinoso--, están obligados a distinguirse del común y más en la medida en que escalan las posiciones del estrellato --Bono, cantante del grupo U2 es un ejemplo paradigmático al respecto--.

De ahí la importancia del vestuario roquero, en algunos casos sofisticado y/o con extraños ornamentos --además de otros recursos como son los disfraces, la extravagancia o incluso el travestismo, los casos de Peter Gabriel, Frank Zappa y David Bowie, respectivamente--, pero en otros resultan más convencionales y/o cotidianos; *parece* que estos roqueros los usan tanto en la calle como arriba del escenario y al representarlo hacen más estrecha la similitud con sus fans (se refuerzan los elementos que proporcionan una identidad común): "somos iguales que ustedes, no hay diferencia, hasta usamos la misma ropa". Esto se evidencia sobre todo con artistas jóvenes de cualquier parte del mundo. Vale añadir que de unos años a la fecha, parece que muchos de estos roqueros han venido trabajando en sus conciertos y otros actos públicos --como las entrevistas--, con la intención de romper estos roles y modificar ciertas ideas en torno al estrellato pero de nueva cuenta no ha habido ni gran victoria ni derrota apabullante.

Por lo que respecta al público, la masa de fans, al aspirar ser percibidos como miembros de ese clan, comienzan a adoptar y adaptar todos esos símbolos como una necesidad de identificación. Para Dejan Sudjic, "los seguidores se identifican con su tribu al vestir como sus ídolos, al comprar toda clase de productos que contengan sus motivos. La celebridad nunca había sido tan vital para el mundo de la música. El constante flujo y decaimiento del brillo temporal de los nuevos nombres demuestra que la fama debe ser cuidadosamente alimentada dentro de la desgastante industria musical para que se mantenga saludable".¹² Según Bourdieu, "todo hace suponer que se viste y se peina más *jóven* a medida que nos alejamos del polo --social-- dominante, y cada vez más *serio* (es decir, oscuro, severo, clásico) conforme nos aproximamos al mismo".¹³

¹²Dejan Sudjic, op., cit., p. 91-92.

¹³Esto es cierto para los hombres, añade Bourdieu, pero para las mujeres la oposición toma una forma completamente distinta, debido al hecho de que la división del trabajo entre los sexos reviste formas muy diferentes en las fracciones dominadas (en las que se reduce al mínimo) y en las fracciones dominantes (en las que la mujer, por su exclusión en las responsabilidades económicas, puede resultar alineada al lado de los cometidos jóvenes y "artistas": es conocido el papel de intermediario entre el mundo artístico y el mundo de los negocios que nunca

Tal búsqueda por parecerse al héroe rocanrolero (y que también se manifiesta en otros campos), forma parte del deseo que siente el ser humano por integrarse socialmente. Sin embargo, al ser aceptado deberá asumir determinados modelos y valores estéticos; en muchos casos, tal integración supone incluso un olvido casi total de las propias ideas y convicciones: "el individuo que no quiere encontrarse solo, debe forzosamente renunciar a una gran parte de su libertad y autonomía de acción, muchas veces de pensamiento y la mayoría de las veces de aspecto físico, aceptando las normas que regulan la convivencia".¹⁴ En el rock esto se presenta de un modo curioso, ya que en él se integran muchísimos jóvenes que buscan establecer diferencias respecto a los modelos socialmente dominantes (generalmente *fresas*). Al hacerlo, ingresan a un campo que te integra a través de las diferencias: "no cuabras con esos modelos, entonces aquí sí tienes cabida".

Como ya dijimos, al individuo lo define su propia fachada y en la apariencia se arriesga la identidad. La ropa es símbolo de identificación y exclusión: antes de entrar a conducir el ritual concierto, "el indumento "transustancializa" al chamán, transformándolo, a los ojos de todos, en un ser sobrehumano, cualquiera que fuere el atributo predominante que se desee hacer resaltar".¹⁵ A través de la indumentaria también se reflejan las personalidades y representaciones roqueras, ya que "es a través de la apariencia física y de la conducta de sus personajes como el receptor del mensaje articula primordialmente la comprensión y valoración en su caso, del mensaje propuesto".¹⁶

Por ejemplo, a partir de las representaciones que encarnan los héroes míticos de los que hablamos en el capítulo 7, es posible prever con gran precisión, aún sin

han cesado de desempeñar las mujeres de la burguesía o de la aristocracia, y sus salones). Pierre Bourdieu, *La distinción*, p. 201.

¹⁴Margarite Rivière, *La moda, ¿comunicación o incomunicación?*, p. 96.

¹⁵Mircea Eliade, *El chamanismo y otras técnicas del éxtasis*, p. 144.

¹⁶Roman Gubern, *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, p. 182.

conocer demasiado sobre rock, el tipo de indumentaria que utilizaban. Sin embargo, es preciso aclarar que tales apariencias y conductas no siempre están consumados y, aunque muchos suelen basarse en los mismos arquetipos roqueros, otros tantos se nutren de múltiples fuentes.

Jim Morrison, otro héroe mítico citado a lo largo de la investigación, fue uno de los primeros impulsores en el rock del vestuario como fachada de la personalidad; por medio del atuendo simbolizó su condición de un ser de excepción. Uno de sus biógrafos más recientes, Dylan Jones,¹⁷ explica que "para celebrar que 'Light my fire' había llegado a ser número uno, Morrison compró su atuendo más iconográfico, un traje de cuero negro hecho a la medida. Pero la idea no era suya en realidad. En mayo de 1966, Morrison había visto una actuación de los Velvet Underground en el Trip de Sunset Strip; entre el público se encontraba Gerard Malanga, un artista/bailarín (más tarde biógrafo de los Velvet), vestido de cuero negro de la cabeza a los pies. El aspecto de Malanga llamó enormemente la atención de Morrison, quien se dió cuenta de que, para causar una impresión duradera entre la gente de la Costa Oeste, tendría que adaptar la moda chic de la Costa Este que llevaban los bohemios neoyorkinos".¹⁸

Más allá del interés anecdótico que el origen de su traje puede tener, lo importante vino cuando completó su vestuario de cuero negro con un cinturón indio de concha, botas vaqueras y recurrió a un estilista de Los Angeles para moldear su cabello con un corte similar al usado por Alejandro Magno, es decir cuando creó un

¹⁷Dylan Jones, *Jim Morrison. Dark Star*, op., cit., p. 37.

¹⁸En este punto cabe destacar que más que este tipo de traje, sin duda ha sido la chamarra de piel negra uno de los símbolos más constantes en la historia del rock: "si la magia es la manipulación a través de los símbolos, entonces la chamarra negra tiene un lugar en el folclor del siglo XX. En ningún lado ha sido más explotada esa magia que por los cantantes de rock. Elvis de ninguna manera fue el primero. Jean Vincent fue el fundador de la escuela de rockers de piel negra, cuando su productor lo vistió de piel para un programa en TV a principios de los 60. La idea era hacer a Vincent, quien era el ídolo de los delincuentes grasosos, el Ricardo III del rock and roll. El productor creó un estilo en escenario que prevalecería durante las siguientes tres décadas". *Black Leather Jacket*, op., cit.

personaje al que nombró "Rey Lagarto".

Con su personaje, Jim Morrison inició su representación, era el Rey Lagarto y podía hacer cualquier cosa: "este simbolismo de la ropa actuaba a varios niveles diferentes: 'Morrison, evidentemente, había pensado mucho en las trampas psicológicas, sexuales y teatrales que conlleva un traje de cuero' dice Farren. 'Sin duda había desarrollado el tipo de teoría larga y compleja que hace las delicias de los que son continuamente alabados. Cualquiera que vaya por ahí autodenominándose el Rey Lagarto puede, en un momento dado, verse obligado a hacer lo que podríamos llamar la ruta de los reptiles.

"La ruta de los reptiles es una mezcla de simbolismo fálico de Jung y miedo a los dinosaurios, esa historia de Carl Sagan sobre el hecho de que todos tenemos una memoria genérica del tiempo en que los dinosaurios no sólo gobernaban la tierra sino que, además, se comían a nuestros predecesores, los pequeños e indefensos mamíferos. Esto surge como la explicación mental de que, cuando uno se viste de cuero negro, adquiere la apariencia de un pequeño reptil brillante. Cuando se enfrenta al resto de los humanos, éstos sienten un eco del miedo que cualquier indefenso mamífero experimentaba al enfrentarse a un hambriento dinosaurio carnívoro. Es tortuoso incluso para un perverso".¹⁹

¹⁹Mick Farren, *The Black Leather Jacket* (sin más datos), citado por Dylan Jones, *ibid.*, p. 37-38. Además de la explicación de Farren, cabe añadir una teoría en torno a la corteza cerebral, la que regula lo relacionado con la voluntad, en la que el centro corresponde a la agresión automática y ciega del reptil. Ver a Luis González de Alba, "Civilización", *La Jornada*, 24 de abril de 1995, p. 29. Por su parte, la explicación de Morrison sobre el origen de su Rey Lagarto dice: 'tenía un libro sobre lagartos, serpientes y reptiles, y la primera frase de ese libro me impresionó profundamente: 'Los reptiles son los interesantes descendientes de ancestros magníficos'. Otra cosa que tienen es que son un completo anacronismo; si todos los reptiles del mundo desaparecieran mañana, el equilibrio de la naturaleza no cambiaría en lo más mínimo. Son una especie totalmente arbitraria. Creo que tal vez podrían sobrevivir otra guerra mundial o alguna especie de envenenamiento total del planeta, en caso de que alguna criatura pudiera. Yo creo que los reptiles podrían encontrar alguna forma de sobrevivencia (...). Tampoco debemos de olvidar que el lagarto y la serpiente se identifican con el inconsciente y con las fuerzas del mal. Esa pieza, *Celebration of the Lizard* fue una especie de invitación para las fuerzas oscuras. Todo está hecho con pura ironía; no creo que la gente lo notara... no es para creérselo. Es como si tú haces el papel del villano en una película del Oeste, eso no quiere decir que tú seas así. La verdad, no tomo eso en serio. Se supone que es irónico. En un nivel mucho más básico, sencillamente siempre me encantaron los reptiles. Crecí en el Suroeste y solía atrapar lagartijas y lagartos con cuernos. Por supuesto, todavía no me puedo acercar mucho a las serpientes, quiero decir, me es difícil coger una serpiente y jugar con ella. Hay algo muy dentro de la memoria humana

La indumentaria, según nos muestra el ejemplo anterior, ha llegado a convertirse en un elemento altamente simbólico, y por otro lado *constituyen instrumentos tecnológicos para la modificación del cuerpo como sustancia expresiva*. En el campo del rock, todo esto forma una rica tradición: "Jim Morrison usó piel negra en la época del flower-power, cantando canciones sobre sexo y muerte cuando todos surfeaban en la pendiente ola del viaje hippie; David Bowie elaboró un acto cósmico llamado Ziggy Stardust; Peter Gabriel elaboró disfraces y caras kabuki pintadas con la más avanzada tecnología; Alice Cooper contribuyó a través de *Welcome to my Nightmare* (Bienvenidos a mi Pesadilla). Y también estaban Kiss que llegaron a convertirse en caricaturas en pintura grasosa y brillantes zapatos de plataforma".²⁰

Hasta hoy, este fenómeno continúa reproduciéndose. Por ejemplo, el ya mencionado cantante irlandés Bono retomó el traje de cuero negro --ahora más brillante-- y le añadió unos lentes oscuros del tipo ojos de mosca para su personaje Mr. Mefisto, la versión postmoderna de Satanás.²¹ O la actuación del grupo Nine Inch Nails (Uñas de Nueve Pulgadas) en el Festival Woodstock '94, quienes además de presentar un espectáculo impactante --el periodista Pablo Espinosa dice que en escena son "como una de esas representaciones impactantes ("acciones", gustan ellos en llamarle), del grupo teatral catalán La Fura del Baus: una madreficación incesante de voz, guitarrazos, microfrazos, una suerte de prolongado *happening* que mantuvo en el azoro a la multitudinaria y empapada multitud"--, aparecieron con un atuendo y maquillaje de lodo para estar *ad hoc* con la celebración, modificaron

que reacciona fuertemente a las serpientes, aún si nunca has visto una. Creo que representan todo lo que tememos". Jim Morrison, entrevistado por Bob Chorush, op., cit., p. 22.

²⁰Darcey Steink: "Sing the body electronic", *Spin*, volume 10, No. 4, July 1994, p. 46.

²¹Parece que el traje negro de piel que usa Bono ya no impacta tanto como lo hecho por Morrison años atrás. Una de las causas consiste en que el vestuario, al igual que los trucos escénicos, ya están asimilados y ahora parecen inofensivos. Pero, otra razón de lo inofensivo del traje de Bono estriba en que mientras Morrison creó un personaje y lo asumió como tal, es decir, que siempre actuó como esa representación, no había diferencias entre su vida personal y la vida de su creación, institucionalizó su rol, Bono en cambio sólo lo hace por ratos, tan sólo cuando da un concierto, en contados eventos públicos y, sobre todo por medio de videoclips. He ahí la diferencia.

²²Pablo Espinosa: "Con el lodo por doquier, baile contra y con todos los asistentes al festival", *La Jornada*, 15 de agosto de 1994, p. 32.

su cuerpo como sustancia expresiva (el resultado es impactante, quizá porque parezcan personajes sacados del célebre comic *Heavy Metal*).

Como en muchos otros fenómenos, en el rock prevalece la idea de expresar la personalidad a través de las apariencias. Sin embargo, pese a formar parte de la cultura moderna, que para realzar su figura centra sus esfuerzos en el cuerpo, una parte importante de los músicos de rock ha enfocado sus baterías a la vestimenta. Esto se ha traducido en una extraña e híbrida combinación de periodos históricos y sociedades muy diversas, alentada por la globalización de las comunicaciones, de donde los músicos extraen su indumentaria --que como ya vimos también cumple una función simbólica--. Un ejemplo de ello está plasmado en un interesante aunque breve artículo de Eduardo Monteverde²³ quien, entre otras cosas, compara el atuendo de los músicos de rock con el de los piratas. Los primeros afirma, han copiado la indumentaria de corsarios, filibusteros y bucaneros.

Cita varios casos. Dave Crosby (del grupo Crosby, Still, Nash & Young) dice, un tiempo se vistió con pantalones de algodón a rayas azules y blancas en una burda imitación del capitán inglés John Rackham, apodado *Calicó Jack* porque siempre usaba ese tipo de pantalones --y entonces esa tela se llamaba calicó--; Bo no vistió como el pirata Stede Bonnet; Patti Smith imitó a Ann Bonny y Mary Read, quienes no se afeitaban las axilas para pasar por hombres en los barcos; Prince como Jean David Nau, El Olonés; Boy George se anudaba listoncillos de colores en el cabello en una probable alusión al célebre Edward Teach, Barbanegra, quien hacía lo mismo con su bigote y barba que le daba a la cintura (sin embargo, el primero nunca se encendió en el cabello mechadas de pólvora durante sus conciertos, mientras que en Barbanegra fue común durante sus abordajes nocturnos).

²³Eduardo Monteverde, "Un Circo Hirsuto con Nostalgia de Piratas", *El Financiero*, 28 y 29 de enero de 1993.

Existen más casos sobre esta relación comenzando por el cantante Adam Ant --muy célebre a principios de los ochenta--, quien combinaba un atuendo de estilo pirata con indio norteamericano y corte francesa del siglo XVIII. Mick Jagger y Elton John suelen aparecer con casacas; Edge, guitarrista de U2, por un período apareció con una mascada que le cubría la cabeza, mientras que uno de los músicos de la banda de Bruce Springsteen desde hace muchos años las utiliza. Rod Stewart por su parte, combina pantalones entallados y mallas, las más conocidas unas estilo piel de leopardo, con holgadas camisas de seda, collares y colgijos. En el plano anecdótico, cabe señalar que la costumbre de colgarse objetos entre los hombres occidentales, según Monteverde, proviene de los piratas ya que éstos no tenían donde guardar sus pertenencias. Las arracadas y collares por ejemplo, antes que otra cosa eran piezas de oro, no había cajas fuertes y sus compañeros no eran de fiar. El sitio más seguro para guardarlas era en el lóbulo o en el cuello.

Donde mejor se presenta la relación entre roqueros y piratas es en el plano simbólico. Como se ha descrito a lo largo de nuestra investigación, el género ha sido ampliamente explotado por las industrias culturales y sin embargo, como mercancía simbólica, es decir paralelamente a los procesos de gusto que nos identifican con la música de ciertos artistas (v. 3.2), el rock todavía sigue vendiendo rebeldía: por medio de los discos ("Ya salió el nuevo cd de Green Day, lleve su hora y media de rebeldía") pero también a través de la imagen que el artista crea y proyecta, donde insistimos, se establecen importantes mecanismos de identificación.

En este aspecto es donde se ha echado mano de la imagen que proyecta la piraería. Muchos músicos de rock han recurrido a esta metáfora para proyectar cierta personalidad --rebelle, cínica, violenta--, y la han complementado con esa idea decimonónica de que al individuo lo define su propia fachada. *Por lo que representan sus atuendos son conocidos.*

10.2.2. El indumento chamánico.

A la forma de vestir y atuendo que cada músico utilice, con todo y sus artefactos, en su conjunto lo definimos como indumento chamánico. Este, "constituye por sí mismo una hierofanía y una cosmografía religiosa: revela, no sólo una presencia sagrada, sino también símbolos cósmicos e itinerarios metapsíquicos (de ahí surge parte del valor de los *amuletos* que el roquero utiliza)".²⁴

Si en los diversos estudios sobre el chamanismo resulta imposible generalizar la existencia de un hábito propiamente dicho, en el rock el problema se agudiza; lo importante entonces, consiste en que la experiencia chamánica no se verifica con el vestido cotidiano; incluso cuando el hábito no existe, como en la mayor parte de los pueblos esquimales, se le reemplaza por el gorro, el cinturón, el tambor y otros objetos mágicos que son parte del guardarropa sagrado del chamán y que suplen el indumento propiamente dicho.

En el rock sucede algo similar. Sus *rock-stars*, es decir, los grandes consagrados del *showbizz* norteamericano quienes pueden y les interesa pagar por sus costosos y sofisticados atuendos, así aparecen públicamente; los convierten en hábitos que revelan una hierofanía y cosmografía religiosa que alimenta el género. Con ellos ofrecen sus recitales. Esta manera particular de vestirse forma parte clave en muchos conciertos; de ahí la importancia de renovarla a lo largo del rito: por ejemplo Rod Stewart en sus conciertos suele hacer cinco cambios de ropa, Tina Turner cuatro, Madonna y Prince todavía más.

Como contraparte, muchos otros artistas no están en condiciones de tener un hábito propiamente dicho, sobre todo los menos legitimados y quienes están despojados o pretenden estarlo del aura de rock stars; por ejemplo, el extinto Cobain o

²⁴Mircea Eliade, *El chamanismo y...* op. cit., p. 130.

los de la banda Pearl Jam. Entonces, dicho hábito es reemplazado por algún objeto(s) mágico(s) que suplen al indumento y se convierten en parte del guardarropa sagrado del chamán: gorros, sombreros, su propio instrumento, etcétera. No debemos olvidar que cualquier tipo de indumento “*transustancializa* al chamán, transformándolo, a los ojos de todos, en un ser sobrehumano, cualquiera que fuere el atributo predominante que se desee hacer resaltar (el mito que encarne)”.²⁵

Mircea Eliade señala que el indumento o hábito representa, por sí mismo, un microcosmos espiritual, cualitativamente distinto del espacio profano circundante. Por un lado, constituye un sistema simbólico casi completo y por otro, está impregnado, merced a la consagración, de “espíritus” y de múltiples fuerzas espirituales. Por el simple hecho de ponérselo --o de manipular con los objetos que lo suplen-- el chamán rebasa el espacio profano y se prepara a entrar en contacto con el mundo espiritual. Generalmente, tal preparación es casi una introducción concreta en ese mundo porque el hábito se viste tras muchas preparaciones y justamente la víspera del trance chamánico (poco antes de salir a escena en el caso del rock)”.²⁶

Observar los atuendos de cualquier roquero, significa realizar un recorrido por el microcosmos espiritual que pone en escena diversos mitos: conocer gran parte del sistema simbólico y también reconocer a los espíritus presentes, es decir, a los modelos arquetípicos bajo los que opera ese artista, hierofanía y cosmografía religiosa, pues. De ahí otra parte de la importancia del vestuario como indumento chamánico, y también el por qué mientras la masa se forma y hace sentir su presencia dentro del espacio sagrado, el chamán-roquero dispone cierto tiempo --no siempre en su camerino--, para seleccionar y vestir sus hábitos. Al igual que los antiguos chamanes, se preparan mentalmente y desprenden del espacio profano; se introducen en el plano de lo sagrado para que en cuanto pisen escena, además de dar inicio

²⁵Ibid, p. 144.

²⁶Ibid, p. 131.

su ritual, comiencen a operar dichas transformaciones mentales que a la postre llevarán a sus seguidores al éxtasis.

Cabe señalar que cuando el indumento chamánico está muy usado, los chamanes siberianos Tunguses le cuelgan de un árbol en el bosque; "los espíritus que lo habitan lo abandonan y vienen a posarse en un hábito nuevo".²⁷ Muchos roqueros en cambio, los venden, subastan o regalan, y más adelante algunos indumentos llegan a ser subastados en cantidades exorbitantes gracias a su valor simbólico.

10.2.3. Del cabello y los sombreros.

Como vimos en el capítulo 6, chamanes y músicos de rock tienen muchas características en común. Además de las ahí descritas, en su indumentaria comparten más. Una de ellas está en el uso del cabello largo. La importancia de los chamanes altaicos por ejemplo, está determinada por la cantidad de serpientes que cuelgan de su capucha --un chamán rico debe tener 1 070--, simbolizadas por medio de cintas y pañuelos --Janis Joplin utilizaba varias cintas, con forma de pequeñas estolas, que le colgaban del cabello--.

Con el tiempo "asistimos a un cambio de significación, proceso bastante frecuente en la historia de las religiones: el valor mágico-religioso de las serpientes --desconocido por muchos pueblos siberianos-- es reemplazado por el mismo objeto que en otros sitios es símbolo de las "serpientes", por el valor mágico-religioso de los "cabellos". Porque también los cabellos largos significan un fuerte poder mágico-religioso, concentrado, como era de esperarse, en los brujos (por ejemplo, el *muri* del *Rig Veda*), en los reyes (por ejemplo, los monarcas babilónicos), los héroes (Sansón), etc".²⁸

²⁷Ibid, p. 131.

²⁸Ibid, p. 413.

Al parecer, tal fuente de poder mágico-religioso también se ha reproducido entre los músicos de rock (y por extensión en sus seguidores), donde el cabello largo es una constante: el copete envaselinado de Elvis, las discretas melenitas en los inicios de los Beatles, el estilo Alejandro Magno en Jim Morrison, la greña loca de decenas ¿cientos, tal vez? de rocanroleros durante el flower-power, pintados de colores y con picos en los punks, las pelucas de Elton John, colas de caballo, la mata heavy metalera y el ordenado desorden en los peinados de tantos más. Porque "no es cierto que da igual, el peinado es el hombre; del trato que le des a tu cabellera se desprenden informaciones sobre tu vida familiar y tus proclividades más insaciables".²⁹

Sin embargo, la importancia del cabello va más allá del este poder mágico-religioso. Según Dogana,³⁰ una persona con abundante cabello y vello suscita fácilmente la impresión de fuerza física que, aunado a la presencia o la ausencia de otras características, puede asumir fácilmente la connotación de agresividad, prepotencia, sadismo, ferocidad: el caso de los piratas y de muchos rocanroleros. Estos últimos, como podrá notarse, combinan dicha idea con un vestuario ad hoc, y ofrecen una imagen muy particular.

El cabello contribuye a la construcción de la imagen corporal de los individuos. Por imagen corporal, "se entiende el modo en que el sujeto vive el conjunto de sus propias características físicas y la influencia que ese modo tiene en el concepto de sí mismo"³¹ De ahí que la forma de arreglarse el cabello refleje aspectos particulares de la personalidad, y en el caso de algunos rocanroleros, también de su representación; en los cortes puede descubrirse creatividad, originalidad y anticonformismo (aunque también ocio) como rasgos de la personalidad --debe tomarse en

²⁹Carlos Monsiváis, *Escenas de pudor y...*, op. cit., p. 189.

³⁰Fernando Dogana, op. cit., p. 144.

³¹Ibid. p. 142.

cuenta que la forma de usarlo refleja ciertos cambios en la personalidad-- Asimismo, el cabello puede denotar pertenencia a determinado grupo social o expresar la ideología de una persona, los rastas o los jipís o los punks --esto resulta muy evidente en el caso de los militares, por ejemplo. En diversas situaciones, se les identifica por su corte de cabello-- También resulta caso común dentro del rock, aunque no tan explícito como con los militares, que en cada subgénero se lleve el cabello de distintas maneras.

El gorro es otra característica común que comparten chamanes y roqueros. En ciertas tribus, los Samoyedos-Yurak por ejemplo, el gorro está considerado la parte más importante del vestido chamánico: "según dicen esos chamanes una gran parte de su poder está, pues, oculto en estos gorros (...) al ejercer el chamanismo sin gorro están desprovistos de todo poder verdadero, y que toda la ceremonia no era, por lo tanto, más que una parodia, destinada especialmente a divertir a la concurrencia".³²

El mismo Donner afirma que "la importancia concedida al gorro se manifiesta ya en los antiguos dibujos rupestres de la Edad de Bronce en los que el chamán aparece provisto claramente de un gorro, aunque pueden faltarle los demás atributos inherentes a su dignidad".³³ Gorros y sombreros forman una parte muy importante dentro de los músicos-chamanes. Desde el principio han sido usados por la mayoría pero algunos en particular proyectan su imagen, es decir, su poder, a través de ellos (aunque alguno los utilicen para ocultar la calvicie). Resulta difícil imaginar a Edge, guitarrista de U2, sin su gorro lleno de símbolos, antes usó una máscara y luego un sombrero. Lo mismo pasa con el *Sax* o el *Pato* de Maldita Vecindad, por ejemplo.

³²Kal Donner, *La Sibérie*, p. 227, citado por Mircea Eliade, op., cit., p. 136.

³³Mircea Eliade, *El chamanismo...* op., cit., p. 414.

11. La Patchanka / Orgasm¹

El rock & roll es ridículo.

Bono.

11.1. Antecedentes.

Dublín, Irlanda. Tras un anuncio puesto por Larry Mullen para formar una banda de rock en la preparatoria Mount Temple, se interesaron Dave Evans, "The Edge", Paul Hewson "Bono Vox" y Adam Clayton. A excepción de Mullen que tocaba la batería, nadie sabía música pero comenzaron a hacerla "por estar aburridos de la escuela, para no tener que buscar trabajo en una fábrica, ser maestros o enrolarnos en el ejército".

1976 el año y ninguno rebasaba los 18 de edad. Su aparición coincide con el estallido del punk --un catalizador donde el más inútil o el más listo, según la perspectiva, podía convertirse en *rock star*--. Si bien ellos no participaron directamente en éste movimiento, al menos recibieron cierta influencia: al igual que miles de chavos formaron su grupo con la idea de pasarla bien y la esperanza --muchas veces inconsciente-- de colocar algún *hit* y volverse millonarios. Según Bono, cantante del grupo, "la gente se mete a los grupos por todas las razones equivocadas. No lo haces para salvar al mundo, sino para salvar tu culo y sacarlo de las calles. Quieres salir de la bola: es mejor tocar para la bola que estar en ella".

¹ *Zooropa* es el título del álbum más reciente del grupo irlandés de rock U2 que apareció en el mercado a mediados de 1993. Con éste trabajo continúan desarrollando su concepto espectáculo llamado *Zoo Tv*. El 27 de noviembre de 1993 presentaron su *Zooropa* en la ciudad de Sydney, Australia, y en él aparecieron muchas de las manifestaciones posibles que un concierto del género rock contiene. Por tal motivo, hemos decidido emplear dicho concierto como el paradigma que nos describe los diferentes fenómenos que, a lo largo de toda la investigación, hemos estudiado. Previo a la descripción del concierto, transmitido via satélite, se incluye una breve semblanza del grupo para que el lector no familiarizado con el rock tenga un marco más amplio sobre U2. Esta es tomada del ensayo escrito por Andrés Ramírez, *U2: la alquimia del poder*. *Crises: Otras lecturas de Rock*, p. 171-175. En consecuencia, los entrecorridos que no tengan indicación alguna pertenecen al texto de Ramírez.

Su primer sencillo U2-3 apareció en 1979. Andrés Ramírez indica que "formaban parte de una especie de renacimiento psicodélico (...) pero su sonido era una combinación de los instrumentos básicos y una gran fuerza, en donde la guitarra de The Edge era lo más sobresaliente", el sonido de su guitarra se caracteriza por usar el menor número de notas posibles "acompañadas de un sistema de ecos y reverberaciones en una rápida y trepidante ejecución".²

En sus primeros cuatro discos, *Boy* (1980), *October* (1981), *War* (1983) y *Under a Red Blood Sky* (1983 y en vivo), se refleja "la búsqueda de una voz y una clara visión del explotado mundo exterior. En total cada canción pretende decir algo de sí misma, haciendo un paralelo de la lucha que cada integrante salvaba. La claridad con que reflejan ese andar en el mundo es producto de un mismo caos".³ Las letras son personales, ingenuas pero con un claro sentido poético, y al mismo tiempo muestran una postura ante el mundo exterior y los sistemas políticos, reflejada en los clásicos *Sunday Bloody Sunday* y *New Years Day*.

The Unforgettable Fire o El Fuego Inolvidable (1984), fue un nombre tomado de una exposición pictórica de sobrevivientes de Nagasaki, y significó un parteaguas en el trabajo de U2. Producido por Brian Eno (quien ha trabajado con David Bowie y Robert Fripp, entre otros) y Daniel Lanois, permitió la asimilación total de su música y sus inquietudes mediante una depuración y posterior refinamiento que, no obstante, reafirma la fuerza del rock. Con mayor lucidez de sus integrantes, el disco

² Según el crítico Jas Obrecht, el guitarrista de U2 "convirtió sus limitaciones técnicas en su mayor ventaja usando técnicas simples y una abundante imaginación para crear uno de los más frescos y convincentes estilos de los ochenta. Sus discos exhiben una limitada evidencia de entrenamiento formal, sofisticación teórica o extraordinaria destreza, sin embargo, su manera de tocar fue rápidamente reconocida. Transformó acordes parciales, armónicos (éstos son sonidos producidos por la resonancia de otro, se obtienen apoyando el dedo en una cuerda que vibra), y ecos repetitivos en texturas armónicas; escasas, pero todavía lo suficientemente ricas para embonar perfectamente con la intensidad y ascendente música de U2". Jas Obrecht, *The Edge: 25 who shook the World*, en *Guitar Player*, edición 261, vol. 26, No. 1, enero de 1992, pp. 50-51.

³ Andrés Ramírez, *Los poderes secretos de U2*. *La Jornada*, 21 de noviembre de 1992, p. 25.

rompe musicalmente con sus producciones anteriores y marca el regreso a la melodiosidad, la armonía como la base primaria del rock. En este álbum apareció *Pride (in the name of love)* compuesta en honor de Martin Luther King. También fue el tiempo de los conciertos en que Bono solía bajar del escenario para saludar a sus seguidores.

Con la aparición de *The Joshua Tree* (1987) arrancó el boom de U2, un éxito/comercialización brutal que vendió millones de discos por todo el mundo. De nueva cuenta producidos por Eno y Lanois, *El Árbol de Josué*, según notas periodísticas de la época, era consecuencia de una evolución que "alcanza fibras escondidas en el inconsciente colectivo".⁴ Colocados en la cima del *show biz*, con éxitos como *With or Without you* y *I Still Haven't Found What I Looking For*, U2 se embarcó en su producción siguiente, *Rattle And Hum* (1988), con todo y proyecto cinematográfico, que se consideró un retorno a sus raíces --participa B. B. King y cantan rolas de Bob Dylan y los Beatles--. Según cuentan a la revista *Rolling Stone*,⁵ dicha experiencia los hizo replantear todo su proyecto: "éramos los más grandes, pero no los mejores --narra Mullen--. Era una cosa horrible salir todas las noches al escenario y gritar ¡Yuuupiiii! frente de 17 mil personas cuando nos sentíamos como la mierda, sabiendo que no entregábamos algo tan bueno como deberíamos". Por su parte, Bono recuerda "estar en el escenario y pensar la mayor parte del tiempo: no es aquí donde *deberíamos* estar. No queríamos ser una banda tan estúpida como para disfrutar nuestro éxito".

⁴ Al igual que su propuesta artística, con el paso de los años U2 fue gestando un cambio de imagen que es importante hacer notar. Para abundar en el tema ver el programa de televisión *Night Flight* (1991) -que se ha transmitido por el canal 22- sobre U2, el cual es una retrospectiva de los videos más conocidos de este grupo donde se muestra este cambio gradual en su imagen que termina con el boom de *The Joshua Tree*, que coincide con la moda de los peinados de cola de caballo que, según parece, Bono pudo impulsar como una moda símbolo. Cabe recordar que las modas símbolo nos conducen a identificar determinadas prendas con la ideología de su portador. *Supra*, capítulo 1.

⁵ *Rolling Stone* número 640. Los fragmentos aquí empleados fueron publicados en el diario *El Financiero* del 19 de noviembre de 1992, p. 61., dos días antes que U2 se presentara en México. La nota es firmada por Jorge R. Solo quien transcribe esta entrevista.

Rattle and Hum fue un parteaguas para la banda, y una ruptura y transformación para su cantante Bono. Pasaron tres años antes de lanzar su séptimo disco, *Achtung Baby* (1991), una reacción al mito U2 cuya música fue producto de diversas corrientes musicales como el rap y la inclusión de artistas como Nine Inch Nails, Jimi Hendrix y Cream, por ejemplo. Por un lado, abrieron otro capítulo en su desarrollo musical, por el otro (y este es el que más nos interesa), **producto de la experiencia adquirida a su paso por el *star system*, U2 inició su zoológico de la televisión.**⁶

Como explicamos en los primeros capítulos de nuestra investigación, la comercialización *siempre* ha estado ligada al rock y con ella también la tecnología -- que según U2 se ha utilizado en la industria del espectáculo de una manera bastante aburrida, por lo que su propuesta es un siguiente nivel: su carrera discográfica arranca a partir de la década de los ochenta, cuando a las industrias culturales y medios de comunicación se les incorporó el videoclip --*Video kills the Radio star* resultó profético--, cuya importancia continúa en aumento. Empleando todo esto como marco, con énfasis sobre todo en los papeles jugados por el video y los *media*, U2 concibe el *Zoo Tv*. Como lo explica Bono: "los medios de comunicación tienen agarrado al rock por los huevos. Ellos dibujan caricaturas con tinta indeleble. Esto es un intento de reducirse, de reducir tu humanidad, tu sentido del humor. La única manera de lidiar con esta situación es crear una caricatura más grande aún; con la cual --Bono añade socarrón--, empieza el espectáculo".⁷

11.2. Modelo de acciones en los conciertos de rock.

⁶ Para más detalles, ver el documental *U2, a Dreamchaser Production for Not Us, LTD*, producido por Ned O'Hanlon y dirigido por Maurice Linnane.

⁷ Jorge R. Soto, op., cit.

Esta noche el teatro está copiosamente invadido por cronopios que no contentos con desbordarse por la sala y trepar hasta las lámparas, invaden el escenario y se tiran por el suelo, se apelotonan en todos los espacios disponibles o no disponibles, con inmensa indignación de los acomodadores que ayer nomás, en el concierto de flauta y arpa, tenían un público tan bien educado que era un placer, aparte de que estos cronopios no dan mucha propina y siempre que pueden se ubican por su cuenta y no le hacen caso al acomodador. Como los acomodadores son en general esperanzas, se deprimen sensiblemente ante esta conducta de los cronopios, y con suspiros profundos encienden y apagan sus linternas, que en las esperanzas es una señal de gran melancolía. Otra cosa que hacen inmediatamente los cronopios es ponerse a silbar y a gritar en forma sobresaliente, reclamando a Louis que muerto de risa los hace esperar un rato nada más que para divertirse, de modo que la sala del teatro del Champs Elysées se balancea como un hongo mientras los cronopios entusiasmados llaman a Louis y multitud de aeroplanos de papel vuelan por todos lados y se meten en los ojos y los cuellos de famas y esperanzas que se retuercen indignados, y también de cronopios que se levantan enfurecidos, agarran el aeroplano y lo devuelven con terrible fuerza, gracias a lo cual las cosas van de mal en peor en el teatro del Champs Elysées.

Julio Cortázar.

11.2.1. El preámbulo.

Los cronopios han invadido el foro. Con ellos también llegan esperanzas y famas. Juntos y revueltos esperan que ésto de inicio. Atrás quedaron muchos actos devocionales para ir al concierto que ahora se reflejan en el público asistente, entre otras cosas por la forma de vestir de tantos --lo que pone en claro ciertos mecanismos de identificación con su Idolo; en algunos conciertos es posible encontrar réplicas exactas del cantante u otro músico tan sólo a unos pasos--: todo según el subgénero o como éste es percibido.

Por ejemplo, la indumentaria que emplean muchos fans de Sting o de Joaquín Sabina no parece constituir un acto devocional hacia ellos, ésto se manifiesta de otras formas; sin embargo, la forma de vestir de sus fans coincide entre sí --son clasedieros, universitarios algunos, ciertas pretensiones intelectuales comunes--. Por el contrario, en los recitales de aquello catalogado como *dark* o *gótico* (The Cure, Christian Death, Siouxsie & the Banshees) es común encontrar 'muertos vivos',

con maquillaje blanco, labios rojos masculinos, negros femeninos, encajes y ante todo sobreabundancia del color negro.

Con otras corrientes como el *trash metal* (Slayer o Metallica) si bien prevalece la ropa negra, aquí abundan las playeras con imágenes, logotipos y leyendas de grupos, calaveras, diablos, cementerios, etcétera; los cortes de cabello varían --en estos últimos es muy largo y con flequito--, muñequeras y chamarras de piel, obviamente negras, es decir, pertenencia al grupo social donde la idea de lo negro sigue asociada con la rebeldía. En estos dos casos, la indumentaria sí constituye un acto devocional. Otro ejemplo interesante de ello, fue en septiembre de 1994, cuando el grupo Kiss se presentó en México. En la tocada abundaron los chavos que se maquillaron tal como lo hacía trece años atrás este grupo neoyorquino. Era una forma de mostrar su devoción por Kiss. El fenómeno también se presenta con artistas mexicanos: previo a arranque del espectáculo, es posible encontrar a chavos que se pintan telarañas y otros símbolos en la cara; a su modo, cada quien se preparan para el ritual.

En el ambiente flota ese aire excepcional bajo el que se lleva a cabo un rito. Es una ocasión especial, diferente. Si bien algunos se disfrazan, modifican su cuerpo como sustancia expresiva que los identifica con los demás, muchos otros, la mayoría, así vive cotidianamente: esa es su imagen corporal permanente. Mientras el inicio llega, debe haber un preámbulo: la norma común en todos los conciertos de rock es esperar con música de fondo, luces generales, el escenario en penumbra o tenuemente iluminado, en ocasiones hay humo artificial, algunos beben --lo que se puede y cuando se puede-- y muchos más suelen fumar. Los impedimentos ceden paso al ingenio.

La impaciencia crece, los murmullos y chiflidos aumentan. La multitud roquera --festiva, cerrada, rápida, rítmica y no agresiva-- pese a obstáculos y restricciones poco a poco va perdiendo sus características individuales; simula crecimiento y comienza a dejar oír su voz. Al mismo tiempo, el grupo se prepara para salir a escena. Los músicos calientan y se ajustan los últimos detalles. Pronto alguno(s) asumirá(n) el papel de chamán y "este contacto con el mundo suprasensible exige forzosamente una concentración preliminar, facilitada por la "inclusión" del chamán o del mago en su indumento y acelerada por la música ritual (que se escucha en la sala). El mismo simbolismo del indumento sobrevive en las religiones más evolucionadas: las pieles de lobo o de oso en China, las plumas de ave del profeta irlandés, etc. El simbolismo macrocósmico se encuentra en las vestiduras de los sacerdotes y los soberanos del antiguo Oriente. Este conjunto de hechos encaja en una "ley" harta conocida de la historia de las religiones: *se llega a ser lo que se muestra ser*. Los portadores de caretas *son* en realidad los antepasados míticos representados por esas caretas. Pero hay que esperar las mismas consecuencias --a saber, la transformación total del individuo en algo diferente-- de los signos y símbolos diversos, en ocasiones solamente indicados en el hábito o directamente en el cuerpo: se apodera uno de la facultad de vuelo mágico llevando una pluma de águila, o incluso el dibujo vivamente estilizado de esa pluma, etc".*

Aunque no todas las giras incluyen teloneros (*cf.* capítulo 8), el *Zoo tv* de U2 estuvo apoyado por la banda Big Audio Dynamite --creada por Mick Taylor, fundador de los Clash-- y un disc jockey que tocaban en un escenario parcialmente iluminado. La espera es larga --cuando el grupo se presentó en nuestro país pasaron alrededor de dos horas antes de que salieran a escena--, pero eso no importa porque la masa ya ha adquirido suficiente densidad; en esta ocasión no simula *olas* pero ante la falta de sillas los cuerpos están más juntos, muy juntos algunos. El único

* Mircea Eliade, *El chamanismo y las técnicas...*, op., cit., p. 153. El primer subrayado es nuestro.

testigo mudo de esta formación de masa Canettiana es una impresionante estructura metálica de muchos metros de alto que en su extremo superior izquierdo nos anuncia en neón *Zoo tv*.

Es necesario abrir un paréntesis para hacer más clara la descripción de nuestro paradigma concierto: al desarrollarse como rituales, todos los conciertos requieren de una estructura y orden. Los chamanes roqueros son los encargados --a través de esa lógica que se conecta con las representaciones que tenemos sobre lo que debe ser un concierto--, de guiarnos rumbo al éxtasis mediante el juego redundancia/originalidad que se expresa en una estrategia comunicativa de formas y fondo con sus cuatro posibilidades: original/novedoso, original/reiterativo, redundante/novedoso y redundante/reiterativo.

En este sentido, descubrimos que todos los conciertos de rock siguen la misma lógica en su desenvolvimiento: la mayoría está tan bien estructurado que son fácilmente inteligibles --no en vano desde hace 30 años funcionan. A estas alturas, en el eje del contenido encontramos propuestas que van de lo altamente redundante, las más, a lo original, las menos; en el plano de las formas oscilan entre ambos extremos, algunos artistas son más reiterativos y otros constantemente procuran introducir novedades.

Pese al interés por el desarrollo de formas novedosas, éstas deben serlo en cierta medida puesto que de lo contrario se corre el riesgo de provocar un choque al interior del rito concierto, para ser comprensible toda expresión necesita cierta redundancia. Algunos artistas de rock han logrado por medio de datos desconocidos, resignificados o revalorizados, propuestas altamente novedosas cuyo éxito depende de los contrapesos que empleen. Este es el caso de U2 por ejemplo, quienes además introdujeron redundancia al proporcionar muchas otras representaciones de sobra

conocidas y ya asimiladas por sus fans --basta ver la selección de sus canciones y el orden que siguen, ¿se recuerda qué piensa Sting al respecto?, o ¿cuáles son los parámetros que sigue Mick Jagger? (v. 8.1.3.1.).

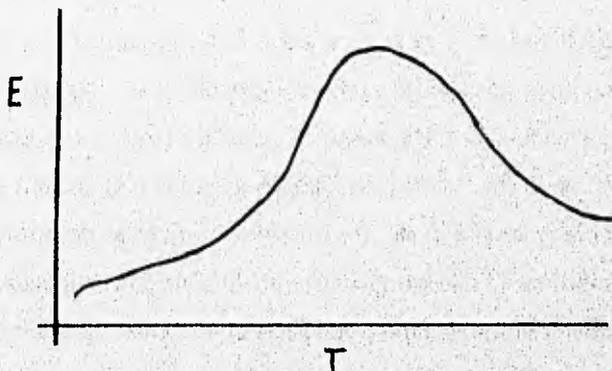
Con dicho juego como marco, traducido en el estilo o sello distintivo de cada artista --que también depende de su poder de convocatoria, propuesta y capacidad económica--, se desarrolla cualquier concierto de rock en un modelo de acciones que arbitrariamente hemos delimitado con un **preámbulo** --descrito párrafos atrás--, **introducción** que da pie a la **entrada** de dos tipos, sencilla o espectacular.⁹

Una vez arrancado el concierto, ya sea con algún éxito o rola reciente, viene el **ascenso**, un cierto ritmo que los **chamanes roqueros** proporcionan al espectáculo. El público ya **está en camino al clímax**. De pronto, la **empatía** es total y se conjugan una serie de situaciones donde entre otras cosas **desaparecen los sentimientos individuales**, se pierde el temor ante lo **extraño**, los asistentes son **presas del alma colectiva**, y aparece el **éxtasis**, esto es, la **parte cumbre** de un concierto. Sin embargo, este momento no puede durar mucho tiempo y comienza el **descenso**. Es importante reiterar que este paso no significa que la masa se haya descargado --de ser así, la **tipología del público rocanrolero sería incorrecta**--, es decir que se **retuviera hasta determinada canción** y en esta se vaciara. En un evento de rock, siempre alejado de la idea tradicional de concierto (v. 9.2.5.), el público no deja de **participar**. El **éxtasis** en este caso, como más adelante lo veremos, es una cuestión de **intensidad e interacción**. Conforme avanza también el concierto llega a su fin, momento en el que la intensidad vuelve a **aumentar**. De pronto, **acaba la música** y se **despiden del público**. La **salida** da la pauta para otro ritual, el **encore** o el **regreso al escenario** que es es-

⁹ Decimos que esta clasificación es arbitraria puesto que en cualquier concierto de rock, estos elementos son muy difíciles de percibir: rápidamente se pasa de uno a otro. Los chamanes roqueros suelen ser tan eficientes, gracias a su largo aprendizaje chamánico (v. 6.2.), que envuelven a los participantes y estos pierden la noción de tiempo (v. 8.2.).

tinulado por la masa que se niega a desaparecer. Se tocan algunas rolas, en ocasiones grandes éxitos y de nueva cuenta el final; es probable que vuelvan a salir al escenario una o más veces hasta que, de pronto, se van definitivamente. Las luces generales se encienden, vuelve la música de fondo y la masa comienza a dispersarse.

Cualquier concierto de rock donde se hayan establecido las necesarias representaciones y compartido el sistema de creencias, donde T es tiempo y E es éxtasis, puede visualizarse gráficamente de la siguiente manera:



11.2.2. Introducción

Por fin la espera ha terminado. El escenario comienza a llenarse de humo, las luces se apagan y viene una ovación que no cesa pese al nuevo compás de espera. De pronto, se enciende una enorme pantalla y gradualmente otras más --en total 3 gigantes, 4 medianas y alrededor de 30 televisiones de 20 o 30 pulgadas--, distribuidas por todo el escenario que sin duda cumple con una de las expectativas trazadas por U2: intimidar. En la medida que son prendidas comienza a extenderse el ruido del gis por todo el estadio al tiempo que permite al público presenciar la totalidad del espacio sagrado/escenario: una suerte postmoderna de plataforma isabelina con

una larga pasarela cuyo estilo nos recuerda los desfiles de moda (vista desde la perspectiva del espectador se encuentra cargada a la izquierda), y que invade parte importante de la sala pero con la diferencia de que en el extremo cercano al público, de hecho rodeado por éste, nace otro pequeño espacio escénico de unos siete por cuatro metros.

Las pantallas de este escenario se encuentran clavadas en una enorme estructura metálica que apoyada en otros elementos que aparecen a lo largo del espectáculo, simbolizan a la cultura del fin del milenio. U2 emplea tanto los decorados semifijos, que iremos describiendo conforme aparezcan, y los fijos, constituidos por un fondo permanente e invariable: su estructura metálica, las pantallas, los televisores, su anuncio neón, la habitación de Mr. Mefisto. Ante todo y de manera global, su espacio sagrado constituye una verdadera arquitectura escénica: contiene cierta dosis de misterio, plantea una múltiple posibilidad de lecturas y permite variadas interpretaciones ante las que es difícil mantenerse insensible, independientemente de la posición que cada persona mantenga respecto al rock o frente a este grupo.

Del gis en las pantallas se pasa a proyectar imágenes de niños y adultos, todos en diferentes planos cinematográficos, que tocan *repetitivamente* tambores; al unísono el público comienza a aplaudir siguiendo el ritmo. El resto de los monitores se enciende y, en una simulación de fallas de origen en la señal televisiva, aparecen / desaparecen palabras, símbolos e imágenes que están enmarcadas por una nueva música de fondo, ahora el Himno a la Alegría que poco a poco se desvanece ante una serie de ruidos intencionales que mezclan sonidos de televisión y música.

Visto de frente, una pantalla gigante ubicada en el extremo izquierdo se torna azul y aparecen 12 estrellas formando $\frac{3}{4}$ de círculo. La voz de la masa estalla. Sobre una pequeña plataforma, impulsado lentamente desde abajo del escenario aparece el

cantante Bono exactamente en el hueco que completa el círculo, de modo que éstas le sirven como marco. Inmóvil, con un brazo en alto, parece tocar una estrella que de inmediato se desprende y cae. El resto le siguen. Comienza *Zoo station*.

Peter Gabriel,¹⁰ también ha desarrollado este tipo de entrada. Hace unos años consistía en proyectar sobre una pantalla alternadamente reflejos de agua y el baile ritual de un indio; luego, con la música más constante e iluminado cenitalmente en el centro del escenario, simulaba remar dentro de una barca. En su gira *Us* ('93 y '94), aparecía dentro de una cabina telefónica que era impulsada desde abajo del escenario y en ella cantaba *Talk to me* (la cual describimos en el capítulo 8).

Dichas entradas espectaculares, donde también abundan las explosiones, juegos de luz, humo y cortinas movibles, tienen su contraparte en simplemente arribar al escenario: en muchas ocasiones discretamente toda la banda ya se encuentra ahí tocando con una luz ambiente ad hoc; en otras son presentados por algún animador; y hay quien aparece en medio de una luz general y comienza a tocar. Frank Zappa solía llevar al extremo esta situación, y la acercaba a los conciertos de música clásica donde antes de iniciar el programa se afinan los instrumentos, pero en franca oposición a lo que Abraham Moles considera un ejemplo de ruido.¹¹

Durante una de sus presentaciones en *The Pier* durante los años ochenta, Zappa apareció caminando en escena seguido del grupo de seis músicos que lo acompañaba; había una iluminación general y como si no pasara nada dijo que por

¹⁰Peter Gabriel. *A Real World Film* in collaboration with Gail Colson. Exc. Prod. Martin Scorsese, dir., Michael Chapman, 1987.

¹¹El ruido, es "toda señal no deseada en la transmisión de un mensaje por un canal". Antes de iniciar un concierto, dice Moles, el sonido de la afinación de los diversos instrumentos está considerado como ruido, en tanto que al término de este, los aplausos "golpes elementales, aperiódicos" no. Esto se debe a que ruido y señal, los aplausos, son de una misma naturaleza, y "la única diferencia lógica adecuada que se puede establecer entre ellos ha de basarse exclusivamente en el concepto de intención por parte del emisor: un ruido es una señal que no se tiene intención de transmitir". Abraham Moles. *Teoría de la Información y percepción estética*, p. 141 y ss.

favor esperaran y se relajaran. Se puso a fumar y "cuando revisemos todo, tocaremos". Surgió ruido de los instrumentos, pero en esto había una *intención* preconcebida. Tras hacerlo durante un rato, iniciaron el concierto.¹³

11.2.3. Ascenso.

Las seis primeras canciones del concierto de U2 --*Zoo Station, The Fly, Even Better than a Real Thing, Mysterious Ways, One* y *Until the End of the World*--, pertenecen a su álbum *Achtung Baby* que lleva vendidas más de 10 millones de copias. Los participantes ya conocen las rolas y parte de las representaciones que el grupo maneja en este ritual. El característico inicio de *Zoo station* es bailado por Bono quien fuma, se contorsiona y marcha. Baja de la plataforma y se dirige al escenario que de pronto se ilumina y donde ya se encuentra tocando el resto del grupo. El público ya identificó esta pieza y responde ruidosamente: atrás quedaron los preparativos previos a este enorme ritual colectivo, la espera e incluso el sufrimiento; ahora por fin están en manos de su chamán, papel representado por Bono quien aparece vestido con un traje negro de piel brillante, lentes oscuros de tipo mosca, arracadas en ambas orejas y algunos anillos en sus manos.

En tanto, la indumentaria del resto de la banda puede resumirse en una apariencia chamagosa: camisa y playera sin mangas, chaleco directamente sobre el cuerpo, pantalones que producen la impresión de estar muy usados, los del guitarrista tienen figuras al parecer hechas con estoperoles o lentejuela, calzado industrial, anillos, aretes, pulseras, lentes oscuros que el bajista Adam Clayton y el baterista Larry Mullen nunca se quitan, así como una cadena similar a las usadas por los pachucos, barba de candado y el imprescindible gorro con varios símbolos del guitarrista Edge.

¹³Frank Zappa, *The group that does everything wrong in a digitally performance at 'The Pier'*, producida y dirigida por Frank Zappa. A Picture Music International Production.

De su atuendo hay algunos elementos que llaman la atención: sobresale el traje de Bono, el cual corrobora que los vestidos y disfraces son usados como instrumentos tecnológicos para la modificación del cuerpo en sustancia expresiva, y que también al individuo lo define su propia fachada --de ahí tanto énfasis en el indumento--. Si a esto le agregamos que todos recurrimos a un mito en función del cual construimos nuestra vida (v. 7.2.), reiteramos que a través de la indumentaria o fachada puede definirse el mito y/o el simbolismo que se pretende proyectar (v. 10.2., especialmente lo relacionado con el traje de piel de Morrison y su traslación a Bono). También llama la atención que el cigarro forma parte de su imagen corporal pues fuman incansablemente a lo largo de todo el concierto --algo que más tarde analizaremos--, y que el guitarrista no se desprende de su gorro chamánico; cabe hacer notar, que a excepción de éste que tiene el cabello amarrado en una coleta, los miembros de este grupo no lo usan largo. Por otro lado, que un bajista irlandés use una cadena parecida a la de los pachucos, nos parece una clara evidencia de la globalización en las comunicaciones.

Mientras la primer canción se desarrolla, en las pantallas sólo aparece gis. Cuando ésta acaba, en todas aparece el mensaje *Everything you know is wrong* (Todo lo que sabes está equivocado). Inicia la segunda canción, *The Fly*, y ya Bono posó frente al foso de fotógrafos. Ahora toca la guitarra mientras luces explosivas acompañan a la música. A partir de aquí, la cantidad de imágenes es caótica en cantidad y velocidad,¹³ y por eso no siempre se perciben con claridad: entre algunas decenas más, se capta que *Manipulation is an Art* (la manipulación es un arte), *Talk to strangers* (háblale a los extraños), *Everyone is racist* (todo el mundo es racista), *Religion is a Club* (la religión es un club), *You can change the World* (tú puedes

¹³El parodia documental Zoo Tv estima alrededor de tres mil imágenes empleadas en cada concierto de U2. Zoo tv, producción ejecutiva de Paul McGuinness y Malcolm Gerrie.

cambiar el mundo), *Freedom Nelson Mandela* y *Believe* (creer) que luego de desaparecer las sílabas *Be* y *ve*, se convierte en *lie* (mentira).

La pieza es terminada con fuerza y el escenario queda a oscuras. En las pantallas puede leerse *Watch more Tv* (ve más tv). Se abre un compás de espera en el que el público no deja de hacer oír su voz: gritan, chiflan, aplauden. Se enciende una luz general que permite distinguir una batería de pocos elementos, bajo y guitarra, los cuales constituyen instrumentos mágico-religiosos gracias a los cuales el chamán es capaz de realizar el viaje extático que un concierto de rock implica, donde "cada uno de estos objetos mágicos posee un simbolismo particular y desempeña su cometido en la preparación o la realización del viaje extático o de las demás experiencias místicas del chamán".¹⁴

El simbolismo de los instrumentos empleados por la mayoría de los chamanes, concretamente de su tambor chamánico, suele representar "un microcosmos con sus tres zonas --Cielo, Tierra, Infierno--, al mismo tiempo que indica los medios gracias a los cuales el chamán realiza la ruptura de los niveles y establece la comunicación con el mundo de arriba y de abajo (...) Todas las imágenes de los tambores están dominadas por el simbolismo del viaje extático, esto es, por los viajes que suponen una ruptura de nivel y, por tanto, un "Centro del Mundo". El redoble inicial de la sesión, destinado a evocar los espíritus y a "encerrarlos" en el tambor del chamán, constituye el momento preliminar del viaje extático".¹⁵

En el rock dicho simbolismo es menos complejo, aunque de alguna manera también evidencia el microcosmos que pretende echar a andar cada músico: es común observar en el bombo de muchas baterías el logotipo del grupo, *Gun's & Roses*

¹⁴Mircea Eliade, *El chamanismo y las técnicas...*, op., cit., p. 147.

¹⁵Ibid., p. 148.

o Queen por ejemplo, pero hay otros que colocan diferentes figuras y símbolos: en el bombo de la batería de Los Lobos está colocada una virgen de Guadalupe, pero en otros grupos hay mujeres semidesnudas o cruces satánicas. Incluso, hay quienes pintan figuras en los toms de su batería, como la de los Red Hot Chilli Peppers donde hay un pulpo, asemejando aún más los dibujos que los chamanes hacen en sus tambores --pájaros, serpientes y otros animales entre los Tunguses--.

Por la misma razón, otros pegan calcomanías en sus guitarras --en el Metal abundan las calaveras--, o también pintan sobre ellas --una de Sergio Arau, está decorada con un águila sobre un nopal-- e incluso hay quienes mandan construir sus instrumentos con determinada forma: hay que recordar el bajo con forma de hacha que empleaba Gene Simmons del grupo Kiss o el de Michael Anthony de Van Halen que es una réplica de una botella del whisky Jack Daniels. Con todo esto, corroboramos que "los objetos materiales que se usan en el ritual son también de estricto carácter apropiado a la acción como las sustancias mejor adaptadas para recibir, contener y transmitir el poder mágico, o envolturas planeadas para impresarlo y conservarlo hasta que se aplique a un objeto".¹⁶

El cáliz ha sido sustituido por la guitarra eléctrica y ésta, al igual que el resto de los instrumentos musicales, se convierten en extensiones del propio cuerpo transformándose en talismanes y amuletos cuyo valor reside en que han sido dotados de poder mágico por el sólo hecho de pertenecer a nuestros Idolos; de ahí lo disputado de las plumillas o baquetas que lleguen a regalar en algún concierto (además de todos los objetos que describimos en el capítulo anterior). Los instrumentos musicales son utilizados por el chamán y sus ayudantes para introducir los estímulos auditivos repetitivos y rítmicos necesarios que induzcan a los participantes ese estado neurológico caracterizado por intensas descargas del simpático y del pa-

¹⁶Bronislaw Malinowski, *Magia, Ciencia y Religión*, p. 80.

rasimpático, cuyas sensaciones de placer suelen derivar en el éxtasis; es decir "que la música mágica, como el simbolismo del tambor y del indumento chamánicos, y como la misma danza del chamán, son otros tantos medios para emprender el viaje extático o para asegurar el buen éxito del mismo".¹⁷

El chamán Bono reaparece con un enorme control de televisión en las manos; agradece y da la bienvenida al espectáculo diciendo que tras dos años de gira por fin llegan a Sydney. Otra ovación. Camina mientras habla y parece no hacerle mucho caso al público.

Tal actitud, y la que mostrará a lo largo de todo el concierto nos reafirma que los chamanes mantienen el control de casi la totalidad de las acciones durante un concierto. Este comportamiento coincide con un estudio acerca de conductas no verbales cuyos resultados fueron comparados con indicadores conductuales de estatus y poder:¹⁸ quien ostenta el estatus superior mantiene una postura relajada, juega con la proximidad pues ésta es optativa, su conducta táctil es con toque si así lo desea, su mirada es fija o con ella puede ignorar, su aspecto y proceder son informales, su expresión emocional está oculta aunque en ocasiones la muestra plenamente, y su expresión facial no requiere necesariamente de sonrisas. La siguiente descripción sobre Mick Jagger es un buen ejemplo de todo esto: "Jagger se encuentra, ni más ni menos, en la posición de un domador. Y extrae de ese papel un gran partido.

¹⁷Mircea Eliade, op., cit., p. 150. Cabe añadir que "el uso de los tambores y de los demás instrumentos de música mágica no se limita, sin embargo, exclusivamente a las sesiones. Muchos chamanes tocan el tambor y cantan sólo por gusto, sin que las implicaciones de estas acciones dejen de ser las mismas: subir al Cielo o descender a los Infernos para visitar a los muertos". p. 153. En el rock, esto es todavía más claro: por gusto, los chamanes suben al Cielo o bajan a los Infernos para tocar las canciones de los muertos y/o espíritus ilustres del género: John Lennon, Jimmy Hendrix, etcétera. Incluso artistas consagrados suelen hacerlo: durante sus conciertos en México, Robert Plant y Jimmy Page tocaron dos rolas de los Doors. De esto se desprende una nueva lectura en torno al aprendizaje chamánico: al los grupos que apenas inician, interpretan las rolas de los más célebres roqueros como una forma de aprender a viajar al Cielo e Infierno donde habitan los *spiritus* roqueros que pueden proporcionar el éxito. De una manera menos metafórica, resulta más fácil prender a la gente con algo que ya se conozca --y ¿a quien que le guste el rock no conoce las canciones de los Stones, Beatles, Bob Marley, Chuck Berry, Police o Nirvana?-- que con material totalmente desconocido. De ahí la declaración de Sting en 8.1.3.1., sobre la adecuada selección de las canciones a interpretar.

¹⁸Nancy M. Henley, *Body politics: Power, Sex, and Nonverbal Communication*. Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall, 1977, citada en Mark L. Knapp, *La comunicación no verbal: El cuerpo y el entorno*, pp. 199-200.

El hecho de ver desde el escenario a los espectadores tal y como ellos mismos no se sospechan, parece inspirarle una *táctica* de circunstancias: de vez en cuando provocador, irónico, frío, agresivo, es casi despectivo, luego extrañamente caluroso, aviva la atmósfera haciendo un teatro efímero y cruel (...) Si se puede hablar de *táctica* es porque Jagger da a cada instante un valor distinto a pesar de la fugacidad con que se suceden. Como subraya Paul Simon: 'sabe estilizarse en algunos momentos o deja de hacerlo para volverse natural. Conoce realmente a su público'. Y al alternar estas actitudes instaura una especie de equilibrio en el centro del espectáculo, un recuerdo al hecho de que sólo puede tratarse de un espectáculo".

Por el contrario, la actuación de quien(es) se encuentre(n) en una posición subordinada, como es el caso del público en los ritos-concierto, está sujeta a los designios del chamán: su postura es tensa, guardan cierta distancia en función que la propuesta o el artista así lo deseen, la conducta táctil es sin toque aunque siempre están a la espera de que éste se produzca; la mirada es de tipo vigilante, su proceder es más discreto y prudente que el del roquero --aunque en el aspecto los lleguen a superar (los Red Hot Chili Peppers narran que cuando solicitaron un guitarrista por el periódico, la mayoría de los aspirantes al puesto eran mucho más locos que ellos mismos); asimismo, es visible su expresión emocional, facial y abundan las sonrisas.

Con su *táctica de circunstancias*, que en este momento es distante del público, Bono explica que *Zoo Tv* contiene muchos avances tecnológicos y que emplean software, hardware y cd eyes (lo cual es festejado ruidosamente); luego invita a todos a ver el planeta: 'los trabajos de mierda, su tele'. Con su enorme control remoto comienza a cambiar canales de televisión que aparecen en las pantallas, y llama la atención que el público ovaciona cuando reconoce algunos programas que al parecer son de gran audiencia; el artista puede hablar de lo malo de la televisión y el público

¹Philippe Bas-Raberin, *Rolling Stones*, p. 69.

al verla, aplaude. Esto nos indica que "el rito se distingue de otras prácticas porque no se discute, no se puede cambiar ni cumplir a medias. Se cumple, y entonces uno ratifica su pertenencia a un orden, o se transgrede y uno queda excluido, fuera de la comunidad y de la comunión".²⁰

Tras un poco más de tele captada vía satélite --en San Diego sintonizaron un programa de Verónica Castro, ¿el público habrá aplaudido?--, llega el momento de seguir: "este es un show de rock", dice Bono. Vuelven las vertiginosas imágenes con *Even better than a real thing*. Hasta ahora, el resto del grupo cumple su función discretamente; Bono utiliza una poco convencional base para su micrófono, simula una especie de torre Eiffel, la cual como objeto mágico es diferente de las usadas por otros chamanes como Steven Tyler de Aerosmith, en cuya base hay mascaradas multicolores (de hecho, es el objeto mágico más característico de esa banda).

Por fin Edge cambia de guitarra y apoyado por un *slide* ejecuta un solo. Bono ha señalado que "en el medio hay megalomanía. Hay que jugar con ella";²¹ quizá por ello comienza a grabarse con una videocámara en grandes *close up* y giros de 360 grados. Lo mismo repite con el público que, viéndose en pantalla gigante se apantalla y participa activamente: tratan de acercarse lo más posible al escenario y de tocar a quien los provoca en un constante juego de acercarse y alejarse. Mientras cautiva a su masa, del cuerpo superior del escenario bajan dos autos estealemanes *Trabants*, o "Trabbis", que son utilizados como reflectores gigantes --una muestra del decorado semifijo. En su gira del *Secret World*, Peter Gabriel también utilizó una videocámara: en la canción *Diggin in the dirt* (Cavando en la suciedad) se coloca en la frente una minicámara de video que graba en enorme *close up* su cara, un ojo, la

²⁰Néstor García Canclini, op., cit., p. 179.

²¹Bono, *Rolling Stone 1993 Review*, Tenth Planet Productions. Para abundar de manera general sobre este problema, ver el capítulo 5, particularmente el apartado sobre chamanismo y desequilibrio mental.

boca y su grito que se reproducen en las pantallas. El resultado es todavía más impactante que logrado por Bono.

El ritmo de todas las canciones interpretadas por U2 ha sido muy intenso. El chamán exige una mayor participación de sus seguidores y a la tercer pieza ya es fluida la comunicación entre ambos. Sin duda, después de haber tocado esta canción tienen la certeza de que el público alcanzará el éxtasis. Por medio de coros hacen una introducción a los *Mysterious ways*; aparece una bailarina exótica --con un estilo cliché de las Mil y una Noches--, que se disputa las pantallas con el resto del grupo cuya actuación sigue limitándose a crear estímulos rítmicos y repetitivos ya que de los visuales se encargan las imágenes en pantalla y la presencia de Bono, quien ahora simula caminar sobre una cornisa y parece perder el equilibrio hasta llegar a esa larga pasarela iluminada como si fuera una pista de aterrizaje desde donde intenta infructuosamente tocar a la bailarina cuya ejecución --pese a ser una danza de estilo árabe reforzada por un videoclip-- coincide con una tradición chamánica de los Paviotso norteamericanos quienes suelen emplear "una danzarina, que debe ser bella y virtuosa: ésta danza con el chamán o sola, cuando el último procede a la succión. Pero la participación de la danzarina en las curaciones mágicas parece ser una innovación harto reciente, por lo menos entre los Paviotso".²²

Va siendo tiempo que el guitarrista The Edge obtenga algo de notoriedad y tras hacer coros con el cantante en los *Mysterious Ways*, se abre un tercer espacio para un más extenso solo de guitarra --tiempo que Bono aprovecha para tratar de seducir a la bailarina--. Esta muestra de destreza, parte de los recursos escénicos que se emplean durante un concierto y a la vez generador de pautas de conducta expresiva, es una de las diversas formas asumida por la música improvisada que va

²²Williard Z. Park, *Shamanism in Western North America*, 1934, pp. 50ss, citado en Mircea Eliade, *El chamanismo y...*, op. cit., p. 244. Quizá esta sea una de las razones por las que mucha gente se trepa al escenario para bailar y brincar con el chamán; es una forma de hacerse partícipe en la conducción de la fiesta.

“desde la improvisación completamente libre que depende simplemente de la inspiración del momento, guiada sólo por la empatía que haya entre los músicos (muy común en el jazz), pasando por la improvisación guiada por un plan general previamente acordado, hasta el uso de pautas visuales o de instrucciones verbales cuyo propósito es estimular la imaginación de los ejecutantes (más frecuentes dentro del rock)”²³

Sin embargo, improvisar durante un concierto no es sencillo. Como explica el jazzista mexicano Héctor Infanzón: “en nuestro país (y esto se aplica a muchos más) se ha confundido el término improvisación con la falta de preparación. La improvisación no quiere decir anarquía, es toda una disciplina, es toda una formación técnica, un conocimiento que va a desbocar en una improvisación pero con toda una formación previa”²⁴ De hecho, improvisar es el eje de algunas de las culturas musicales más importantes en el mundo, especialmente de la India, y “difiere en dos sentidos muy importantes de la música compuesta y escrita. El primero es que el objeto artístico acabado apenas si existe; la música es una actividad, un proceso, del cual en ningún momento se puede decir que sea una obra de arte terminada. Como decía Cornelius Cardew, miembro del grupo AMM: ‘Estamos más bien *buscando* los sonidos, y las respuestas que con ellos se asocian, que pensándolos y produciéndolos. La búsqueda se realiza por mediación del sonido, y el propio músico se encuentra en el corazón del experimento’. En cuanto a la segunda diferencia (...) la música compuesta es el relato del viaje de exploración, que bien puede haber sido muy importante, pero que ha concluido antes de que tuviéramos noticias de él, en tanto que la improvisación es el viaje mismo, en el que probablemente haremos más

²³Christopher Small, *Música. Sociedad...*, op. cit., p. 181.

²⁴Héctor Infanzón entrevistado en Alain Derbez, *El jazz y donde oírlo. La Jornada Semanal*, No. 175, 18 de octubre de 1992, pp. 40-46.

bien descubrimientos pequeños que importantes, o incluso ningún descubrimiento, pero en el cual todo lo que *de hecho* encontramos puede ser interesante o valioso".¹⁴

Dadas las condiciones mercantiles de la vida musical moderna, resulta comprensible que el público no desee que alguien le desafíe sus gustos (improvisar puede serlo), y menos en un concierto donde pagan su entrada a una función con ciertos marcos de referencia y a la espera de ciertas representaciones. El género rock ha cultivado la improvisación irregularmente; de hecho no es muy común que alcance los niveles que acabamos de describir pues esto depende de una propuesta artística en particular pero también de capacidades y limitaciones técnicas: el caso del grupo Police fue significativo ya que en concierto algunas de sus canciones, Roxanne por ejemplo, llegaron a durar hasta 20 minutos.

Sin embargo, la improvisación de un músico o grupo limitado técnicamente puede terminar en una "libertad para todos", en la que cada uno hace todo el ruido que puede para por lo menos alcanzar a oírse; hay artistas que en vivo suenan como si fuera el disco --y no debido al *playback*, precisamente--, y otros cuyas formas musicales son más libres, espontáneas (como por ejemplo la música flamenca). De ahí, que algunos grupos le den mayor o menor importancia a la improvisación colectiva o individual, aunque comúnmente existan pequeños solos de varios instrumentos, principalmente guitarras pero también metales o batería por ejemplo.

¹⁴Christopher Small, op. cit., pp. 177-178. Empero, es preciso aclarar que no toda la música se presta a la improvisación. Como explica Jeremy Marre: "las improvisaciones de un pianista clásico no son precisamente las mismas que las de un intérprete de jazz o folk, quien puede cambiar la esencia misma de la música (Bob Dylan es un ejemplo muy evidente de esto; en concierto sus canciones son muy diferentes a las grabadas en disco). Esta obra sigue siendo de Mozart y el pianista intenta *reproducir* las intenciones del compositor. Es la esencia de interpretar a los grandes clásicos (...) Pero en otras tradiciones, cada interpretación puede hacer de la obra un comentario personal. Por ejemplo, el flamenco". *The nature of music: Part 3. Legends & labels*. A Harcourt films production in association with RM ARTS, 1988.

Tras ejecutar su improvisación, The Edge recurre al lenguaje secreto para comunicarse con el resto de la banda y se retome el orden original de la canción. Esta señal forma parte del código/lenguaje secreto aprendido durante el aprendizaje chamánico que los músicos de rock emplean para, al tiempo que tocan, comunicarse entre sí. Este hecho está presente en muchos otros géneros musicales, aunque sin duda el uso más notorio de señales que derivan en pautas expresivas se encuentra en el mambo: basta escuchar con atención las piezas de Pérez Prado para darse cuenta que sus gritos tan característicos indicaban que entraba determinado instrumento y dejaban de tocar otros, el inicio o término de cierta improvisación, un remate, algunos compases para terminar una melodía, etcétera (este hecho nos fue confirmado por uno de sus biógrafos). En el campo del rock, encontramos en Maldita Vecindad una similitud con estas señales al estilo Pérez Prado.

Otro nuevo compás de espera que termina con el regreso de Bono con su guitarra e iluminado cenitalmente. Tras los primeros acordes y un cambio de luces que ahora se toman azules, el resto de los instrumentos comienza a integrarse y la masa reconoce *One*, cuyo refuerzo visual en los televisores consiste en algunas flores y la palabra *one* escrita en varios idiomas y posiciones mientras en pantallas aparece una manada de búfalos corriendo en cámara lenta por una pradera (como en una de las versiones del videoclip).

11.2.4. El fuego.

Entre la multitud, espontáneamente y por doquier, se multiplican los encendedores que simulan un enorme mar iluminado, lleno de fuego. Como se recordará (v. capítulo 9), el fuego es uno de los símbolos de masa propuesto por Elías Canetti que, junto al mar y excepcionalmente el viento, se manifiesta dentro de una masa roquera. Ante nuestros ojos, el fuego es algo inextinguible que se propaga y

arrasa con todo: "lo que estaba aislado es *unido* por el fuego en un tiempo mínimo. Los objetos aislados y diferenciables se funden en las mismas llamas".¹⁶

Si se resumen los rasgos aislados del fuego, aparece una imagen sorprendente: "es igual a sí mismo en todas partes; se propaga con celeridad; es contagioso e insaciable; puede originarse en todas partes y rápidamente; es múltiple; es destructivo; tiene un enemigo; se apaga; actúa como si viviese y, por tanto, se le trata como a un ser vivo. Todas estas propiedades son las de la *masa*".¹⁷ De dichos rasgos surge la inversión que aquí nos interesa: el terror con que se reaccionaba ante el fuego se transformó en un nuevo poder cuando el hombre se apoderó de él. La masa que antes huía del fuego, ahora se siente intensamente atraída por él. Canetti nos dice que "todo hombre lleva en el bolsillo un pequeño vestigio de estas importantes relaciones antiguas: la caja de fósforos".¹⁸ Visto de este modo, el uso de encendedores prendidos en conjunto crea en la masa sentimientos de unión, crecimiento y perduración, el valor del fuego como un medio para atraer gente; nada queda a salvo del poder del fuego y al formar parte de él, la masa vive.

En casi todos los conciertos de rock aparece este símbolo de masa, y cabe destacar que además lo hace en situaciones muy específicas: generalmente cuando se interpreta una canción "tranquila", pues en estas la forma de participación se modifica --incluso muchos artistas le piden al público que se siente o pongan cómodos--. Pero ante todo aparecen si se trata de un momento emotivo, en piezas cuyo contenido simbólico es importante para la mayoría de los participantes: *November rain* con Gun's & Roses, *Angie* con los Rolling Stones, *Dream on* con Aerosmith y así sucesivamente.

¹⁶Elias Canetti, op. cit., p. 71.

¹⁷Ibid, p. 72. Para más detalles sobre la masa roquera, ver nuestro capítulo 6.

¹⁸Ibid, p. 73.

Este fuego también nos ofrece un claro ejemplo de la polifuncionalidad que caracteriza a los rituales: el hecho de prender esos pequeños vestigios de antiguas relaciones --los cerillos y ahora encendedores, aunque en algunos conciertos haya bengalas y en otros más esporádicos se provocan verdaderas llamas al prenderle fuego a algunos periódicos, por ejemplo--, provoca en la multitud sentimientos de unión que ayudan a desatar lo que Le Bon definió como el alma colectiva (v. capítulo 9). Esto significa que en determinadas canciones, entre el público aparece una pequeña llama que atrae a muchas más y en cuestión de segundos toda la sala se une y cohesionan por medio de ellas.

Además de generar en la multitud estos sentimientos, le permite a los participantes establecer puentes de comunicación entre sí pues todos comparten los mismos códigos, para luego comunicárselos a quien está sobre el escenario, esto es, a quienes pueden dominar las llamas, a los *amos del fuego* como los chamanes son considerados --sobre todo en Asia septentrional donde son insensibles al contacto de las brasas, tragan carbones encendidos y pueden tocar el hierro al rojo blanco--,²⁹ e informarles de su presencia, emociones y empatía. Al mismo tiempo, el fuego ya forma parte de cierta estética que aparece dentro de los ritos concierto a través de su iluminación y de los cada vez más frecuentes juegos donde al ritmo de la música se prenden y apagan encendedores.

Una vez concluida *One*, donde destacan el sonido de la batería y guitarra, el escenario iluminado de color azul que también se proyectaba sobre una parte importante del público --otro sector está iluminado por un color violeta--, y un final donde se congela la imagen de unos búfalos cayendo por un precipicio, Bono improvisa con su guitarra un breve rollo sobre *I need your love*. Tras ello, en todas las pantallas comienzan a proyectarse imágenes con misiles, cohetes y explosiones mientras

²⁹Mircea Eliade, *El chamanismo y ...* op. cit., pp. 173 y ss.

que Edge, Clayton y Mullen tocan una introducción musical: arranca *Until the End of the World*, rola que aparece en la película del mismo nombre dirigida por Wim Wenders.

11.2.5. El viento

El éxtasis parece cercano. Bono reaparece con una toalla en la mano y brinca un poco: es el momento en que el público reconoce la pieza y saltan, gritan, agitan los brazos, aullan; cada vez resulta más intensa la voz de esta masa. A diferencia de otros conciertos, en esta ocasión no gira la toalla como si fuera una bandera, al menos en el video no se distingue con precisión. Aunque el hecho parezca trivial --la toalla sirve para secarse el sudor y en un concierto se requieren muchas; por ejemplo Paul Simon exige 10 docenas y el staff de Rod Stewart lleva las suyas que son más de 150--³⁰ no lo es, ya que al simular una bandera forman un símbolo de masa que también puede presentarse dentro del concierto: el viento. La voz de la masa es como la voz del viento. Además de su voz, otro aspecto llamativo es su dirección: "es invisible, pero el movimiento que confiere a nubes y olas, a hojas y hierbas, le confiere una presencia que se hace patente de múltiples maneras (...) las banderas son evidentemente viento. Son como trozos recortados de nubes más cercanos y coloreados, sujetos y de forma permanente, que llaman la atención en su movimiento".³¹

La voz de la masa es inextinguible durante un concierto de rock, sólo que su presencia manifestada en banderas no siempre aparece ya que suele haber restricciones para introducirlas, al igual que con mantas y hasta cartulinas con leyendas alusivas bajo el argumento de que impiden ver a los demás. Sin embargo, los parti-

³⁰Jorge R. Soto. "Dime qué requisitos exige..." op., cit.

³¹Ibid., p. 82.

cipantes del rito roquero no se dejan intimidar y encuentran la manera para entrar con ellas; de pronto, en algún concierto distinguimos algunas banderas, y en menor medida cartulinas y mantas.

La simbología de estas banderas es muy variada y van de los colores de una nación, ya sea la del artista pero también la del fan --con sus fusiones tan características: la bandera de España y la cara de Joaquín Sabina, el logo, diseñado por Andy Warhol, de una lengua que representa a los Rolling Stones en cuyo fondo aparece la bandera británica--, a otras de símbolos más variados como el de paz y amor, grandes hojas de marihuana, tibias cruzadas sobre una calavera, los confederados de la guerra civil norteamericana y muchas más.

El papel de banderas y estandartes en la puesta en escena, empero, no se limita al público exclusivamente, aunque en él funcione como dirección y movimiento de este símbolo de masa, el artista también puede recurrir a ellas: llega a emplearlas para lograr las más fáciles demostraciones de nacionalismo y/o chovinismo que en ocasiones son reemplazadas por gritos (como más adelante veremos), sombreros de charro (Sting o Slash) y hasta sarapes de Saltillo como el que usó en México Keith Richards con sus infaltables comentarios de "te fijaste que bien se le veía", o también para ilustrar determinadas canciones: cuando Joaquín Sabina canta *La del pirata cojo* en escena despliega una enorme bandera pirata con la emotiva respuesta de la multitud. O para crear un ambiente más ritual religioso: durante un tiempo en la introducción a su *Solín*, el cantante de Maldita Vecindad sostenía un emblema con la Virgen de Guadalupe (en ciudades como Puebla, entre el público hubo quien se arrodillaba y persignaba en ese momento).

Si bien los giros que Bono le da a una toalla nos sirvieron como pretexto para abordar este símbolo de masa que se presenta en el rock, en estricto sentido la di-

rección y movimientos del viento representados por una bandera se cumplen sólo a medias en este caso, ya que es la actitud de este cantante en su conjunto --ondear la toalla y también saltar-- la que provoca una reacción en el público que evidencia la cercanía del éxtasis; como el viento, hicieron escuchar su voz pero aquí la comunicación no llegó al punto en que el público se manifestara por medio de banderas o lo que tuviera a la mano, trozos de colores que cobraran vida por sí mismos e hicieran sentir la multiplicidad de una masa.

Sin duda, un caso por demás evidente a este respecto fue la actuación que los Red Hot Chili Peppers ofrecieron en el pasado festival Woodstock 1994.²² Poco después de aparecer vestidos como focos humanos, lógicamente encendidos, y comentar las cosas que se tenían que hacer en el *showbizz*, vino una introducción musical donde el público participante comienza a girar por encima de sus cabezas lo que tiene a la mano.

Rápidamente se integran enormes banderas y miles de playeras. Anthony Kiedis, el cantante de este grupo, comienza a gritarles que no paren, mientras se extiende una introducción musical hasta que de lleno entra la canción. El resultado es sorprendente porque la intensidad de público y músicos no decrece mientras dura la canción. Poco antes de que ésta termine, un chavo ondeando su playera atraviesa el escenario corriendo --sin duda del mismo *staff*-- , lo cual eleva aún más la fuerza con que todos giran lo que pueden: se está en un impresionante mar cauetiano donde el viento se ha tornado huracán y a través de miles de banderas lo deja sentir.

²² Woodstock, 2 more days of Peace & Music, op., cit.

11.2.6. El éxtasis

De regreso en el concierto de U2, el éxtasis está más cercano y el chamán Bono sigue desplazándose por la pasarela de 15 a 20 metros de largo donde frente a una cámara con grúa finge pintarse los labios, seducirla y que le practique un poco de sexo oral; en ese momento las pantallas están prácticamente invadidas por cifras numéricas. Bono correrá sobre un escenario intensamente iluminado en color rojo, y luego saltará al foso que lo separa de sus *fans* donde, barricada mediante, se deja tocar y jalar por una masa que intenta tragárselo (metafóricamente la gente se convierte en el fuego que todo lo quiere abrasar) mientras algunos ayudantes lo impiden deteniéndolo por el pantalón.

Este hecho tiene vital importancia ya que constituye una simulación del vuelo chamánico, actividad presente por todo el mundo en múltiples tradiciones del chamánismo. Además de los rasgos descritos en el capítulo 6, un chamán también es especialista del vuelo mágico que es efectuado de diferentes maneras: la mayoría lo hacen como los pájaros, pero de acuerdo a la cosmología en particular, con diversos rumbos --a la luna, dan vuelta a la tierra-- y objetivos --para entrar en contacto con dioses o demonios.

El primer artista de rock que inició la representación del vuelo mágico de los chamanes, fue Jim Morrison quien, como ya se ha mencionado, durante la universidad estudió estos fenómenos. Es difícil precisar cuando ocurrió su primer *vuelo chamánico*: algunos biógrafos señalan que fue durante un concierto en el *Cheetah*, en agosto de 1967. Lo importante fue que en ese lapso inició 'una especie de caminata en la cuerda floja, balanceándose en la orilla del escenario de casi 2.50 metros

11.2.6. El éxtasis

De regreso en el concierto de U2, el éxtasis está más cercano y el chamán Bono sigue desplazándose por la pasarela de 15 a 20 metros de largo donde frente a una cámara con grúa finge pintarse los labios, seducirla y que le practique un poco de sexo oral; en ese momento las pantallas están prácticamente invadidas por cifras numéricas. Bono correrá sobre un escenario intensamente iluminado en color rojo, y luego saltará al foso que lo separa de sus *fans* donde, barricada mediante, se deja tocar y jalar por una masa que intenta tragárselo (metafóricamente la gente se convierte en el fuego que todo lo quiere abrasar) mientras algunos ayudantes lo impiden deteniéndolo por el pantalón.

Este hecho tiene vital importancia ya que constituye una simulación del vuelo chamánico, actividad presente por todo el mundo en múltiples tradiciones del chamanismo. Además de los rasgos descritos en el capítulo 6, un chamán también es especialista del vuelo mágico que es efectuado de diferentes maneras: la mayoría lo hacen como los pájaros, pero de acuerdo a la cosmología en particular, con diversos rumbos --a la luna, dan vuelta a la tierra-- y objetivos --para entrar en contacto con dioses o demonios.

El primer artista de rock que inició la representación del vuelo mágico de los chamanes, fue Jim Morrison quien, como ya se ha mencionado, durante la universidad estudió estos fenómenos. Es difícil precisar cuando ocurrió su primer *vuelo chamánico*: algunos biógrafos señalan que fue durante un concierto en el *Cheetah*, en agosto de 1967. Lo importante fue que en ese lapso inició 'una especie de caminata en la cuerda floja, balanceándose en la orilla del escenario de casi 2.50 metros

de alto, para caer finalmente sobre el público. La caída *pareció* accidental y fue totalmente sensacional. El público estaba fascinado”.³³

El testimonio de una testigo presencial en alguna de estas ocasiones describe lo siguiente: “la primera vez que le vi hacer el salto fue en Bibo Lido’s, en mayo del ‘67, dice Pamela Des Barres (no confundirla con Pamela Courson, la novia de Morrison), era un pequeño local en el que sólo cabían unas doscientas personas. Yo estaba sentada arriba en un palco y lo vi todo. Jim era tan dinámico, tan valiente. Decía “joder”, llevaba la situación hasta el límite. Quería que el público reaccionara, quería que la gente participara en el espectáculo, quería que respondieran. Se dejaba ir y se tiraba encima del público que, al final, lo devolvía al escenario. Nunca se había visto nada parecido, y Jim ni siquiera pensaba en las consecuencias (eso es lo que ella ingenuamente creía). Pero era como si apretase un interruptor, ponía todo lo que tenía en la actuación”.³⁴

Con el tiempo, sus vuelos sobre el público se convirtieron en uno de sus dones chamánicos más apreciado; la gente esperaba con ansia el momento, sabía que esperar de un concierto de él pero también que hacer (el problema surgió cuando ya no los complació y retiró todas las concesiones).

A partir de Morrison, cada vez se han hecho más frecuentes las representaciones de vuelos chamánicos donde muchos artistas se lanzan contra el público como si se sumergieran dentro de una alberca. Al igual que ciertos chamanes que realizan un vuelo mágico cuando están en éxtasis, algunos músicos llegado el momento hacen lo propio. Peter Gabriel por ejemplo, lo inicia con una música donde sobresale el sonido *repetitivo* de tambores y durante todo el tiempo que el acto dura, sus

³³ Jerry Hopkins y Daniel Sugerman, *Nadie sale vivo de aquí...* op., cit., p. 116. Subrayado nuestro.

³⁴ Dylan Jones, *Jim Morrison...* op., cit., p. 58.

músicos no paran de cantar una y otra vez *lay your hands on me* ("coloquen sus manos en mí"); iluminado cenitalmente, Gabriel está inclinado como si recibiera aplausos y despacio se levanta hasta que ambos brazos se alzan cómo si estuviera recibiendo energía. Camina hasta el borde del escenario y se coloca de espaldas; hace un poco de tiempo, junta sus piernas y abre los brazos simbolizando una cruz. Se deja caer sobre el público que de inmediato estalla: lo cargan, tocan, pasan por encima de sus hombros, rasgan su chamarra; la mayoría trata de acercarse a él lo más posible. La masa está en éxtasis y por momentos parece tragarse a Gabriel quien no obstante, en ese vuelo mágico donde la música y los coros no cesan, es regresado al escenario sin un sólo ragaño.

Las formas e intensidad varían dependiendo de la propuesta artística y el tipo de música: Kurt Cobain, por ejemplo, llegó a volar con todo y guitarra. Estos vuelos se prestan más a lo anecdótico y en ellos destaca el hecho de que el público no quiere devolver a uno de los músicos o, como le sucedió al cantante de Mano Negra durante su primera actuación en México en el Festival Cervantino: cuando se lanzó desde el escenario la gente se quitó (probablemente se debió a que en ese momento todavía no estuvieran muy generalizados en nuestro país este tipo de vuelos). Sin embargo y pese a los posibles contratiempos, en todos los vuelos mágicos estos chamanes siempre son regresados al escenario.

Desde que Jim Morrison lo representó por primera vez, los vuelos continúan vigentes en los conciertos de rock y cabe destacar que en la actualidad han cobrado mayor importancia; resulta incontable el número de rocanroleros que, nos parece, lo emplean como una *forma novedosa de resignificar* la distancia tradicional entre los rock stars y su público (de éstos últimos ni hablar, pues no pierden oportunidad para treparse al escenario y desde ahí emular el vuelo de los niños héroes, en otra novedosa forma de participación que no lo separa, como antes, de su ídolo --"yo

también puedo ser parte del espectáculo'). Volar como parte de una propuesta que los cohesionan más que distingue, de su público y ante todo diferente de las tradicionales estructuras de un concierto de rock.

Algunos artistas de pronto se dejan caer, o de plano se lanzan contra esa enorme masa que al igual que el mar, parece tragárselos. En cambio, otros sólo simbolizan el vuelo y lo realizan a la manera de los chamanes esquimales: 'toman siempre la precaución de hacerse atar con cuerdas, de modo que sólo puedan viajar "en espíritu", de otro modo serían arrebatados por los aires y desaparecerían de verdad'.³⁵ Entre los rocanroleros que lo han hecho, destacan Steven Tyler de Aerosmith, el baterista de Mötley Crüe --que lo hacía (o hace) con todo y batería--, Bon Jovi, de nueva cuenta Peter Gabriel --aunque más en el estilo de Tarzán --agarrado a una liana--, y el ex cantante del grupo Van Halen David Lee Roth, quien era sostenido de la cintura por varios cables (basta ver el videoclip de su canción *Panama*). Tras haber dejado el grupo --el rumor dice que lo echaron-- y convertirse en solista, este tipo de vuelos mágicos continúa, sólo que ahora "vuela" por encima del público sobre una tabla para surfear que incluso cuenta con su tubo de escape.³⁶

Tras ese tímido intento de vuelo mágico, Bono regresa al escenario. Es tiempo de permitir que otros integrantes de la banda tomen la conducción del ritual por un breve lapso: *Edge*, el guitarrista, asume su parte protagónica y acelera el climax. Sin pausa alguna inicia uno de los clásicos del grupo grabado en 1983, *New Years day* donde, además de hacer coros con Bono, toca alternadamente teclado y guitarra; sin parecer virtuoso, ofrece la muestra de talento más extensa durante este recital que genera más pautas de conducta expresiva, y ahora sus fans le responden por

³⁵Mircea Eliade, *El chamanismo y las técnicas...* op., cit., p. 235.

³⁶Otro ejemplo interesante sobre vuelos mágicos lo encontramos con el grupo Pink Floyd y su videoclip *Learning to fly* ("Aprendiendo a volar") del *A momentary lapse of reason*, donde un indio norteamericano efectúa uno de estos vuelos.

medio de aplausos al unísono.

Su habilidad para tocar dichos instrumentos forma parte de los recursos y trucos escénicos que aparecen durante un concierto en los momentos climáticos. Estos suelen incluir improvisaciones, ejecutar instrumentos poco comunes dentro del rock e incluso recursos poco ortodoxos. Jimmy Hendrix es un buen ejemplo, "hizo alarde de todo tipo de trucos escénicos --tocar con los dientes, tocar con la guitarra sobre sus hombros y al revés--, e inventó algunos nuevos. Otros artistas consideraban que el *feedback* (sonido viciado) era un irritante problema técnico, pero Hendrix lo consideraba 'música inconclusa' y la convirtió en gloriosas esculturas sónicas (quizá se burlaba). También le prendió fuego a su guitarra y la destrozó".³⁷

Esto último ha sido quizá, uno de los trucos escénicos más socorridos que va desde The Who a Nirvana. Otro ejemplo interesante de trucos y/o recursos escénicos, es la forma en que Jimmy Page interpretaba la canción *Dazed and Confused* en concierto. El guitarrista de Led Zeppelin, a sugerencia expresa de un músico cuya formación era clásica, tocaba su instrumento con un arco de violín. Tampoco hay que olvidar a Eddie Van Halen quien llega a tocar su guitarra con un taladro. Si bien muchos otros músicos no hacen estos alardes, de alguna manera recurren a otro tipo de estímulos que generan pautas de conducta expresiva y admiración de los asistentes; crear tales estímulos les dota de un tiempo protagónico al tiempo que muestran su condición *sobrehumana*, seres excepcionales, verdaderos virtuosos.

A estas alturas el concierto de U2 ya es muy intenso, tras breve pausa en las pantallas aparece una rápida sucesión de imágenes con repetitivas escenas industriales, militares y gritos indígenas; del disco *Zooropa* Edge interpreta *Numb*, que es una de las canciones que están promocionando. La empatía es total y la masa así lo

³⁷Jimmy Hendrix, *Rockumental*, Exc. Prod. Linda Corradina, Mtv. News & Specials, 1990.

deja sentir por medio de su voz. El éxtasis está muy cerca. Termina la canción, Edge cambia su guitarra --algo que hace durante todo el concierto, para lograr diferentes sonidos dentro del ritual-- y la luz ambiente se torna roja.

Cada color tiene numerosos significados asociativos y simbólicos. De ahí la gran importancia de iluminar; resulta un elemento fundamental en muchísimos espectáculos ya que "el color está cargado de información y es una de las experiencias visuales más penetrantes que todos tenemos en común. Por tanto, constituye una valiosísima fuente de comunicadores visuales".³⁸

En el rock, su importancia viene dada por la conexión simbólica y de los múltiples significados asociativos que pueden tener con las canciones (más adelante, U2 lo evidencia claramente con *Bullet the blue sky*, aunque los espectáculos de Pink Floyd resultan paradigmáticos al respecto). Para crearlo e interpretarlo, es necesario conocer las tres dimensiones --matiz, saturación y brillo--, que posee el color (aunque las dos últimas deben tomarse con sumo cuidado para aplicarlas en la iluminación; de hecho, resulta muy difícil percibir las). Veamos. Existen tres matices elementales o primarios: amarillo, rojo y azul. Cada uno representa cualidades fundamentales. "El amarillo es el color que se considera más próximo a la luz y el calor; el rojo es el más emocional y activo; el azul es pasivo y suave (no en vano, la canción *One* de U2 así está iluminada). El amarillo y el rojo tienden a expandirse, el azul a contraerse. Cuando se asocian en mezclas se obtienen nuevos significados. El rojo, que es un matiz provocador, se amortigua al mezclarse con el azul y se activa al mezclarse con el amarillo. Los mismos cambios en los efectos se obtienen con el amarillo que se suaviza al mezclarse con el azul".³⁹

³⁸Donis A. Dondis, *La sintaxis de la imagen*, p. 64.

³⁹Ibid, p. 67.

La segunda dimensión es la saturación que se refiere a la pureza de un color respecto al gris; es simple, casi primitivo y ha sido el favorito de los artistas populares y los niños. En contraparte, los colores menos saturados apuntan hacia una neutralidad cromática e incluso un acromatismo y son sutiles y tranquilizadores: "cuanto más intensa o saturada es la coloración de un objeto visual o un hecho, más cargado está de expresión y emoción. Lo informativo da lugar a una elección de color saturado o neutralizado que depende de la intención".⁴⁰ La tercera y última dimensión del color es acromática. Se refiere al *brillo*, que va de la luz a la oscuridad, es decir, al valor de las gradaciones tonales. Este proceso, agrega Dondis, no afecta a los valores tonales de la imagen.

En suma, de manera general observamos que la iluminación dentro de los conciertos de rock depende de la conexión simbólica que se pretenda lograr con las canciones; se combinan los matices para crear ambientes saturados --en algunos artistas como Yes, Genesis, o Sinéad O'Connor predominan los colores fríos en todo el espectáculo--, gracias a sus características relacionadas con la emoción y expresividad, aunque de una canción para otra esto cambie radicalmente lo mismo que el brillo (que en el caso de la iluminación se traduce como intensidad de la luz).

Sin lentes oscuros, Bono reaparece con una botella de champaña y camina por la pasarela para poner en escena la profecía que alguna vez vaticinó Andy Warhol: en el futuro todo mundo será famoso por quince minutos. El público sabe de que se trata y motivado por el matiz rojo (sin duda combinado con amarillo) y la saturación que esto produce, estalla en aplausos; aumenta la intensidad de su voz. Comienza *Tryin' to throw your arms around the World*, del *Achtung Baby*, y es el momento en que sube a una chava a la enorme pasarela donde *bailansebesanyestrujan*.

⁴⁰Ibid. p. 68.

Bono le canta al oído y comienza a agitar la botella; en un repentino y explosivo cambio en el ritmo de la música, descorcha la botella y moja a quien esté a su alcance. En este momento la catarsis es absoluta y por un breve lapso queda al descubierto esa inapreciable pero conflictiva frontera presente a lo largo de todo concierto entre dominar al público y animarle a colaborar. Dice Sting: "metes a 20 ó 60 mil personas en un estadio y les animas a divertirse por sí mismos, a cantar o a lo que sea. Fíjate lo fácil que sería decir: quiero que todos levantéis la mano derecha y que golpéis a la persona que tenéis delante. Sí, es ridículo, pero en cierto modo es lo que hizo Hitler, es el mismo sentido carismático de hacer algo entre todos (el alma colectiva, la verdadera masa); y en aquel caso se trataba de matar a todos los judíos. Yo creo que hay que tener cuidado con lo que se hace. El público tiene que ser sutilmente informado. Hay que decir a las personas que son manipuladas".⁴¹

Aunque en sus conciertos Sting no lo explica tan bien como en una entrevista, nos ofrece una de las claves al problema, ¿para qué es manipulado el público? Por su parte, Joaquín Sabina ha dicho que "el artista, cuando canta delante de 20 mil personas tiene un exceso de poder. No se sabe muy bien si eres un líder político, un profeta, un payaso, un idiota o un cantante".⁴² Si bien todo esto es cierto, debemos tomar en cuenta que ejercer dominio --más que manipular-- sobre el público primero es un acto de común acuerdo, y segundo, forma parte de la estructura de cualquier ritual donde *los actos de comunicación están constituidos principalmente por acciones realizadas por el emisor y observadas por el receptor*. Asimismo, debe quedar claro que "la retroalimentación en el caso de los rituales no se refiere a procesos físicos o biológicos autorregulados, sino a grupos humanos; por lo tanto no consiste en un simple juego de impulsos y contrainpulsos o en un proceso de inter-

⁴¹Sting entrevistado en Oscar Manilla, *The Police*, p. 171-172.

⁴²Joaquín Sabina, entrevista de Rodrigo Fariñas Bárcenas, *Un artista ante la multitud tiene exceso de poder*. *Marcrópolis*, 28 de mayo de 1992, p. 77.

cambio de 'informaciones' químicas entre partes de un organismo, sino en un proceso de intercambio de informaciones entre grupos humanos".⁴³

Sin embargo, esa retroalimentación entre los Actores, es decir, el intercambio de informaciones que se desarrolla en un concierto de rock forma parte de éste ritual de transgresión simbólica a través del cual la sociedad controla los riesgos de cambio. Esto significa que el supuesto exceso de poder de un artista está mediatizado cognitivamente y estructuralmente.

El peligro de que las masas asistentes a un concierto de rock sean manipuladas para determinados fines, casi es nulo: voy a los conciertos de los músicos con los que me identifico, en el rito seguramente vendrá la catarsis y al término me reintegraré a mis actividades cotidianas. **La mayor parte de información generada durante un concierto tiene por función principal realimentar la mitología del rock así como lograr la empatía absoluta entre los participantes y su chamán, es decir, una función reproductiva de la comunicación que confirma el conocimiento que ya se posee a propósito de algo o para revalidar el punto de vista que se posee acerca de ese algo, y que ofrece al individuo seguridad y estabilidad; a nivel social ésta función debe estar asegurada por los sistemas de enculturización.**

No obstante, hay excepciones admirables que buscan darle a los conciertos cierto sentido más allá de la música misma y la mera fiesta (lo cual es muy complicado generalizar puesto que puede confundirse lo subversivo con lo demagógico; la forma de percibir esto en el rock varía mucho); quizá volverlos una fiesta sí, pero parafraseando a Ziggy Marley, una fiesta consciente. Menos mediatizada y más subversiva del orden social, como lo hicieron en su momento Lennon, Dylan, Jagger, Richards, Jim Morrison, Frank Zappa, los Clash, Bob Marley, o más recién-

⁴³Pietro Scarduelli, *Dioses, Espíritus...*, op. cit., p. 56.

temente grupos poco instituidos o más enfrentados con el sistema: los Dead Kennedys, Rage Against the Machine o bastantes raperos como Dr. Dre y Snoop Doggy Dogg; en otro ámbito el propio Sting, U2 o incluso gente como Kurt Cobain, y omitiendo tantos casos de grupos que lo hacen a través de sus canciones o en pequeños y/o ácidos comentarios entre rolas. La vieja, pero todavía peligrosa idea de "hacer un concierto y mantener todo ese sentimiento sumergido para que cuando todos se fueran se llevaran esa energía a las calles y a casa con ellos, en vez de nada más gastarla inútilmente en una pequeña explosión multitudinaria..."⁴⁴ todavía no se logra del todo.

11.2.7. El descenso

Una vez alcanzado el éxtasis, donde todos son uno y los sentimientos de unidad se multiplican, las cosas se vuelven más sencillas para el chamán. Tras haberla salpicado con champaña, ambos beben y con una videocámara se graban mutuamente; Bono improvisa una estrofa sobre el mundo con una *handycam* y hace coros con Edge. Al término, la fama desaparece y ella vuelve al público. Se encienden luces generales y se hace una larga pausa en la cual la voz de la masa no deja de sentirse; los miembros del grupo cruzan la pasarela --al hacerlo reducen la distancia respecto a sus *fans*-- que termina en un pequeño escenario con iluminación general donde sólo hay una sencilla batería, bajo y guitarra.

El ambiente recuerda los primeros días del rock. Comienzan a tocar una versión más acústica del *Angel of Harlem*, del álbum *Rattle and Hum*. La gente canta espontáneamente y al grito de *sing now* hacen los coros; conforme la música va parando ese multitudinario acompañamiento se vuelve protagónico. La batería marca intensa y repetitivamente el ritmo. Los coros crecen y dan por concluida la canción.

⁴⁴Jim Morrison, *El rey lagarto se...*, op. cit., p. 20.

De nueva cuenta otra gran ovación que aumenta con el remate musical de la banda. Se abre un nuevo compás de espera mientras encienden más cigarros ya que fuman incansablemente. Debemos abrir un paréntesis para destacar que el cigarro forma parte de los mitos que alimentan al género y al ritual mismo.

S. S. Tomkins⁴⁸ ha propuesto cuatro tipos de fumadores: el habitual (fuma de modo automático sin alguna motivación particular); el epicúreo (busca en el tabaco alguna satisfacción. El tabaco le proporciona una sensación de excitación, relajamiento o de los aspectos sensoriomotores del fumar, esto es, jugar con el cigarro, observar las figuras que forma el humo, etcétera); el nervioso (fuma para reducir sentimientos de ansiedad, miedo, tensión, etcétera); y el drogado (quien fuma para encontrar gratificaciones o para eliminar sensaciones de frustración). Independientemente del tipo de fumador al que pertenecen los roqueros, lo importante consiste en que algunos de ellos han hecho del cigarro parte fundamental de su indumentaria. Este es inseparable de ellos e incluso en algunos casos --el de Keith Richards y más recientemente el de Slash, guitarrista de Gun's & Roses-- parece formar parte de sus relatos personales cuya propuesta tiende a presentar a su cuerpo como algo sobrehumano, los excesos no les dañan.

Además de emplear el cigarro como un instrumento de presentación en público, como parte de un personalísimo relato, éste también cumple su función dentro de los rituales puesto que en su preparación y desarrollo suelen consumirse sustancias mágicas. Al interior de un rito es común que el chamán se detenga en distintas ocasiones para beber y fumar.

La profesión de chamán es sumamente fatigosa, con frecuencia dan prueba de

⁴⁸S. S. Tomkins, *Psychological Model for Smoking Behavior*, Amer. J. Public Health, 1966, 56, pp. 17-20, citado en Fernando Dogana, op. cit., p. 83.

una constitución nerviosa superior a la normal (v. 6.3.); quizá por ello abra ciertos lapsos durante su viaje extático para beber y fumar. Al menos así parece corroborarlo la siguiente tipología de los fumadores, armada sobre la base de las ocasiones en que se tiende a fumar.⁴⁶

Cinco de los factores en torno a la necesidad de fumar están relacionados con necesidades internas, y dos con factores de naturaleza social. Estos son: *nerviosismo* (personas que fuman cuando están ansiosas, nerviosas, irritadas, etcétera); *relajamiento* (cuando están contentas, tranquilas); *soledad* (cuando están o se sienten solas); *acompañamiento de la actividad* (fuman cuando tienen que trabajar duro, para ayudarse en la concentración); *substituto de la comida* (cuando tienen hambre y no desean comer); *sociabilidad* (fuman en compañía, en fiestas o reuniones); y como *seguridad social* (se fuma para sentirse más seguro, aplomado frente a los demás). Cabe añadir, que el nerviosismo, acompañamiento de la actividad --para poder concentrarse-- y la seguridad social, parecen ser los factores que motivan a fumar durante un concierto.

Además de fumar, los integrantes de U2 también beben; debemos recordar que en los *riders* (v. 8.2.1.) también se incluyen peticiones durante el concierto. Por ejemplo, además de lo que ya mencionamos, Carlos Santana solicita 30 minutos después del inicio, tres botellas de vino tinto seco y tres de blanco; a dos horas de iniciado el recital, añadir 24 botellas más de Heineken y comida caliente estilo buffet para 12 personas.

Tras recobrar un poco de energía, donde los aplausos del público no cesan y se extienden los chillidos, anuncian *Stay (Faraway so Close)* la cual forma parte

⁴⁶Mc Kennel A. C. y Thomas R. K., *Smoking Habits and Attitudes of Adolescents and Adults*, H. M. S. O. Government Social Survey Report, Londres, 1967, citado en Fernando Dogana, *ibid.*

del *soundtrack* de la película del mismo nombre dirigida por Wim Wenders y que también fue grabada en el *Zooropa*. La voz de la masa vuelve a incrementarse.

Arrancan igual que en *One*, el cantante sólo con su guitarra y el resto se integra gradualmente, sólo que aquí ya se logró el clímax del concierto y la masa está cohesionada. Entre los fans hay encendedores y aplausos al unísono y algunos brazos se mueven acompasadamente (todo esto son variaciones del mar). Bono demuestra su conocimiento de las multitudes al cambiar una parte de la letra: la estrofa se transforma de “*Miami, New Orleans, London, Belfast and Berlin...*”, a “*Miami, New Orleans, Sydney to the rest of the world...*”. La ovación estalla, él sonríe, y la masa se sumerge de lleno en los juegos vocales que Bono propone y que son como los de *Angel of Harlem*.

Debemos recordar, como señalamos en el viento como símbolo de masa (v. II.2.5.), que dentro de un concierto de rock el empleo de banderas es una forma en que se muestra la dirección del viento y que, asimismo, suelen ser utilizadas por los chamanes. En este sentido, también nos referimos a que algunos de ellos llegan a utilizar estos trozos de tela para exaltar el nacionalismo entre el público. Pues bien, otra posibilidad para lograr esto, es por medio del habla como una pauta de expresión acústica ya que a través de ella, y debido a la serie de relaciones que se establecen para los componentes de la Expresión, de los Instrumentos y de las Reglas de Representación, es posible que se consoliden culturalmente códigos muy elaborados que facilitan la interacción.⁴⁷

En este sentido, para exaltar el nacionalismo y/o los sentimientos de identidad colectiva podemos escuchar desde los eufóricos gritos de ¡Viva México! que pueden ser intercambiables por cualquier otra ciudad en el mundo o consignas por el estilo,

⁴⁷José Luis Piñuel. *La expresión...* op., cit., p. 180.

hasta la modificación de palabras y estrofas en las canciones --recurso que esta vez emplea Bono pero al que muchos otros chamanes suelen recurrir--, pasando por rollos francamente patéticos.

Un buen ejemplo lo constituyen 'las mentadas de madre de Rubén Albarrán (ahora rebautizado beatíficamente como "Juan"), cantante de Café Tacuba, a los "pinches europeos" en aquel concierto en que compartieron las tablas con Mano Negra y Maldita Vecindad. Rubentzin, gran señor de Satélitl (hoy, humildemente, sólo Juan, en memoria del indiecito bueno y sumiso a quien la impostada virgen morena tuvo a bien aparecérselo hace cientos de años), a propósito de la inminente conmemoración del descubrimiento, en un repentino e incomprensible arrebato de nacionalismo indigenista, aprovechó la ocasión para mandar a chingar a su madre a los europeos por ojetes y explotadores. El distinguido público de rock, que no se distingue precisamente por su vasta cultura ni por su aguda inteligencia, berreó eufóricamente las consignas --mismas que olvidaría minutos más tarde, cuando salieron a escena los francoespañoles de Mano Negra. Meses después Rubencito (¿Juancito? ¿Dieguito?) declaró, en otro concierto en el que también, oh coincidencia, tocaría Mano Negra, que no se arrepentía de sus invectivas y que, todo lo contrario, refrendaba orgullosamente su ideario político: que vuelvan a chingar a su madre los pinches europeos ojetes y explotadores. Y, para concientizar aún más a la banda --diez mil indios tlaxcaltecas de pura raza--, los ilustró con conceptos tan sesudos y avanzados como: ¿Saben por qué ustedes son tan chidos? ¡Porque son banda, y están unidos!'"⁴

Mientras el baterista Larry Mullen y el bajista Adam Clayton regresan por la

⁴Rogelio Villarreal, *¿de dónde son los cantantes? Graffiti*, No. 14, agosto-septiembre de 1993, p. 48. Sin embargo, los discursos o rollos patéticos con frecuencia son dichos por muchos otros. Bruce Springsteen por ejemplo, solía contar a su auditorio que "tengo una gran hija y un hijo muy guapo"; lo significativo es que el público festejaba tales babosadas. A cada artista le corresponde su público específico.

pasarela, la iluminación se torna azul. Hay otro compás de espera en lo que desarmen la batería. Sobre el pequeño escenario Bono, ya sin saco y en camisa negra, junto con Edge anuncia *Satellite of Love* (de Lou Reed): suena la guitarra y en el ambiente se multiplican los encendedores; una pantalla pasa de proyectar gis a transmitir la imagen de Lou Reed cantando. Bono menciona su nombre y se escucha otra ovación. Poco después cantan a dúo y se repite nuevamente la fórmula de cambiar las letras, en vez de decir "I watching on Tv..." dice "I watching on Zoo Tv...".

Aunque el público no dejó de participar durante *Stay* y *Satellite of love*, estas canciones sirvieron como un descanso a la multitud, ya que en este tipo de rolas las representaciones adquiridas con anterioridad nos indican que la conducta debe ser más tranquila o, al menos diferente de las piezas con mayor ritmo e intensidad --recuérdese por ejemplo, el comportamiento de la gente con *One*. De ahora en adelante para el público no habrá tregua. Con la misma luz ambiente azul inicia *Acrobat*, del *Achtung Baby*; a excepción de Bono que sigue en la pasarela, todos han vuelto al primer escenario cuyas pantallas también se tornan de color azul. Tocan de manera tal que el ritmo de la música es lento y luego se vuelve más intenso, lo cual es reforzado proyectando por todo el escenario luz en estrobo; viene otro solo de guitarra y cuando disminuye la intensidad sobresale el sonido del bajo que va marcando el ritmo. La canción termina cantada a capela y es ligada a la que sigue sin pausa alguna. El escenario se ilumina de intensos tonos rojos y naranjas que por sí mismos anuncian uno de sus éxitos más importantes, *Bullet the blue sky* ("Balea el cielo azul"), del *The Joshua Tree*.

Ligar entre sí las canciones es un recurso comúnmente usado en el rock. En ocasiones se hace con prácticamente un corte directo (como en este caso), y en otras mediante una improvisación. Frank Zappa era muy dado a hacer esto último.

Entre rola y rola, sus músicos comenzaban a improvisar y él iniciaba uno de sus particulares monólogos: "ñena, ¿qué haces en un lugar cómo éste? ¿vienes aquí seguido? Ya lo tengo, eres italiana. ¿Judía? Me encantan tus uñas. Seguro eres libra. ¿A quién buscas? No importa. Vamos al grano, nena. Generalmente te preguntaría si en mi casa o la tuya. Pero hoy, voy a hacerte la gran pregunta. Vamos a ser muy serios. ¿Qué dirías si vamos a mi casa y escuchamos... *Whipping Post*? Un brusco cambio de ritmo y entraba de lleno la pieza con un público más expectante que luego estallaba en risas y aplausos.

Desde el inicio de *Bullet the blue sky* abunda el humo y por todas las pantallas, en un *tilt up*, aparece una inmensa cruz católica decorada con fuego en su interior que posteriormente se metamorfosea en una svástica. En los televisores vuelven vertiginosas las palabras: *soul, war, uzi, fatale, tv...*, y hay más destellos de luz. También aparecerá la bandera de Estados Unidos y habrá otro solo de guitarra. Vestido con una nueva indumentaria, por supuesto de color negro, Bono reaparece representando el papel de un extraño piloto de fuerza aérea con su gorra, chaleco, lentes oscuros y el micrófono sujeto a la cabeza. Actúa la canción y en su voz se producen variaciones importantes de velocidad, fuerza y tono; el escenario parece arder en llamas y se proyectan luces sobre el público que aplaude sincronizadamente con Bono quien ya va sobre la pasarela. La batería marca intensamente el ritmo a seguir.

Representar canciones forma parte de una muy vieja tradición dentro de los conciertos de rock cuyo origen se desprende de que en un ritual espectáculo de este tipo, "las palabras no dicen todo. Es menester entonces un dibujo de movimientos escénicos para situar al espectador en la posición de observador perspicaz (...) Las palabras valen para el oído, la plástica para los ojos. La fantasía del espectador tra--

baja bajo el impulso de dos expresiones: visual y auditiva”.⁴⁹

De ahí la importancia de abordar en capítulos precedentes diversos elementos claves, por ejemplo el vestuario y escenario, para construir este tipo de expresiones visuales. Aunado a ellos, el cuerpo del artista chamán adquiere un relieve vital dentro del rito: sus movimientos, posturas, gestos, muecas, bailes, incitaciones y actuación también proporcionan información. Recuérdese que para los sistemas de Expresión en los que la sustancia expresiva y el instrumento de producción de señales son corporales y no tecnológicos, los repertorios de señales en la especie humana se obtienen “mediante la modificación de la superficie del rostro y mediante los movimientos de cabeza, manos y posturales del cuerpo”.⁵⁰

Por tanto, en conciertos de rock al igual que en puestas teatrales se ha desarrollado una técnica del cuerpo extra-cotidiana es decir, una serie de “técnicas que no respetan los acondicionamientos habituales del uso del cuerpo”,⁵¹ y que abarca desde la mera exageración de movimientos, para que todo el público pueda darse cuenta de lo que pasa en el escenario, a crear verdaderas representaciones teatrales en cada canción y cuyos pioneros fueron Peter Gabriel y David Bowie quien describe su aprendizaje al respecto: “quería hacer algo en escena que involucrara la música pero que fuese teatral, y nunca estuve seguro de qué hasta que comencé a crear el personaje de Ziggy y trabajé con muchas compañías de pantomina. La mejor fue la de Lindsey Kemp que me enseñó muchas técnicas fundamentales de teatro. Luces y

⁴⁹Vsevolod E. Meyerhold citado en Eugenio Barba y Nicola Savarese, *El arte secreto del actor*, p. 164. Cabe añadir que Meyerhold define a la plástica como “el dinamismo que caracteriza la inmovilidad y el movimiento”.

⁵⁰José Luis Pifuel, op., cit., p. 181.

⁵¹Eugenio Barba y..., pp. 20-21. Las dos restantes técnicas son la cotidiana, determinada por cultura, condición social y oficio, y el virtuosismo, manifestaciones que tienden a la maravilla como la transformación del cuerpo o, por ejemplo, la ópera de Peking.

demás. Cómo usar el cuerpo en el escenario de forma dramática sin utilizar ningún otro recurso".⁵²

Ahora, la iluminación se torna azul y Bono se encuentra sobre el pequeño escenario. Mediante una improvisación, la música de *Bullet the blue sky* se va mezclando con *Running to stand still (The Joshua Tree)*. Hay encendedores prendidos y algunas manos hacen la ve de la victoria. El simbolismo es otro de los elementos que confluyen en este proceso de comunicación que se genera en un concierto. Para ser efectivos, no sólo deben verse y reconocerse sino también recordarse y reproducirse. Por definición, no puede suponer una gran cantidad de información detallada, debe ser sencillo y se refiere a muchas cosas, aquí nos interesan los grupos de personas e ideas.⁵³ Los participantes, público y músicos, suelen crearlos; es interesante observar que en ciertos subgéneros del rock --los relacionados con el Metal por ejemplo-- algunos de estos gestos simbólicos como son los *cuernos*, se utilizan ininterrumpidamente, prácticamente son el sello distintivo.

La música de U2 ha generado el ambiente propicio para representar una inyección intravenosa --con todo y simulación de preparar su brazo-- que, al momento de ser pinchada la carne, es aclamada por una gran ovación. Bono cae y se levanta conforme va cantando gritando *Aleluya*. En cada extremo de este pequeño escenario, aparecen dos incienjeros de donde sale una gran cantidad de humo que se torna rojo y amarillo; ahí Bono, quien parece estar envuelto en llamas, toca su armónica. Posteriormente, regresa por la pasarela pero ahora con una actitud arrogante, sin hacer caso a nadie. Como fondo se escuchan ruidos y el sonido de un helicóptero.

⁵²David Bowie. *Rockumental*, op. cit.

⁵³Donis A. Dondis, op. cit., p. 88 y ss.

11.2.8. Salida

El escenario principal está a oscuras aunque aparecen destellos de luz. La pasarela iluminada como pista de aterrizaje, las pantallas en rosa y se inicia la introducción a otra pieza de *The Joshua Tree*, ahora es *Where the streets have no name*. Conforme van reconociendo la canción, los gritos se incrementan; los destellos cada vez son más fuertes y continuos hasta que en medio de luces cegadoras la música estalla y por consiguiente la masa brinca, aplaude y vive.

Otra forma que tiene de hacerlo y que en este concierto no se manifiesta en el público --aunque sí en el chamán Bono, pero tímidamente-- debido al tipo de propuesta artística, es mediante la danza que *desde los tiempos más remotos ha sido el medio clásico para alcanzar el éxtasis*.⁶⁴ Esto se ha ido generalizando en muchísimos conciertos de rock; durante muchos años lo hacían sólo los músicos y chamanes, pero ahora se ha extendido también al público. De tal suerte que los diferentes bailes de ambos actores de la comunicación cada día son más importantes. Un claro ejemplo de ello se manifiesta a través del antes llamado *slam dance*, y ahora simplemente *slam*.

Esta es una palabra inglesa que puede traducirse como azotar o arrojar con violencia. Carlos Monsiváis lo define como un frotarse belicoso, como 'la agresivísima teatralización de otras posibilidades de intercambio corporal';⁶⁵ sin embargo resulta más descriptiva, sobre todo para quienes nunca han presenciado o participado en este baile, la definición de los caricaturistas Jis y Trino quienes explican que 'la onda es brincar y correr como carritos chocones y darse de chingadazos pero sin

⁶⁴Mircea Eliade, op. cit., p. 348.

⁶⁵Carlos Monsiváis, prólogo a *Rock Mexicano...*, op. cit., p. XIII.

legar a la bronca... ¡y sin perder el ritmo!"⁶⁶ Esta es otra manera en que la masa también puede hacer sentir su voz, convirtiéndose en un impetuoso mar.

Bono reaparece con un saco negro. Su voz es acompañada por multitudinarios coros; se acerca al proscenio y alguien le avienta ropa (lo más común es que arrojen calzones y brassieres). En las pantallas hay imágenes de caminos que se mezclan con tomas del concierto, de la Antártida y del grupo andando por el desierto. Hay más destellos y ahora corre por todo el escenario para de nueva cuenta entrar en contacto con el público cuya voz es más intensa al final de la canción. Sin dar tregua inicia *Pride (in the name of love)* de *The Unforgettable Fire*, y de nueva cuenta hay brincos y nuevos coros. Hay otro solo de guitarra y en pantalla aparece congelada una imagen de Martin Luther King que en silencio observa los juegos vocales entre Bono y sus fans; va siendo tiempo de reiterar novedosamente su mito en torno al compromiso social: el sonido de la música disminuye y el reverendo King comienza a hablar sobre la igualdad de las razas. Cuando termina, el volumen vuelve a aumentar y los coros se reanudan hasta el final de la canción.

Cabe reiterar que el compromiso social constituye uno de los patrones narrativos más importantes que alimentan al rock. Por eso es muy frecuente que en cualquier concierto del género se haga algún comentario al respecto, aunque muchos de ellos resulten tan patéticos como el dicho por el cantante de Café Tacuba. Dentro de la estructura de un concierto no existe un orden riguroso para hacerlos --no siempre se dicen aunque suelen estar implícitos en la letra de algunas canciones o en la interpretación que de ellas hacemos--. Pareciera que todo depende del momento aunque en realidad muchas cosas están preparadas de antemano.

⁶⁶ Jls y Trino, "Estaba un día el Santos en un concierto de Mano Negra", *La Jornada. Suplemento Histerietas*, 10 de noviembre de 1991.

Simplemente cada quien le da su estilo, y por ello podemos escuchar que la siguiente canción está dedicada a las luchas indígenas en nuestro país o a las tres mil quinientas víctimas innecesarias de la guerra en Nicaragua. Otros hacen comentarios más extensos respecto a ciertas fechas o acontecimientos. Por ejemplo, cuando John (antes Cougar) Mellencamp dió un concierto *Unplugged* para la cadena Mtv --poco antes de las elecciones presidenciales estadounidenses de 1992--, luego de tocar algunas canciones, dijo: "me complace mucho estar aquí esta tarde cantando para ustedes y también para nosotros. Quiero decir algo rápido. Saben que pronto serán las elecciones. ¿Han pensado alguna vez por qué no podemos votar por teléfono? Al no tener que registrarse para votar se le hace todo más difícil. Esas máquinas anticuadas con sus enormes palancas deben haber sido inventadas cuando yo era niño. Así que son bastante viejas (aplausos). Y si pudiéramos votar por teléfono, todos podrían votar. Mi opinión es que los ricos pueden ir a votar y los trabajadores temen pedir permiso para ir a votar. Así que si pudiéramos votar por teléfono todos votarían y ¿adivinen quién no estaría en el poder? (Aplausos que confirman esa vieja relación entre el rock y el compromiso social). Pero sería demasiado fácil para nosotros; y como el voto es un derecho divino que tenemos y por ahora ellos no va a hacer ninguna modificación, lo mejor es registrarse y votar por alguien. Bueno esta se llama *Rain in the Scarecrow* (canción que habla sobre el orgullo por descender de inmigrantes y de ser norteamericano)".⁶⁷

Una vez terminada *Pride (in the name of love)*, dan las buenas noches y se acercan al borde del escenario. Rápidamente desaparecen y los aplausos no cesan porque la multitud sabe que el ritual está a punto de terminar; se niega a desintegrarse y "sólo puede subsistir si el proceso de descarga continúa debido al aporte de nuevos elementos humanos. Sólo el *incremento* de la masa impide a sus componen-

⁶⁷John Mellencamp, *Unplugged*, Exc. Prod. Joel Gallen, Mtv Networks, 1992.

tes tener que someterse otra vez a sus cargas privadas”.⁵⁸ Por ello inician algunas ‘olas’ en el estadio, simulan el crecimiento y el alboroto va en aumento. Aunque en el video no se note, es muy común obtener ese sentimiento de multiplicación golpeando el piso con los pies: “no se mueven del lugar; en su danza, siempre permanecen sobre el mismo sitio. Sus pasos no se apagan, se repiten y persisten por largo rato siempre igual de intensos y animados. Suplen con intensidad lo que les falta en número.

‘Cuando se pisa con mayor intensidad, suenan más. Ejercen sobre todos los hombres en su cercanía una fuerza de atracción que no cede mientras no cese la danza. Se les une y permanece unido a ellos todo ser vivo que se encuentre al alcance del oído. Lo natural sería que se les unieran siempre más hombres. Pero muy pronto ya no hay más que puedan añadirse, deben simular el aumento a partir de sí, a partir de su reducido número. Se mueven como si se hicieran cada vez más. Su excitación aumenta y se acrecienta hasta la rabia”.⁵⁹ En México además, se escuchan los ¡otra! que, cuando la tensión aumenta, se sustituyen por gritos de culeros.

Antes que esa tensión pueda derivar en rabia, el escenario se torna azul y las pantallas vuelven a encenderse; en una animación por computadora aparece el *Video Confessional Zoo Tv*, un modernísimo confesionario que sustituye al cura por una cámara de video. Con un fondo de piel de tigre, alrededor de 20 asistentes al concierto, gis mediante, dicen cualquier cosa que se les ocurre pues el espacio se presta para todos: alguien hace bromas, a uno se le cae un ojo, otro hace magia, confesiones sobre drogas y sexo, una muchacha comienza un *strip tease* y hay quien se mete un globo por la nariz y lo saca por la boca; una copia mojigata de esto puede verse en el anuncio del refresco *Diet Coke* llamado “tú propuesta para vivir la vida”.

⁵⁸Elias Canetti, op. cit., p. 13.

⁵⁹Ibid, p. 26.

El gis vuelve a todas las pantallas y el confesionario es sustituido por una animación de televisión con un muñeco en forma de satélite sobre el que se proyecta la palabra *Zooropa* acompañada por una hoz y martillo. Se escucha una música sinfónica y el mono canta ópera. La intensidad de la masa vuelve a aumentar pues Mullen, Clayton y Edge regresan discretamente a sus posiciones con un nuevo atuendo que oscila entre lo cósmico, la milicia y el punk --el gorro ya fue sustituido por una boina--, e inician otra improvisación/introducción musical.

Hay manchas y luces de colores en todas las pantallas, excepto en una que hace un trabajo de *voyeur*; Bono aparece maquillándose la cara de blanco frente a un espejo en un extraño cuarto tapizado en rojo estilo Luis XV con flores, candeleros, sillones: un ejemplo interesante del decorado semifijo que imita fotográficamente y donde los detalles son cuidados minuciosamente --más cercano al teatro que a otra actividad--, prácticamente es otro espacio religioso (v. 8.2.1 y 8.2.2.).

Su atuendo se ha transformado y ahora viste sesenteros zapatos de plataforma y traje dorado con diamantina, camisa roja y en la cabeza unos pequeños cuernos; en él se concentra la magia y la fuerza numinosa del rock gracias a su representación de *Mr. Mefisto*. Esta metamorfosis diabólica también ha sido realizada por Mick Jagger quien se viste con mallas negras, su playera del *Voodoo Lounge*, un saco de frac con grandes flores en la solapa, lentes oscuros y un extraño sombrero de copa con plumas del que cuelgan diminutos adornos que nos recuerda la similitud que guarda con algunos gorros de chamanes (v. 10.2.3.).

Tras maquillarse,⁴⁰ Mr. Mefisto emprende su camino --seguido por una cámara-- rumbo al escenario donde canta algo de *Zooropa* que es concluido por una serie

⁴⁰Dentro del rock y muchos otros espectáculos, el maquillaje es bastante común. Corrientemente es utilizado para acomodar el color de la piel a las variaciones que la luz artificial produce, y también como corrector de la forma

de explosiones que comienzan a aventar supuestos billetes. El ambiente se obtiene previsiblemente con luces rojas y Mr. Mefisto aplaude. Ya sin música de fondo e iluminado cenitalmente, comienza un monólogo que habla sobre lo excéntrico de las estrellas de rock, con su respectiva ovación, de lo enajenantes que resultan las imágenes y la tecnología; hay algunos chiflidos.

Bono/Mefisto dice que a la URSS le dió capitalismo, y agrega que ahora sólo podrán soñar con ser ricos y famosos. Vienen más aplausos. Luego le regala el Mtv a Frank Sinatra --ovación-- y le da un adiós a los nazis, "que se vayan a la mierda, hay que seguirlos quemando". Asimismo, anuncia que a esa hora acostumbra hacer una llamada a Estados Unidos con cierta persona. El público festeja ruidosamente, saben lo que vendrá porque conocen y comparten el sistema de creencias y los códigos simbólicos que el grupo emplea en este "discurso" ritual --lo mismo que sucedió en el inicio del ritual cuando aparecieron las estrellas en una de las pantallas--. La historia es sencilla: a lo largo de la gira, Bono antes de convertirse en Mr. Mefisto, durante la parte final del concierto aparecía vestido con un traje y sombrero plateados, lentes oscuros y arracadas; llamaba a la Casa Blanca con la sana intención de fastidiar al entonces presidente Bush. El resultado era previsible: una grabadora pedía dejar su mensaje y ante su insistencia de hablar con Bush, le colgaban.⁴

de la cara, para rectificar imperfecciones, crear un nuevo aspecto y moderar los efectos del color en un traje. Más detalles en Dan Bont, *Escenotécnicas para...*, op., cit., p. 89.

⁴Perseveró tanto en sus llamadas que el propio Bush se refirió a ello en uno de los discursos en su campaña de reelección y, de paso lo utilizó para atacar a su contrincante por el partido demócrata. Dijo que "el gobernador Clinton no cree que la política externa sea importante. De cualquier forma se esfuerza por estar al día. Quizá hayan visto esto en las noticias. Fue a Hollywood a pedir asesoría en política exterior a un grupo de rock, U2. No tengo nada contra U2. Quizá ustedes no lo sepan, pero me hablan a la Casa Blanca todas las noches durante sus conciertos. Pero la próxima vez que haya una crisis de política internacional, voy a colaborar con John Major y Boris Yeltsin. Y Bill Clinton puede consultar a Boy George. Yo me quedo con los expertos". Como se sabe, afortunadamente Bush no pudo reelegirse y Clinton ganó la elección. En las últimas semanas de su estancia en la Casa Blanca, Bono continuó llamando para decirle que, de ahora en adelante, fastidiaría a Bill Clinton. Más detalles en el parodia documental *Zoo tv*, op., cit. Querer sacar provecho de los músicos de rock es un fenómeno bastante frecuente entre los políticos norteamericanos. Un caso más conocido que el de Bush, fue el de Ronald Reagan y Walter Mondale quienes intentaron apropiarse de la canción de Bruce Springsteen, *Born in the U.S.A.* ("Nacido en los Estados Unidos"), para su beneficio político. Esta composición, fue consecuencia de la influencia del libro *Nacido el 4 de julio* de Ron Kovic, y su temática gira en torno a cómo Estados Unidos maltrató a sus veteranos de la guerra de Vietnam, las emociones y horrores que vivieron, el precio a pagar en vidas humanas.

En el momento en que Mr. Mefisto anuncia que ya está cansado de insistir en esa llamada, viene la desilusión y de ahí se pasa a la risa y los aplausos cuando les dice que ese día mejor llamará un taxi. Marca el número y contestan, pero se establece una fallida comunicación entre la operadora y Mr. Mefisto, entre otros motivos a causa de decir su nombre, escuchar la gran ovación del público y su petición de que le enseñen el camino porque no encuentra como irse. Al igual que en la Casa Blanca, también aquí le cuelgan el teléfono.

Este sonido sirve como fondo musical por un breve lapso que resulta opacado por los aplausos prolongados. La iluminación se torna amarilla y una introducción musical le hace bailar; esto sirve como preámbulo a *Lemon* --rola del *Zooropa* que al igual que *Numb*, está siendo promocionada en ese momento. La conducta de la masa se repite y otra vez gritan, bailan, tratan de tocar a Mefisto quien se les acerca/aleja, camina y baila por todo el escenario mientras en pantallas sobre el estribillo *midnight is where the day begins* aparece un limón que recuerda las viejas caricaturas de los hermanos Fleischer (los creadores de Betty Boop), donde a través de una pelota que saltaba sobre las letras de las canciones, se motivaba al público para cantar con la película --esto se conoce como *bouncing ball*.⁶¹

Pese al tiempo transcurrido, el efecto sigue funcionando y el público comienza a cantar de inmediato. Al final, únicamente a través del sonido de la batería se liga esta canción con *With or Without you* (*The Joshua Tree* y uno de sus éxitos más conocidos); con aplausos, gritos, llama de encendedores y bengalas, todavía se fes-

Sin embargo, el impacto de la canción fue tal que la gente se quedó sólo con el estribillo y no comprendió el verdadero objetivo. Reagan fue uno de ellos, y así lo explica Springsteen: "el tipo de Born in the U.S.A. quiere descantar la imagen mítica de los Estados Unidos que en realidad era la imagen que Reagan quería presentar. El protagonista quiere encontrar algo real, con lo que se pueda identificar". Más detalles en Bruce Springsteen, *Rockumental Mtv*. Prod. Exc. Linda Corradina, 1992.

⁶¹Más detalles sobre los hermanos Dave, Max y Lou Fleischer en Naief Ychya, "Betty Boop a los 65 años", *Uno más Uno. Suplemento Sábado*, 22 de julio de 1995, p. 13.

tejan las ocurrencias de Bono quien enseña su pecho a la cámara mientras se reproduce su imagen en las pantallas.

Con una pequeña pausa para que Edge nuevamente cambie de guitarra, inicia *Love is blindness (Achtung baby)* y en todas las pantallas aparecen estrellas y constelaciones en un mapa del universo. La comamenta de Mefisto ha desaparecido puesto que la regaló al público (con ello se alimentan los actos devocionales hacia los artistas; sus mágicas pertenencias se vuelven objetos muy preciados), y con el maquillaje corrido por el sudor sube a la pasarela a otra muchacha con la que baila y estruja hasta que termina la canción. Ambos se abrazan. Como al principio, todo es oscuridad y la masa tras el éxtasis se disolverá hasta el próximo ritual. En un extremo del escenario tan sólo queda encendido el letrero neón que anuncia *Zoo Tv*.

CONCLUSIONES

Dentro de los conciertos de rock existen tres posibles lecturas: industrial, mítica y ritual. La mítica, además debe aplicarse al campo del rock en general. Desde esta perspectiva, el ritual la pone en escena a través de la música. Por eso revisamos las tres vertientes: si el concierto es un rito, ¿qué mitos pone en escena? y ¿cuál es la infraestructura de tal puesta? Sin embargo, previo a todo esto, había que dejar en claro algunos asuntos.

El rock ha alcanzado un estatus de híbrido cultural. Jóvenes de todo el mundo se lo han apropiado en un proceso donde primero se adoptó y posteriormente se adaptó a diversas condiciones, situaciones e idiosincrasia. En todo esto es muy claro el hecho que no existe creación que no se apoye en la tradición previa, ni tradición que pueda mantenerse viva sin la nueva creación. Dicha hibridación que abarca diversas mezclas inter y multiculturales, ha sido posible gracias a que el género es un producto comunicativo, y al aumento constante en la difusión del rock a través de industrias culturales; de ahí que para los nacidos en el horizonte de los mass-media, lo producido en Estados Unidos forme parte de sus derechos. Pero también, tal como lo plantea Jorge G. Castañeda, originado por la influencia de dicho país en un mercado cultural cada vez más unificado, global y orientado hacia la clase media.

En el rock se ha encontrado identidad colectiva en común. Si bien una de las limitaciones de nuestra investigación es no haber desarrollado con amplitud el asunto de la identidad, descubrimos que en la actualidad ésta ya no puede definirse por la pertenencia exclusiva a una comunidad nacional ya que la circulación cada vez más libre y frecuente de personas, capitales y mensajes nos relacionan cotidianamente con muchas culturas; la identidad, de acuerdo con Carlos Fuentes, implica

aceptar la diversidad y concebirse a si mismos como parte de una civilización policultural y multirracial.

Como vimos, esto sucede en tanto proceso de hibridación. Sin embargo, durante un concierto de rock la identidad se modifica sustancialmente y se busca encontrarse con otras personas que sean iguales a uno mismo, idénticas, y que compartan los mismos valores, símbolos y gustos; de ahí las marcadísimas divisiones generadas al interior de cada subgénero roquero. Así sean iguales, parece que no lo son tanto: representan distintas obras y poseen símbolos diferentes. Dado que las sociedades modernas cada día son más plurales y multiculturales, la identidad colectiva se vuelve menos evidente. Por esa razón, la música también sirve para identificar las múltiples subculturas en las sociedades modernas. En ellas, la identidad en común es fundamental.

Si bien el rock es un fenómeno artístico, puede serlo de muchas formas. En principio *toda* la música posee los rasgos de aquello considerado como arte; sin embargo no puede serlo de la misma forma ya que obedece a lógicas diferentes. Cada género musical está planteado en distintas lógicas y persigue objetivos muy variados (hay música que sólo es para bailar, otra para escuchar, otra más para crear ambientes, etcétera). En este sentido, la música debería escucharse de maneras diferentes (no toda puede ser de protesta, por ejemplo).

Ahora bien, como fenómeno artístico el rock corresponde invariablemente a la clasificación de arte medio. Es decir que sus efectos estéticos son muy accesibles y los personajes y símbolos están estereotipados, con esto facilitan a grandes públicos su proyección e identificación. Además, en muchas ocasiones constituye arte moderno en el sentido que resulta crítico del orden social y de la cultura tradicional (hemos concluido que una de las aportaciones más importantes del género consiste

en ensanchar los márgenes morales de la sociedad). Sin embargo, esto no siempre ha sido así puesto que, como señalamos, la música obedece a lógicas y objetivos distintos: es una expresión personal de quien la crea, y no todos piensan que su principal función sea la crítica social (si así fuera las revoluciones se generarían con mayor rapidez).

Por otro lado, es a través de las industrias culturales como se mediatiza a este tipo de arte moderno con más efectividad. Si bien tales industrias han logrado difundir masivamente al género, el costo ha sido muy elevado: han estandarizado y etiquetado a la música, los artistas resultan explotados e intercambiables, manipulan el gusto colectivo, mediatizan la vanguardia, han transformado el concepto de lo popular (ahora es lo que gusta y se consume masivamente), y a través de la censura de mercado suelen ejercer censura política, es decir, que desde el momento en que eligen ciertos objetos de referencia y otros no, coadyuvan al control social mediante procesos de mediación.

Por lo que respecta a la segunda lectura posible para un concierto de rock --la mítica--, hemos concluido que este proceso se inicia con el gusto. Esto es cuando escuchamos una canción que nos gusta y en ella nos descubrimos a nosotros mismos, encontramos lo que queríamos, algo que desconocíamos pero que al hallarlo lo reconocemos. Si bien dimos cuenta de ello, este aspecto constituye otra de las limitaciones de esta investigación puesto que no desarrollamos ni el *habitus* ni los estilos de vida, los cuales están interrelacionados con el gusto.

Tal como explica Bourdieu, "el *habitus* es a la vez, en efecto, el principio generador de prácticas objetivamente enclasables y el sistema de enclasamiento (*principium divisionis*) de esas prácticas (culturales). Es en la relación entre las dos capacidades que definen al *habitus* --la capacidad de producir unas prácticas y unas

obras enclasables y la capacidad de diferenciar y de apreciar estas prácticas y estos productos (gustos)-- donde se constituye el *mundo social representado*, esto es, el *espacio de los estilos de vida*".¹ Sería muy interesante descubrir el *habitus* bajo el cual se crea al rock (en primera instancia al menos en nuestro país parece ligado con la clase media), así como el mundo social representado que el género ofrece; sin embargo, explorar esto implicaba rebasar por mucho las expectativas que nos habíamos trazado.

Una vez descubierto nuestro gusto --el cual guarda relación con el *habitus* al que pertenecemos y en conjunto constituyen el espacio de los estilos de vida--, se inicia el aprendizaje de una serie de ideas o imágenes mentales sobre quien toca esa canción que luego se va extendiendo progresivamente a muchos otros aspectos del rock, el más importante constituido por los mitos que se tejen alrededor del género.

Antes de abordarlos conviene subrayar que en función de la naturaleza de las señales, en el rock se manifiestan tres sistemas de expresión: acústicos, visuales, y durante los conciertos los audiovisuales. Pero también que, debido a su cada vez más complejo desarrollo industrial y tecnológico, es posible plantear al género en términos de un polisentido; esto es, que un medio refuerza a otro, una idea que se expresa de muchas maneras implica diversos sentidos como el oído o la vista.²

El desarrollo de los mitos y el rock es nuestra mayor limitación. Son fundamentales pero demasiado extensos y complejos para haberlos estudiado bajo estas condiciones. En principio, estos relatos operan en dos niveles distintos: como parte de un sistema general que los agrupa --por eso nos referíamos al rock como un sis-

¹ Pierre Bourdieu, *La distinción*, p. 169-170.

² De hecho, este polisentido comienza a desarrollarse en el campo de la computación. Recientemente Peter Gabriel y David Bowie lanzaron al mercado un programa de CD-ROM donde el usuario puede jugar con distintos sentidos para modificar un video e incluso equalizar y jugar con la música.

tema mitológico--, y como parte de una propuesta artística particular. Se producen entonces, dos tipos de representaciones: las del rock en general, y las de cada propuesta artística en particular.

A partir de que abordamos algunos de los mitos más generales que el rock implica, concluimos que el marco bajo el cual se ha desarrollado todo el género es lo numinoso: se revela como *mysterium*, a un tiempo tremendo y fascinante, se le rehuye pero se siente inclinación hacia él. Posteriormente le sigue este sistema mitológico al que nos hemos referido --con diferentes relatos--, y luego aquellos elementos que alimentan todo esto --las supuestas *hazañas* de los músicos de rock que son difundidas por diversos medios, entre los que destacan la historia oral y los rumores; debemos añadir que en muchas ocasiones son los músicos y sus publicistas quienes promueven todo esto.

Durante los ritos-concierto entonces, se pone en escena lo numinoso, los mitos y fuentes que les alimentan: sirven como contexto del rito roquero y se presentan a través de asociaciones de tipo simbólico gracias a que todos los participantes comparten las mismas representaciones (de ahí que los rituales colectivos no puedan existir sin contexto). En consecuencia, el rock también debe ser estudiado desde una perspectiva diferente a la tradicional, esto es, a verdades estrictamente comprobables. En el género confluyen una serie de elementos extralógicos que merecen la pena ser tomados en cuenta.

En este punto, el papel que juegan los músicos de rock, artistas en la medida que nos reconozcamos en lo que hacen, muchos de ellos carismáticos aunque no todos ídolos, es fundamental: ellos asumen y encarnan los diferentes mitos existentes en torno al rock --con su marco numinoso y mediante sus actos los realimentarán.

Se convierten en héroes míticos, llevan un mito a la acción, y en ellos se identifican y proyectan muchas personas.

Durante los conciertos, esta dramaturgia o institucionalización de su rol, constituye el rasgo que distingue entre sí a todos los roqueros. Ser modernos chamanes, con su proceso de iniciación y posterior aprendizaje, significa guiar a todos sus seguidores al éxtasis, crear situaciones catárticas. La *acción dramaturgica* que cada uno desarrolle, será su personalísima forma para alcanzar dicho éxtasis.

Sin embargo para llegar a esto, es necesario que los diversos elementos que hemos descrito confluyan en el rito-concierto, donde además existen una serie de características particulares. Por principio, y al igual que en toda sesión chamánica, el concierto de rock " termina por convertirse en un *espectáculo* sin igual en el mundo de la experiencia cotidiana. Las suertes con fuego, los "milagros" del tipo del truco de la cuerda o del árbol de mango, la exhibición de proezas mágicas, revelan otro mundo, el mundo fabuloso de los dioses y los magos, el mundo donde *todo parece posible*, donde los muertos vuelven a la vida y los vivos mueren para resucitar en seguida, donde se puede desaparecer y reaparecer instantáneamente, donde las "leyes de la naturaleza" son abolidas y donde una cierta "libertad" sobrehumana es ilustrada y hecha *presente* de manera explosiva".¹

En ese tiempo y espacios sagrado en el cual se llevan a cabo dichos conciertos sucede lo mismo: todo parece posible, se está en el fabuloso mundo de los mitos, en un tiempo *intemporal* donde se respira una "libertad" sobrehumana que se hace presente de forma explosiva. Sin embargo, *no deja de ser un espectáculo*. Claro que, a partir de la investigación que realizamos, concluimos que tales espectáculos cumplen una función social fundamental (además de como todo ritual otras fun-

¹ Mircea Eliade. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, p. 389.

ciones paralelas): a través de transgresiones simbólicas en ellos funcionan procesos de mediación social. En los conciertos de rock se introducen sistemas de orden que permiten redistribuir las tensiones sociales. Al tiempo, se realimenta la mitología desarrollada en torno al género y con ello se fortalece y mantiene su vigencia.

El ritual roquero es una transgresión denegada: funciona como un mecanismo de regulación, reduce la disonancia y tiende a garantizar la reproducción social. Esto se realiza a través de mediaciones cognitivas y mediaciones estructurales; las primeras condicionan por medio de marcos de referencia lo que se supone debe ser un concierto de rock --incluidos el tipo de relatos que se ponen en escena, vestimenta, actitud, códigos simbólicos, etcétera. En tanto, la mediación estructural actúa sobre las formas de presentación, ofrece un modelo bajo el cual se lleva a cabo un concierto y consiste en un preámbulo, introducción, ascenso, éxtasis, descenso y salida. Este modelo, además opera en cualquiera de los cuadrantes bajo los que se desarrollan las expresiones comunicativas en estos conciertos: original/novedoso, original/reiterativo, redundante/novedoso y redundante/reiterativo.

Es importante señalar que los conciertos de rock al desarrollarse a partir de la observación (o violación) de valores comunes, no se discuten o cuestionan. Tales acuerdos entre aquellos que los suscriben --los actores de la comunicación, en este caso el artista y su público-- incluyen ciertas expectativas de comportamiento que son los roles. Al asumir roles, lo que sucede en un concierto es que cambian los actores más no el modelo. Sin embargo, suele suceder que las funciones del rol que los músicos juegan se lleguen a incorporar a sus vidas personales. Algunos de ellos deciden, muchas veces inconscientemente, asumir sus roles y llevarlos al límite. Comienzan a amar esa actuación y en ese proceso pierden la perspectiva de las cosas con lo que realimentan los mitos que posteriormente volverán a representarse.

MATERIAL DOCUMENTAL

BIBLIOGRAFÍA

- Agustín, José, *La nueva música clásica*. Editorial Universo, México, 1985.
- Albet, Montserrat, *La música contemporánea*. Salvat Editores, S. A., Barcelona, 1973.
- Barba, Eugenio, y Savarese, Nicola, *El arte secreto del actor*. Librería y Editora 'Pórtico de la Cd. de México'/Escenología A. C./ISTA (International School of Theatre Anthropology), México, 1990.
- Barthes, Roland, *Mitologías*, tr. Héctor Schmucler, novena edición. Siglo Veintiuno Editores, México, 1991.
- Bas-Ráberin, Philippe, *Rolling Stones*. Ediciones Júcar, colección Los Juglares, Barcelona, 1984.
- Berendt, Joachim Ernst, *El jazz. Su origen y desarrollo*, tr. Jasmin Reuter. Fondo de Cultura Económica, México, 1962.
- Bourdieu, Pierre, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, tr. Ma. del Carmen Ruiz de Elvira. Taurus, Madrid, 1988.
- -----, *Sociología y Cultura*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Grijalbo, México, 1990.
- Bont, Dan, *Escenotécnicas en Teatro, Cine y Tv. Artes visuales en escenarios y estudios*, L.E.D.A., Barcelona, 1981.
- Carlyle, Thomas, *Los héroes*, tr. J. Farran y Mayoral, tercera edición. Ediciones Orbis, S. A., Barcelona, 1985.
- Cashman, John, *El fenómeno LSD*, tr. Rosalía Vázquez. Plaza & Janés, S. A., Editores, Barcelona, 1972.

- Castañeda, Jorge G., y Pastor, Robert A., *Límites en la amistad México y Estados Unidos*, tr. Stella Mastrangelo. Joaquín Mortiz / Planeta, colección Horas de Latinoamérica, México, 1989.
- Canetti, Elias, *Masa y poder*, tr. Horst Vogel, cuarta edición. Muchnik Editores, Barcelona, 1982.
- Careaga, Gabriel, *Mitos y fantasías de la clase media en México*, segunda edición. Joaquín Mortiz, México, 1975.
- -----, *Erotismo, violencia y política en el cine*, primera reimpresión. Joaquín Mortiz, México, 1981.
- Cazeneuve, Jean, *Sociología del rito*, tr. José Castelló. Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1972.
- Civita de, Victor, *Diccionario de mitología grecorromana*, Abril S. A., Sao Paulo, 1974.
- Cole, Gerald, *Sid y Nancy*, tr. Antonio Mauri. Editorial Anagrama, Barcelona, 1986.
- Chimal, Carlos (comp.), *Crimes. Otras lecturas de Rock*. Ediciones Era, México, 1994.
- Dister, Alain y Gwerder, Urban, *Frank Zappa y the Mothers of Invention*, tr. Arturo Pérez Collera. Ediciones Júcar, colección Los Juglares, Madrid, 1981.
- Dobbs de Fierro, Cora Ann, *Ritos de iniciación*, tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Dogana, Fernando, *Psicopatología del consumo cotidiano*, tr. Alberto L. Bixio. Editorial Gedisa, S. A., colección Psicoteca Mayor, Barcelona, 1984.
- Dondis, Donis A., *La sintaxis de la imagen*, tr. Justo G. Beramendi. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1976.

- Eco, Umberto, *Apocalípticas e integrados*, tr. Andrés Boglar, décima edición. Editorial Lumen, colección Palabra en el Tiempo, Barcelona, 1990.
- -----, *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*, tr. Lucía Baranda. Editorial Gedisa, colección Libertad y Cambio, Barcelona, 1991.
- Eliade, Mircea, *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, tr. Ernestina de Champourcin, quinta reimpresión. Fondo de Cultura Económica, México, 1994.
- -----, *El mito del eterno retorno*, Planeta / Artemisa, México, 1985.
- -----, *Lo sagrado y lo profano*, Guadarrama / Punto Omega, Barcelona, 1979.
- -----, *Imágenes y símbolos*, tercera edición. Taurus, colección Ensayistas, Madrid, 1979.
- Fleur de, Melvin y Ball-Rokeach, Sandra, *Teorías de la comunicación de masas*, tr. Homero Alsina, tercera reimpresión. Editorial Paidós Mexicana, S. A., México, 1988.
- Freud, Sigmund, *Psicología de las masas*, tr. Luis López-Ballesteros y de Torres, tercera reimpresión. Alianza Editorial, colección El libro de Bolsillo, México, 1991.
- -----, *Tótem y tabú*, tr. Luis López-Ballesteros y de Torres. Alianza Editorial, Madrid, 1967.
- Friedman, Myra, *Janis Joplin*. Editorial Fundamentos, Madrid, 1982.
- Galeano, Eduardo, *nosotros decimos no, crónicas (1963/1988)*, cuarta edición. Siglo XXI editores, S. A. de C. V., México, 1991.
- García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Grijalbo, México, 1990.

- -----, *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, Grijalbo, México, 1995.
- Grobel, Lawrence, *Conversaciones íntimas con Truman Capote*, tr. Benito Gómez. Editorial Anagrama S. A., Barcelona, 1986.
- Gubern, Roman, *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Editorial Lumen, Barcelona, 1988.
- Hopkins, Jerry y Sugerman, Daniel, *Nadie sale vivo de aquí*, tr. Roger Rivero Pérez, decimosegunda edición. Lasser Press Mexicana S. A., México, 1991.
- Jones, Dylan, *Jim Morrison/The Doors. Dark Star*, tr. Axis. Editorial La Máscara, Valencia, 1991.
- Knapp, Mark L., *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*, tr. Marco Aurelio Galmarini. Paidós, México, 1991.
- Lévi-Strauss, Claude, *Antropología estructural*, tr. J. Almela, séptima edición. Siglo Veintiuno Editores, México, 1990.
- -----, *El pensamiento salvaje*, tr. Francisco González Arámburo, séptima reimpresión. Fondo de Cultura Económica, México, 1992.
- -----, *Mito y significado*, primera reimpresión. Alianza Editorial, México, 1989.
- Lincoln Collier, James, *Duke Ellington*, tr. Ariel Bignami. Javier Vergara Editor, colección La música y los músicos, Buenos Aires, 1990.
- Malinowski, Bronislaw, *Magia, ciencia y religión*, Artemisa/Planeta, México, 1986.
- Manila, Oscar, *The Police*. Ediciones Teorema, Barcelona, 1984.
- May, Rollo, *La necesidad del mito*, tr. Luis Botella García del Cid. Paidós, Barcelona, 1992.

- Moles, Abraham, *Teoría de la información y percepción estética*, tr. Domingo Cardona. Ediciones Júcar, colección sindéresis, Madrid, 1976.
- Monsiváis, Carlos, *Días de guardar*, séptima edición. Ediciones Era, México, 1979.
- -----, *Amor perdido*, quinta edición. Ediciones Era, México, 1978.
- -----, *Escenas de pudor y liviandad*, cuarta edición. Editorial Grijalbo, México, 1988.
- -----, *Los rituales del caos*, tercera edición. Coedición Profeco/Era, México, 1995.
- Osterwold, Tilman, *Pop art*, tr. Carmen Sánchez. Benedikt Taschen, Benedikt Taschen, Colonia, 1992.
- Paredes Pachó, José Luis, *Rock Mexicano. Sonidos de la Calle*. Aguirre y Beltrán Editores, colección Pesebre, México, 1992.
- Peebles, Andy y Tarda, Jordi, *John Lennon. La biografía de un genio*, tr. Isabel Marino. Ultramar Editores, colección Mitos, Barcelona, 1987.
- Quezada, Rocío Elvira, *México 86: Multitud y Campeones*, Tesis de Licenciatura en Periodismo y Comunicación Colectiva. ENEP Acatlán, México, 1988.
- Piñuel Raigada, José Luis, *La expresión. Una introducción a la Filosofía de la Comunicación*. Visor Libros, Madrid, 1989.
- Puech, Henri-Charles (dir.), *Historia de las religiones. Las religiones antiguas I*, tr. Isabel Martínez. Editorial Siglo XXI, volumen 1, México, 1977.
- -----, *Historia de las religiones. Las religiones en los pueblos sin tradición escrita*, tr. Milagros Barruti y otros. Editorial Siglo XXI, volumen 11, México, 1982.
- Revilla, Mario, *El arte de masas en la reproducción social*, Tesis de Licenciatura en Periodismo y Comunicación Colectiva. ENEP Acatlán, México, 1990.

- Rivière, Margarita, *La moda, ¿comunicación o incomunicación?*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1977.
- Scarduelli, Pietro, *Dioses, Espíritus, Ancestros. Elementos para la comprensión de sistemas rituales*, tr. Stella Mastrangelo. Fondo de Cultura Económica, México, 1988.
- Serrano, Manuel Martín, *La producción social de comunicación*. Alianza, Madrid, 1986.
- -----, *Teoría de la comunicación. Epistemología y análisis de la referencia*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1991.
- Small, Christopher, *Música. Sociedad. Educación*, tr. Marta I. Guastavino. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Editorial Patria, México, 1991.
- Sierra I Fabra, Jordi, *Historia de la música rock (4 volúmenes)*, Edicomunicación S. A., Barcelona, 1986.
- Sperber, Dan, *El simbolismo en general, promoción cultural*, S. A., Barcelona, 1978.
- Stefani, Gino, *Comprender la música*, tr. Rosa Premat, Paidós, Barcelona, 1987.
- Tudor, Andrew, *Cine y comunicación social*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1974.
- Ubersfeld, Anne, *Semiótica teatral*. Ediciones Cátedra / Universidad de Murcia, Madrid, 1989.
- Valenzuela, José Manuel, *¡A la brava ése! Cholos, Punks, Chavos Banda*. El Colegio de la Frontera Norte, Tijuana, 1988.
- Watzlawick, Paul y otros, *Teoría de la comunicación humana*, tr. W. W. Norton & Company, octava edición. Editorial Herder, Barcelona, 1991.

HEMEROGRAFIA

- Agustín, José, "La contracultura, vigente; persisten las condiciones que le dieron origen", entrevista de Arturo García Hernández, *La Jornada*, 7 de marzo de 1993, p. 49
- -----, "Nuestra señora", *La Jornada*, 19 de enero de 1993, p. 23.
- Abelleira, Angélica, "Peter Gabriel: la historia de un concierto anunciado para México", *La Jornada*, 5 de agosto de 1993, p. 23.
- Anderson, Ian, "El rock de hoy es una venta calculada", entrevista de Jorge R. Soto, *El Financiero*, 25 de mayo de 1993, p. 64.
- Anger, Kenneth, "La cara oculta de James Dean", *La Jornada*, 12 de septiembre de 1993, p. 27.
- Anónimo, "20 años del Sargento Pimienta", *Uno más Uno*, 26 de junio de 1987
- -----, "Refutan que Brian Jones haya muerto por sobredosis", *La Jornada*, 22 de agosto de 1990.
- -----, *El Financiero*, 19 de mayo de 1995, p. 53
- -----, *La Jornada*, 10 de enero de 1995, p. 23.
- -----, *La Jornada*, 17 y 24 de enero de 1995.
- -----, *La Jornada*, 21 de febrero de 1995, p. 43.
- -----, *La Jornada*, 19 y 20 de mayo de 1995.
- -----, "James Dean: rebelde sin closet", *La Jornada*, 24 de julio de 1994, p.28
- -----, *La Jornada*, 21 de octubre de 1993.
- -----, "Miles de personas a beneficio de los damnificados africanos", *Uno más Uno*, 14 de julio de 1985.

- -----, *Reforma*, 10 y 13 de enero de 1995.
- -----, *Reforma*, 13 de enero de 1995, p. 6-D
- -----, *Reforma*, 14 de enero de 1995, p. 9-D
- -----, "Gusta todo de los Stones", *Reforma*, 18 de enero de 1995, p. 3D.
- -----, *Reforma*, 20-22 de febrero de 1995, sección B.
- -----, *Proceso* No. 949, 9 de enero de 1995, p. 60 y ss.
- Aute, Luis Eduardo, "La utopía como referencia para vivir", entrevista de Concepción Zayas, *La Jornada*, 27 de julio de 1994.
- Bartra, Roger, "Los hijos de la Malinche", *La Jornada Semanal* No. 198, 28 de marzo de 1993, pp. 16-18
- Batista, Adriana, "Los Grateful Dead o el postrer suspiro 'jipismo' en EU", *La Jornada*, 28 de febrero de 1995.
- Benitez, Fernando, "Qué nos enseñan los indios", *La Jornada Semanal* No. 37, 25 de febrero de 1990, pp. 3-4
- Brennan, Juan Arturo, "Janis Joplin, una huella en la contracultura de los 60's", entrevista de Arturo García Henández, *La Jornada*, 19 de enero de 1993, p. 23.
- -----, "Conciertos y desconciertos en la música mexicana", *La Jornada Semanal* No. 29, 31 de diciembre de 1989, pp. 29-33
- Brito, Alejandro, "Y en medio de nosotros dos, Mi cuerpo como un dios (Del físicoconstructivismo como arquitectura del alma y el deseo)", *La Jornada Semanal* No. 187, 10 de enero de 1993, p. 22.
- Burdon, Eric, "La industria está logrando declinar los valores esenciales del Rock", entrevista de Pablo Espinosa, *La Jornada*, 12 de abril de 1991, p. 39
- -----, "La última gran batalla por la verdad será en los media", entrevista de Rodrigo Farías, *El Financiero*, 15 de abril de 1991, p. 74

- Camacho Guzmán, Oscar, "Exigen jóvenes al PAN definir su política cultural", *La Jornada*, 5 de noviembre de 1989.
- Carrera, Mauricio, "Kurt Cobain: el club de los que mueren jóvenes", *La Jornada*, 14 de abril de 1994, p. 27
- Cohen, Sandro, "Madonna: Dita ama a Jhonny", *Uno más Uno. Suplemento Sábado*, 19 de diciembre de 1992.
- Conde, Teresa del, "Los Rolling Stones como espectáculo visual", *La Jornada*, 28 de enero de 1995, p. 27.
- Chao, Manu, "Apoyamos al EZLN porque es un movimiento social legítimo", entrevista de Francisco Parra, *La Jornada*, 2 de abril de 1995, p. 21.
- Díaz González, Eduardo, "El rock y la antimodernidad", *Topodrilo*, marzo-abril de 1991, pp. 81-83
- Dieterich, Heinz, "Madonna y el machismo", *La Jornada*, 10 de noviembre de 1993.
- Dio, Ronnie James, "Son únicos los conciertos de Black Sabbath", entrevista de Pablo Queipo, *La Jornada*, 8 de noviembre de 1992, p. 53.
- Eco, Umberto, "El mundial y sus pompas", *La Jornada*, 1 de julio de 1994, p. 23
- Espinosa, Pablo, "Pink Floyd: 20 años de El lado oscuro de la Luna", *La Jornada*, 7 de abril de 1993, p. 32.
- -----, "Zappa nos dejó sin su sapiencia sonora cuando cumpliría 53 jovencísimos años", *La Jornada*, 7 de diciembre de 1993, p. 27.
- -----, "Entre la esquizitez y la villamelomanía crece la industria del disco en México" (Tres partes), *La Jornada*, 16-18 de febrero de 1993.
- -----, "Cancelaron las autoridades de SLP el permiso para el concierto de Black Sabbath", *La Jornada*, 28 de octubre de 1989.

- -----, "Con el lodo por doquier, baile contra y con todos los asistentes al festival", *La Jornada*, 15 de agosto de 1994, p. 32.
- Espinosa, Pablo y Abelleira, Angélica, "Veinte minutos con sus sardónicas majestades. Lo esencial es divertirse...y se divertieron a costa de la prensa", *La Jornada*, 13 de enero de 1995, p. 25
- Farias Bárcenas, Rodrigo, "Los Caifanes. Historia de un grupo", *La Jornada Semanal* No. 296, 12 de febrero de 1995, pp. 32-37
- Fricke, David, "Entrevista a Michael Stipe", tr. José Homero, *Graffiti* No. 14, agosto-septiembre de 1993.
- Fuentes, Carlos, "La pasión del futuro", entrevista de Rolando Cordera, *Nexos* No. 175, julio 1992, pp. 29-37
- Galeano, Eduardo "Diccionario del Nuevo Orden Mundial", *La Jornada*, 9 de octubre de 1991
- Garay, Adrián, "El rock en la radio", *Topodrilo*, mayo-junio de 1991, pp. 71-73.
- García Canclini, Néstor, "América Latina y Europa como suburbios de Hollywood", *La Jornada Semanal* No. 270, 14 de agosto de 1994, p. 22
- -----, "Museos, aeropuertos y ventas de garage. La cultura ante el Tratado de Libre Comercio", *La Jornada Semanal* No. 157, 14 de junio de 1992, pp. 32-39
- García de León, Antonio, "Atrás del espejo de la historia", *La Jornada Semanal* No. 172, 27 de septiembre de 1992, pp. 41-46
- García Hernández, Arturo, "Black Sabbath y la política cultural del PAN", *La Jornada*, 30 de octubre de 1989.
- García Vicente, Alejandro, "La música interminable", *El Financiero*, 24 de abril de 1995, p. 101.
- Garduño, Roberto y Gil Olmos, José, "El Tianguis del Chopo", espacio para hacer del rock motivo de camaradería entre jóvenes", *La Jornada*, 2-3 de octubre de 1993.

- Gold, Jonathan, "Lord of the Rings", *Spin* volume 10, No. 5, august 1994, pp. 42-46.
- González de Alba, Luis, "Civilización", *La Jornada*, 24 de abril de 1995, p. 29.
- Gómez Peña, Guillermo, "Paradigmas culturales. Carta abierta a la comunidad cultural de los EU", *La Jornada Semanal* No. 37, 25 de febrero de 1990, pp. 32-40.
- González Rodríguez, Sergio, "Janis", *La Jornada*, 19 de enero de 1993, p. 23
- Groening, Matt, "Quote, Unquote", *Spin* volume 11 No. 1, april 1985, p. 136
- Guajardo, Juan José, "Ignorando el fin de la Historia", *Rock & Pop* No. 14, enero de 1995, pp. 34-36
- Guccione Jr., Bob, "Top Spin", *Spin*, Volume 10 No. 3, june 1994, p. 16
- Habermas, Jürgen, "Identidad, crítica y recuerdo ritual", *La Jornada Semanal* No. 22, 12 de noviembre de 1989, pp. 29-32
- Hendrix, Jimi, entrevistado por Jas Obrecht, *Guitar Player*, Issue 261 Vol. 26 No. 1.
- Hunter, Mark, "The beat Goes Off", tr. Carlos Climal, *La Jornada Semanal* No. 194, 28 de febrero de 1993, pp. 6-7.
- Infanzón, Héctor, "El jazz y donde oírlo", entrevista de Alain Derbez, *La Jornada Semanal* No. 175, 18 de octubre de 1992, pp. 40-46.
- Jagger, Mick, "Los Rolling Stones aun gustan al público", *Uno más Uno*, 23 de abril de 1991.
- -----, "Fórmula para mantenerse fresco", *Reforma*, 10 de enero de 1995.
- Knight, Marion "Suge", "The big mack", entrevista de Chuck Philips, *Spin* volume 10, No. 5, august 1994.

- Leland, John, "Criminal records, gangsta rap and the culture of violence", *Newsweek*, november 29, 1993.
- Levitan, Corey, "The painful life and tragic death of Nirvana's Kurt Cobain", *Circus. America's Rock Magazine* No. 412, June 30, 1994, pp. 29-43
- López, Luis Enrique (Cord.), "Consumo cultural en la ciudad de México", *Reforma, Sección D*, 13-18 de febrero de 1995.
- Luquín, José, "Sid Vicious: un callejón sin salida", *Uno más Uno*, 25 de marzo de 1988.
- Medved, Michael, "El nuevo sonido de la música", *El Financiero. Suplemento Zona Abierta*, 12 de febrero de 1993.
- Mejía, Eduardo, "Beatles: renovación de un mito", *Uno más Uno. Suplemento Sábado*, 6 de julio de 1991.
- Mijares Bracho, Carlos G., "Los espacios religiosos. Entre el misterio y la revelación", *La Jornada Semanal* No. 146, 29 de marzo de 1992, p. 42.
- Monsalvo, Sergio, "Conciertos de rock en México", *La Jornada*, 5 de marzo de 1991.
- Monsivais, Carlos, "La industria de la música popular", *El Financiero*, 7 de marzo de 1993, p. 40.
- -----, "Perfil del rumor desde un café", *El Financiero*, 23 de octubre de 1994, p. 28.
- -----, "La contracultura en México", *La Jornada*, 11 de septiembre de 1991, p. 40.
- -----, "Del absolutismo en nombre de la moral", *El Financiero*, 31 de octubre de 1993, p. 25.
- Monteverde, Eduardo, "Un circo hirsuto con nostalgia de piratas", *El Financiero*, 28 y 29 de enero de 1993.

- Monzón, Cecilio, "Razias y protestas en SLP, saldo de la suspensión del concierto de Black Sabbath", *La Jornada*, 28 de octubre de 1989.
- Morin Martínez, Edgar, "Joaquín Sabina, esta boca es mía", *El Financiero*, 8 de octubre de 1994, p. 37.
- -----, "Mito Rockero", *El Financiero*, 6 de agosto de 1994, p. 39.
- Morrison, Jim, "El Rey Lagarto se reforma", entrevista de Bob Chorush para *Los Angeles Free Press*, 1970, tr. Laura Hernández en *Cuadernos de Revólver* No. 3, pp. 17-22.
- -----, "No soy un salvador", entrevista de Lizze James, 1969, tr. Ana Bravo, *Cuadernos de Revolver*, pp. 8-12.
- -----, "La música como ritual", entrevista de Jerry Hopkins para *Rolling Stone*, 1969, tr. Ana Bravo en *Cuadernos de Revólver* No. 3, pp. 23-26.
- Mussachio, Humberto, texto de presentación a *La Piel Marcada. Tatuados y Tatuadores*, exposición fotográfica de Federico Gama, abril de 1995.
- Obrecht, Jas, "The Edge. 25 who shook the world", *Guitar Player*, issue 261, vol. 26, No. 1, January 1992, pp. 50-51.
- Paredes Pacho, José Luis, "El derecho a la fiesta", *Reforma. Suplemento Enfoque*, No. 76, 4 de junio de 1995, pp. 10-13
- -----, "Los colores de la aldea: la opinión de los chavos argelinos", *La Jornada Semanal*, No. 49, 20 de mayo de 1990, pp. 31-37.
- -----, "Rock: cultura y cotidianidad en México", *La Jornada Semanal* No. 156, 7 de junio de 1992, p. 33.
- -----, "Producciones antiestáticas de Pacluca", *La Jornada Semanal* No. 190, 31 de enero de 1993, p. 8.
- Patiño Armenta, Fernando, "Que 20 años no es nada", *La Jornada Semanal* No. 207, 30 de mayo de 1993, pp. 9-10.

- Peguero, Raquel, "Imágenes del rock, 48 libros ilustrados por el género", *La Jornada*, 22 de diciembre de 1994.
- Peralta, Braulio, "Con lleno total, fracasó el concierto de Anderson", *La Jornada*, 4 de abril de 1993.
- Ponce, Roberto, "El boulevard de los sueños rotos: vida, tiempo y leyenda de James Dean, *Proceso* No. 935, 3 de octubre de 1994.
- Ramírez, Andrés, "Los poderes secretos de U2", *La Jornada*, 21 de noviembre de 1992, p. 25.
- Ravelo, Renato, "Se pierden 3 mil millones de nuevos pesos al año a causa de la piratería", *La Jornada*, 25 de julio de 1994, p. 25.
- -----, "La floreciente industria de conciertos de rock, subsidiada por el público", *La Jornada*, 13 de julio de 1993, p. 23 primera parte.
- -----, "Aquí, 13 de los 25 eventos mundiales más taquilleros", *La Jornada*, 23 de enero de 1994.
- -----, "Calidad, reto que aun enfrentan las agrupaciones nacionales de rock", *La Jornada*, 28 de diciembre de 1992, p. 29.
- -----, "En EU y México, un millón de copias de Gracias por esperar", *La Jornada*, 17 de diciembre de 1994, p. 27.
- -----, "OCESA, líder empresarial en AL en promover los conciertos de rock", *La Jornada*, 14 de julio de 1993, p. 23.
- -----, "El promotor de rock, elemento imprescindible en la actualidad", *La Jornada*, 16 de julio de 1993, p. 28.
- Reynolds, Simon, "Perry Farrell", *Spin* volume 11 No. 1, abril 1995, pp. 64
- Richards, Keith, Revelaciones sobre los Rolling Stones, entrevista de Stanley Booth, *Signore* año 9 No. 102, octubre de 1989, p. 36

- Roura, Victor, "El triste caso de John Fogerty", *El Financiero*, 30 de junio de 1995, p. 52.
- Rubin, Mike, "1969 Revisited. Manson vs. Woodstock", *Spin* No. 6, September 1994, p. 62
- Rubio, Lilia, "El sonido *Tex-Mex*", *La Jornada Semanal* No. 8, 30 de abril de 1995.
- -----, "Para el rap en EU ¿pena de muerte o resurrección?", *La Jornada*, 21 de julio de 1993.
- Sabina, Joaquín, "El rock, lo más parecido al sonido de la ciudad", entrevista de Arturo García Hernández, *La Jornada*, 13 de marzo de 1989, p. 17
- -----, "Un artista ante la multitud tiene exceso de poder", *Macrópolis*, 28 de mayo de 1992, pp. 76-77.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, "Modernidad, vanguardia y posmodernismo", *La Jornada Semanal* No. 233, 28 de noviembre de 1993, pp. 25-30
- Sioux, Siouxié, "Hablar de música *dark* es etiquetar y odio las etiquetas", entrevista de Jordi Soler, *La Jornada*, 17 de mayo de 1995, p. 27.
- Soler, Jordi, "La nueva droga psicodélica", *La Jornada Semanal* No. 169, 6 de septiembre de 1992.
- -----, "El rock en las mandíbulas abiertas del milenio", *La Jornada. Suplemento especial Despertar al 2000*, 26 de septiembre de 1994, pp. 22-23
- -----, "La mujer que se comió al mundo", *La Jornada Semanal* No. 190, 31 de enero de 1993, pp. 3-4.
- -----, "Bajo la lluvia, Pink Floyd se vió y oyó en el estadio Joe Robbie, *La Jornada*, 2 de abril de 1994, p. 32.
- Soto, Jorge R., "¿Conciertos de rock en México?", *El Financiero*, 21 de octubre de 1991, p. 81.

- -----, "Dime qué requisitos exige el roquero y te diré quién es", *El Financiero*, 23-25 de noviembre de 1992.
- -----, "U2", *El Financiero*, 19 de noviembre de 1992, p. 61.
- Steinke, Darcey, "Sing the body electronic", *Spin* volume 10, No. 4, July 1994, p. 46.
- Stewart, Dave, "El reconocimiento fundamental es que compren tus discos", entrevista de Jorge R. Soto, *El Financiero*, 10 de marzo de 1995, p. 60.
- Subcomandante Marcos, "Consejos e ideas de Marcos, de esos que ensanchan el espíritu", *La Jornada*, 30 de mayo de 1995, p. 16.
- Sudjic, Dejan "Cult Heroes"; tr. José Arturo Saavedra, *Topodrilo*, julio-agosto de 1991. pp.89-93.
- Terrazas, Ana Cecilia, "El cirque du soleil, de Quebec, el asombroso espectáculo que han visto 8 millones de personas en el mundo, mezcla acrobacia con danza, teatro y música", *Proceso*, No. 980, 14 de agosto de 1995, pp. 64-65.
- Townshend, Pete citado por Victor Roura en "Por eso, a veces yo paso...", *La Jornada*.
- Valor, "Nuestra música hace pensar y cuestionar: Christian Death", entrevista de Ernesto Priego, *La Jornada*, 6 de marzo de 1995, p. 26
- Vega, Patricia, "Guns N' Roses reivindica a Charles Manson en su último álbum", *La Jornada*, 31 de enero de 1994, p. 26.
- Vega-Gil, Armando, "Festivalotes, Festivalitos, Festivalotes", *La Jornada*, 18 de mayo de 1995.
- Villarreal, Rogelio, "¿De dónde son los cantantes?", *Graffiti* No. 14, 14 de septiembre de 1993, p. 48
- Villegas, Claudia, "Firman MTV Latino y Coca Cola millonario contrato", *El Financiero*, 2 de abril de 1994, p. 4.

- Watts, Carles y Wood, Ron, entrevista, *Reforma*, 2 de enero de 1995.
- Yehya, Naief, "Arte incosciente y sabiduría callejera" *Rock & Pop* No. 14 Enero 1995, pp. 7-10
- -----, "El tiempo irrecuperable: Aerosmith y Plant" *Uno más Uno. Suplemento Sábado*, 12 de febrero de 1994.
- -----, "El rai: subversión del norte de Africa", *Uno más Uno. Suplemento Sábado*, 21 de mayo de 1994.
- -----, "Vuelve el rock local", *Uno más Uno. Suplemento Sábado*, 24 de septiembre de 1994.
- -----, "Acostarse con Madonna y otras delicias", *Uno más Uno. Suplemento Sábado*, 30 de noviembre de 1991.
- -----, "Betty Boop a los 65 años", *Uno más Uno. Suplemento Sábado*, 22 de julio de 1995, p. 13.

VIDEOGRAFIA

- "Aerosmith", *Rockumental*. Exe. Prod. Linda Corradina. Mtv, 1993.
- "Birth of a generation. The creation of Woodstock Music Festival". Exe. Prod. Michael Richards. Dir. Patrick Donnelly.
- "Black Leather Jacket". Exe. Prod. Nick Davies. Dir. Nick Mead. A Classic Films Production for Channel Four T. V., in association with Polygram Music Video Ltd., and NBD Pictures, 1989.
- "Bring on the night", Exe. Prod. Gil Friesen & Andrew Meyer, 1985
- "David Bowie", *Rockumental*. Exe. Prod. Linda Corradina. Mtv.
- "Eric Clapton", *The south bank show*. Prod. Alan Benson.
- "Kurt Cobain", *Especial Mtv*. Sin datos.

- “Doors. Un tributo a Jim Morrison”, *Night Flight*. Exe. Prod. Lawrence Smith.
- “Bob Dylan”, *Unplugged*. Exe. Prod. Carol Donovan. Mtv, 1994.
- “Faces of Culture. Religion and Magic”. Exe. Prod. Sandee Harden.
- “Pink Floyd at the Earls Court London”. Exe. Prod. Steve O’ Rourke. Dir. David Mallet. A PMI Production, 1994.
- “Peter Gabriel”. Exe. Prod. Martin Scorsese. Sin más datos.
- “Jimmy Hendrix”, *Rockumental*. Exe. Prod. Linda Corradina. Mtv, 1990.
- “In bed with Madonna/Truth of dare”, dir. Alex Keshishian, 1991.
- “Janis”. A Crawley films presentation by Universal Pictures. Exe. Prod. F. R. Crawley. Dir. Howard Alk, 1974.
- “Courtney Love: the Hole story”. Exe. Prod. Dave Sirulnick. Mtv Networks, 1995.
- “Led Zeppelin”, *Rockumental*. Exe. Prod. Linda Corradina. Mtv, News & Specials, 1990.
- “Paul McCartney”, *New World tour*. Transmitido por Multivisión. Sin más datos.
- “John Mellencamp”, *Unplugged*. Exe. Prod. Joel Gallen. Mtv Networks, 1992.
- “Mano Negra”, *Especial Casa Babylon*. Exe. Prod. Bárbara Corcorán, Mtv, 1994.
- “Nirvana”, *Rockumental*. Prod. Rick Hankey. Mtv, 1994.
- -----, An Mtv Production, 1993.
- “Youssou N’Dour”. Exe. Prod. PRV. Dir. Jean Pierre Janssen, 1989.
- “Sinéad O’ Connor”. Exe. Prod. Steve Fagnoli y James Tod. Dir. Sophie Muller, 1990.

- "Jimmy Page & Robert Plant". Mtv, 1994. Sin más datos.
- "Pearl Jam", *Rockumental*. Exe. Prod. Rick Hankey. Mtv, 1992.
- "Tom Petty", *Rockumental*. Exe. Prod. Dave Sirulnick. Mtv, 1995.
- "Prince". Prod. Bob Portway. Transmitido por Canal 22. Sin más datos.
- "R.E.M.". Exe. Prod. Lauren Levine & Dave Sirulnick. Mtv, 1994.
- "Lou Reed". Transmitido por Canal 22. Sin más datos.
- "Rolling Stones", *Rockumental*. Exe. Prod. Linda Corradina. Mtv, 1990.
- -----, *Night Flight*. Transmitido por Canal 22. Sin más datos.
- -----, *Especial Mtv sobre el Voodoo Lounge*. Agosto de 1994. Sin más datos.
- "Rolling Stone Review". Tenth Planet Productions, 1993.
- "Roots Rock Reggae (Beats of the Heart)". A films series by Jeremy Marre. Harcourt Films Productions, 1977.
- "Santana", *Rockumental*. Exe. Prod. Karen Davis. Mtv, 1993.
- "Bruce Springsteen", *Rockumental*. Exe. Prod. Linda Corradina. Mtv, 1992.
- "Dire Straits in Basel, Switzerland". Exe. Prod. De Bicknell y Kevin Wall. Dir. Gavin Taylor. A vision Entertainment Production, 1992.
- "The Clash", *Rockumental*. Prod. Alex Coletti. Mtv, 1991.
- "The continuing adventures of the Rolling Stones". Prod. Lorrie Michaels y Andrew Solt. Dir. Nigel Finch, 1989.
- "The nature of the music by Jeremy Marre" (3 partes. Sources & sorcery; songs & symbols; legends & labels). A Harcourt films production in Association with RM Arts, 1988.
- "U2", *Night Flight*, 1991. Transmitido por Canal 22. Sin más datos.

- "U2". Prod. Ned O'Hanlon. Dreamchaser Production for Not Us. Ltd. 1992.
- "Suzzane Vega". Prod. Chris Hunt. Transmitido por Canal 22. Sin más datos.
- "Woodstock. 2 more days of Peace & Music. Exe. Prod. John Scher y Jeff Rowland. Prod. Allen Newman. Dir. Bruce Gowers, Stanley Dorfman y Linda Mendoza. A Polygram Production, Diversified Entertainment, 1994.
- Frank Zappa. The group that does everything wrong in a digitally performance at 'The Pier' in NYC". Prod/Dir. Frank Zappa. Sin más datos.

FE DE ERRATAS:

Página 360.

Antepenúltima cita: Dice..... *Las religiones antiguas Y.*

Debe decir: *Las religiones antiguas I.*

Página 361.

Tercer referencia bibliográfica: Dice..... Serrano, Manuel Martín.

Debe decir: Martín Serrano, Manuel.