

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**EL SURGIMIENTO DEL *ROCK* Y SU ASENTAMIENTO
INTERNACIONAL COMO PRODUCTO CULTURAL
DE MASAS, 1950-1973**

TRADICIÓN E INNOVACIÓN EN EL DESARROLLO DE UNA MÚSICA
POPULAR JUVENIL TRANSNACIONAL Y SUS NEXOS
CON LA CONSOLIDACIÓN DE LA CULTURA DE MASAS
Y LA INDUSTRIA CULTURAL EN EL MUNDO

**TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO
DE MAESTRO EN COMUNICACIÓN PRESENTA:**

OCTAVIO ORTIZ GÓMEZ

ASESOR:

DR. SILVANO HÉCTOR ROSALES AYALA

CIUDAD DE MÉXICO

2007



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.

A mi padre, Octavio Ortiz Melgarejo

A mi amigo Alberto Dallal

El sentido de la evolución cultural ya no nos resultará impenetrable; por fuerza debe presentarnos la lucha entre Eros y muerte, instinto de vida e instinto de destrucción, tal como se lleva a cabo en la especie humana. Esta lucha es, en suma, el contenido esencial de la misma, y por ello la evolución cultural puede ser definida brevemente como la lucha de la especie humana por la vida.

Sigmund Freud: *El malestar en la cultura*

Todo lo que distingo como mío, tú lo reconocerás como
tuyo,
Si no, pierdes el tiempo en escucharme.

Walt Whitman: "Canto de mí mismo"

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	13
IDENTIDAD: CONJUNTO DE PERTENENCIAS QUE IDENTIFICAN Y DIFERENCIAN	15
DOS CARAS DE LA DIMENSIÓN SIGNIFICATIVA DE LA CULTURA	18
UNA TESIS SOBRE <i>ROCK</i> , COMUNICACIÓN DE MASAS E INDUSTRIAS CULTURALES	22
LA ENSEÑANZA DE LOS SENTIDOS	25
¿POR QUÉ NO?	27
I. “PREGÚNTALE A ALICIA”: UNA PERSPECTIVA TEÓRICA PARA EL ESTUDIO DEL <i>ROCK</i> COMO FENÓMENO CULTURAL DE MASAS	29
POR LA RUTA DE ALICIA	30
EL SÍNDROME DE “DAR VUELTA A LA PÁGINA”	38
EL CONOCIMIENTO DE LA HISTORIA	40
LA REVISIÓN DEL PASADO RECIENTE	41
LA EMERGENCIA DE LOS JÓVENES EN EL SIGLO XX	43
LO POPULAR EN LO MASIVO. UNA APORTACIÓN DE LOS ESTUDIOS CULTURALES	46
<i>ROCK</i> , CULTURA Y MEDIOS DE COMUNICACIÓN	54
“TWIST AND SHOUT”: EL GIRO CULTURAL EN LAS CIENCIAS SOCIALES	58
VERDADES Y ORIGINALIDAD 100% <i>ROCK</i>	62
6 PUNTOS 6, 3 TESIS 3 Y UN APUNTE UNO EN TORNO AL TEMA DEL <i>ROCK</i>	65

II. EL SURGIMIENTO DEL <i>ROCK AND ROLL</i> Y SU EXPANSIÓN INTERNACIONAL COMO PARTE DEL DESARROLLO DE LA CULTURA DE MASAS	70
BREVE DESCRIPCIÓN DE LA SITUACIÓN SOCIAL, ECONÓMICA Y CULTURAL DE ESTADOS UNIDOS ENTRE 1929 Y 1955	70
TIEMPOS DE POSGUERRA	73
UN INTERÉS CRECIENTE EN EL ESTUDIO DE LOS <i>MEDIA</i>	76
EFFECTOS EN LA EDUCACIÓN, LAS ARTES Y EL ENTRETENIMIENTO	78
LA COMPAÑÍA FIEL DE LA RADIO	82
MÚSICA Y BAILE POPULARES (ADEMÁS DEL FENÓMENO SINATRA) A MEDIADOS DEL SIGLO	84
A CAUSA DE LOS PIES	88
LA <i>WHITE TRASH</i>	89
CON USTEDES... LA TELEVISIÓN	92
EL CAUSE DEL MISISIPI Y LA MIGRACIÓN AL NORTE	94
UNA INFAMIA: LA MÚSICA DE RAZA	97
EL SELLO SUN	101
REVOLUCIÓN TECNOLÓGICA, ARTE Y ENTRETENIMIENTO	102
ADOLESCENTES Y CRECIMIENTO ECONÓMICO	105
LA CONDICIÓN ADOLESCENTE	111
1955: COMIENZA A PROPAGARSE UNA MÚSICA PARA ADOLESCENTES	113
LOS PRIMEROS ROCANROLEROS	115
GÉNEROS, ESTILOS, RITMOS Y ALGO MÁS QUE DETERMINARON EL ORIGEN DEL <i>ROCK AND ROLL</i>	125
<i>ROCK (AND ROLL)</i>	125
EL CORAZÓN DEL <i>ROCK</i>	129
SINCRETISMO CULTURAL A RITMO DE <i>ROCK</i>	132

TIN PAN ALLEY O SONIDOS DE HOJALATA	134
NO CUALQUIER COSA: EL <i>JAZZ</i>	136
TENER <i>SWING</i> : ÉSA ES LA CLAVE	139
<i>JAZZY</i> CULTURA DE MASAS	142
<i>LET'S BOOGIE</i>	144
ALGO SOBRE EL GÓSPEL	145
LAS RANCHERAS DE ALLÁ: EL <i>COUNTRY</i>	146
R & B	150
EL <i>BLUES</i> SIEMPRE EL <i>BLUES</i>	154
EL PASADO DEL <i>BLUES</i>	157
EL <i>BLUES</i> TAMBIÉN ES <i>HOT</i>	158
OPOSICIÓN ENTRE LA MÚSICA POPULAR BLANCA Y LA MÚSICA NEGRA	159
DESFILE DE ÉXITOS O EL <i>HIT PARADE</i> DE LA CLASE MEDIA BLANCA	161
EL PAPEL DE LAS COMPAÑÍAS DISCOGRÁFICAS INDEPENDIENTES	165
ACERCA DE LA RELACIÓN ENTRE LA MÚSICA POPULAR Y LA INDUSTRIA MUSICAL	168
DEL <i>RHYTHM AND BLUES</i> AL <i>ROCK AND ROLL</i>	170
LOS PRÍSTINOS ROCANROLEROS NEGROS	174
SONORIDAD Y EXPRESIVIDAD SEXUAL DEL R & B	175
“CRYING IN THE CHAPEL”	178
“SH-BOOM” Y LA PRÁCTICA DEL <i>COVER</i>	180
EL PESO DE FATS	181
BO BIDDLEY Y SU CHINK-A-CHINK-A-CHINK, A-CHINK-CHINK	182
“CRAZY, MAN, CRAZY”	184

LA EMERGENCIA DEL <i>ROCK AND ROLL</i>, REACCIÓN SOCIAL Y CONTEXTO CULTURAL	187
DE CÓMO PRENDIÓ LA SEMILLA	187
CINE, <i>ROCK AND ROLL</i> Y LA FAMA DE LOS COMETAS	191
ENTRE 1956 Y 1957	194
UN ÍDOLO MUSICAL VERDADERAMENTE JUVENIL	197
VOZ, CARA Y PELVIS DE ELVIS EN LOS MEDIOS	199
DERECHAS E IZQUIERDAS CONTRA EL <i>ROCK AND ROLL</i> Y APOYO ROCANROLERO	202
LA MÚSICA, LOS CHAVOS Y EL PODER EN UN CONTEXTO DE CAMBIOS ECONÓMICOS Y TECNOLÓGICOS	205
DOS PROMOTORES PIONEROS DEL <i>ROCK AND ROLL</i> : FREED Y PHILLIPS	210
EL TÉRMINO <i>ROCK AND ROLL</i> Y UN NUEVO ESTILO PARA LOS DJ	211
PHILLIPS, SUS BÚSQUEDAS Y ACIERTOS	218
“BLUE SUEDE SHOES”	221
LA PRIMERA MUERTE DEL <i>ROCK</i>	222
EL RIESGO DE UN <i>ROCK AND ROLL LIGHT</i> . SI SE PIERDE EL RITMO, SE PIERDE EL MENSAJE	225
ALGUNAS SEÑALES DEL FIN DE UNA ÉPOCA	227
SONIDOS PARA PASARLA BIEN, CON GANANCIAS MILLONARIAS	230
III. PROPAGACIÓN, EVOLUCIÓN Y ASENTAMIENTO DEL <i>ROCK</i> EN EL MUNDO, 1962-1973	234
<i>TRANSICIÓN Y PUENTE</i>: CUANDO EL <i>ROCK</i> CONSOLIDÓ SUS VÍNCULOS CON LA CULTURA DE MASAS	234
DEL <i>SWING</i> AL <i>ROCK AND ROLL</i>	234
DEL <i>ROCK AND ROLL</i> AL <i>ROCK</i> DE LOS SESENTAS, A 33 1/3 RMP	237

UN SIGNO DE LOS NUEVOS TIEMPOS: EL RITMO DEL <i>ROCK</i> VIAJA A GB Y SE PROPAGA POR EL MUNDO	240
MÚSICA NEGRA Y <i>SKIFFLE</i>	240
LA TRADICIÓN SEDE SU LUGAR AL <i>ROCK AND ROLL</i>	243
LOS PROGRAMAS MUSICALES DE TELEVISIÓN PARA ADOLESCENTES EN GB	245
CUANDO LOS BEATLES SE CONSOLIDARON Y SE RENOVÓ LA MÚSICA <i>POP</i>, 1962-1964	248
ALGUNOS PORQUÉS DEL FENÓMENO <i>BEATLE</i>	248
EL FASCINANTE Y VERTIGINOSO ASCENSO A LA FAMA DE LOS BEATLES	250
UNOS MINUTOS EN LA TELE DE ESTADOS UNIDOS DEFINITIVOS EN LA HISTORIA DE LA CULTURA DE MASAS	255
PRESENCIA EN LOS MEDIOS Y CAPACIDAD ESCÉNICA	258
PROPAGACIÓN MUNDIAL DE LA BEATLEMANÍA	261
LOS BEATLES EN EL CINE	263
MÁS EFECTOS DE <i>A HARD DAY'S NIGHT</i> , ÁLBUM Y PELÍCULA	265
LOS BEATLES, FENÓMENO CULTURAL	266
EL ASENTAMIENTO INTERNACIONAL DEL <i>ROCK</i>	268
CAROLINA, LA PIRATA	270
“LIKE A ROLLING STONE”	273
DYLAN	276
UN ENCUENTRO DE MILES DE COLORES Y ALGO DE LUZ OSCURA	278
DESPUÉS DE LOS BEATLES: ¿LA MUERTE DEL <i>ROCK</i> ?	279
IV. EL <i>ROCK</i> COMO CULTURA Y ESPECTÁCULO	284
LOS AMPLIOS CAMINOS DEL <i>ROCK</i> COMO ESPECTÁCULO	288

ALGO (MÁS) SOBRE LOS BEATLES, EL <i>ROCK</i> Y LA EXPERIENCIA ESTÉTICA	294
V. <i>ROCK AND ROLL</i>, CULTURA Y MEMORIA COLECTIVA EN UN MUNDO GLOBAL	297
TECNOLOGÍA Y CULTURA EN TIEMPOS DE <i>GLOCALIZACIÓN</i>	305
<i>ROCK</i> , UN SIGNO DE LA CULTURA ACTUAL	309
LIVE AID Y LAS COMUNIDADES DEL <i>ROCK</i> EN LA TELE- <i>VISIÓN</i> DE MORLEY	314
<i>ROCK</i> , MÚSICA POPULAR E INDUSTRIA CULTURAL	315
CONCLUSIONES	321
FUENTES CONSULTADAS	329

INTRODUCCIÓN

Pero la naturaleza no mejora con ningún medio, salvo el que crea ella misma; así, sobre el arte que, según tú, emula a la naturaleza, está el arte que ella crea [...] Es un arte que enmienda a la naturaleza, la cambia, pero el arte mismo es naturaleza.

El cuento de invierno (Shakespeare)

CUENTA LA TRADICIÓN que aquel que mire con detenimiento el *Jardín de piedra* verá su corazón. Quizá pensando en el desconcierto que puede provocar esta sentencia, se dice también que corresponde a cada visitante averiguar por sí mismo el significado que encierra tan singular jardín. “Entre más lo contemples más variada se volverá tu imaginación”, se lee en el folleto informativo sobre el Templo Ryoanji, situado en el noroeste de Kioto, Japón, lugar donde se encuentra la obra mencionada.

Tal vez fue una mera casualidad, lo cierto es que cuando trataba de hallar una manera de iniciar esta introducción me topé con unas fotos guardadas en una cajón de más fotos y otros objetos y recuerdos hasta cierto punto olvidados, que sin embargo conservo por el significado particular que tienen para mí: me conectan con momentos y circunstancias, decisiones y casualidades que, he llegado a esta conclusión, dan sustento a mi vida. Creo que algo parecido sucede en el caso de otras personas.

Cuando se hace un alto en el camino y se mira atrás con objeto de revisar la trayectoria seguida, uno puede darse cuenta de que las situaciones de coyuntura en las que hay que decidir, a veces sin reflexionar o reparar suficientemente en ello, a veces sin saber lo determinante que será con el tiempo la opción escogida, muchas veces sin considerar las consecuencias últimas de esos actos, conforman en buena medida la propia existencia. En varios sentidos somos los caminos que hemos escogido, los senderos que

hemos transitado, nuestros recuerdos, los objetos que conservamos, los espacios que habitamos, las ideas y los sentimientos que profesamos. También somos las relaciones íntimas, fraternales y amorosas que forjamos y mantenemos. Asimismo, las marcas y experiencias que nos dejan esas relaciones, quizá ya extintas. Somos, desde luego, el cuerpo todo con el pensamos, sentimos y percibimos (pues no es la conciencia, la mente, por un lado, y los órganos y puntos clave que se identifican con nuestros sentidos, por el otro).¹



Jardín de piedra, Templo Ryoanji, Kioto, Japón, 1995. Foto: OOG.

Lo anterior, ante todo, en el aspecto individual. En sentido colectivo somos, entre otras cosas, los significados que compartimos, nuestro pasado en común, los bienes y sitios que nos identifican, la manera de mirar el mundo, más o menos similar, los rumbos que seguimos, los espacios que nos

¹ En una tesis sobre *rock*, historia compartida y memoria colectiva, con el aliento del género ensayo y el periodismo interpretativo, inevitables la visión, las vivencias y las emociones personales. En este trabajo, al hablar de recuerdos, de memoria y experiencias colectivas, de significados idiosincrásicos y culturales estoy aludiendo de muchas maneras a las representaciones sociales. “Según Moscovici, las ‘representaciones’ son campos conceptuales o sistemas de nociones y de imágenes que sirven para construir la realidad, a la vez que determinan el comportamiento de los sujetos. Se trata, por lo tanto, de *representaciones operativas*, ya que operan en la vida social –en el plano intelectual o práctico– como realidades preformadas, como marcos de interpretación de lo real y de orientación para la acción”. Gilberto Giménez plantea también que “la identidad tiene que ver con la organización, por parte del sujeto, de las representaciones que tiene de sí mismo y de los grupos a los cuales pertenece, así como también de los ‘otros’ y de sus respectivos grupos”. De acuerdo con este autor, la identidad puede ser estudiada en términos de las representaciones sociales (1992: 188-189).

pertenecen, que recorremos día con día, y en que nos encontramos y reconocemos (o diferenciamos) con los otros, nuestros iguales. Pablo Fernández Christlieb, psicólogo social, asienta que “la mayor parte de la cultura contemporánea está formada de memoria colectiva, esto es, de construcción y distribución y ocupación de espacios logrados poco a poco. Pensamos y sentimos de memoria” (2004: 16).

El *Jardín de piedra* es una manifestación suprema del arte japonés y del pensamiento zen. Como toda gran obra de arte sorprende por su vigencia y su totalidad; por las emociones que provoca y los saberes que encierra. Una obra así abarca perfección y verdad. En cuanto a expresión de la filosofía zen convoca a la meditación, y, en su sencillez aparente, resulta misteriosa y profunda. Sin embargo, al fin quintaesencia del arte zen, al fin obra maestra, este jardín nos dice que lo que creemos más oculto es lo más expuesto, lo más presente, pero que por lo común no nos percatamos de ello, no sólo porque es algo tan esencial sino porque nosotros mismos somos parte de esa verdad, por lo mismo humana, dinámica, cambiante.

Al observar las fotografías de la singular obra se avivan los recuerdos de un viaje entrañable y emocionante, aleccionador y lamentablemente distante en el tiempo. Como muchas de mis vivencias más intensas en donde había *rock* a todo volumen, de fondo o como elemento central de un ambiente u ofrecimiento artístico. Son recuerdos y vivencias que, por fortuna, brotan de vez en vez. Curiosa coincidencia: el nombre en inglés del extraordinario jardín zen es *the Rock Garden*.

IDENTIDAD: CONJUNTO DE PERTENENCIAS QUE IDENTIFICAN
Y DIFERENCIAN

El *Jardín de piedra* sólo mide 30 metros de este a oeste y 10 de sur a norte. Está constituido únicamente por 15 rocas y grava blanca que forma surcos simétricos que se extienden a lo largo del terreno. El jardín se halla delimitado por paredes de baja altura, mismas que están hechas de barro cocido en aceite. Con el paso del tiempo, el aceite derramado permitió que el peculiar diseño de los muros se conformara por sí mismo. Si bien la idea de arte ha variado de

una época a otra, esta obra, tan sencilla y a la vez producto de un pensamiento muy elaborado, rivaliza en expresividad y atractivo con cualquier instalación notable, con cualquier pieza maestra del arte minimalista contemporáneo. Lo sorprendente es que el *Jardín de piedra* fue creado por el pintor y jardinero de nombre Soami a fines del siglo XV.

La materia inerte de que se compone el jardín nos habla de la existencia humana. Uno fija la vista en la grava blanca y pareciera que se mueve formando plácidas olas. Las rocas podrían ser momentos en la vida de cada espectador o expresiones de su estado de ánimo. Una manifestación de vida a partir de objetos inanimados, provistos por la naturaleza. Pero aquel que mira con detenimiento verá su alma reflejada, pues la disposición y el color de la grava, en juego con la luz del día, tornan este espacio un gran espejo de misterioso, aparente, apenas perceptible movimiento.

Si aprobamos el esfuerzo de distintas posiciones de las ciencias sociales por ampliar las herramientas y perspectivas de análisis de lo social, más allá de los recursos tradicionales y, digamos, ortodoxos, no nos sorprenderá encontrar similitudes entre, por ejemplo, el arte y el pensamiento social crítico, o casos ilustrativos en los terrenos de la creación artística y las humanidades, que permiten entender desde otro punto de vista la realidad cultural y la manera en que el sujeto percibe y experimenta su vida cotidiana. En el ámbito de la historia cultural, así han trabajado en distintas épocas y geografías investigadores destacados que recurren a documentos “no oficiales”, como les llama Johan Huizinga. A fin de rescatar el espíritu popular del medievo (“el tono de la vida” en esa época), el historiador holandés hizo uso de fuentes como la crónica, el arte y las canciones populares (“para comprender con justeza aquellos tiempos”). Clifford Geertz, en *Conocimiento local*, valora la introducción en las disciplinas sociales de las últimas dos décadas del siglo XX de concepciones de filósofos (Heidegger, Wittgenstein, Gadamer o Ricoeur) y de críticos (Burke, Jameson, etcétera).² Por su parte, Michel Maffesoli subraya la importancia de acudir a la literatura para ampliar los marcos de visión de los análisis sociales. En relación con *El tiempo de las*

² Johan Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza Editorial, 2001; Clifford Geertz, *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*, Paidós, Barcelona, 1994.

tribus, Maffesoli aclara que, “junto con las obras sociológicas, filosóficas o antropológicas, se cita con igual derecho la novela, la poesía o la anécdota cotidiana”. Con ello trata de comprender, “en el sentido más fuerte del término, [la] multiplicidad de situaciones, de experiencias, de acciones lógicas y no-lógicas que constituyen la socialidad” (1990: 30).

Fernández Christlieb hace ver que las palabras, en última instancia, son imágenes, y éstas, a su vez, metáforas que ayudan a pensar y entender el devenir social en forma más amplia. Él también subraya en qué medida la cultura está hecha de imágenes y metáforas (2004). Aun aceptando este planteamiento, no dejan de asombrar los casos en que se encuentran afortunadas coincidencias entre imágenes-metáfora provenientes de diferentes ámbitos, digamos, el artístico y el intelectual. Pienso en el *Jardín de piedra* y en la idea (metáfora) del espejo para comprender la identidad individual. “Como dice Bourdieu: ‘el mundo social es también representación y voluntad, y existir socialmente también quiere decir ser percibido, y por cierto ser percibido como distinto’ [...]. En términos interaccionistas diríamos que nuestra identidad es una ‘identidad de espejo’ [...], es decir, que ella resulta de cómo nos vemos y cómo nos ven los demás. Este proceso no es estático sino dinámico y cambiante” (Giménez, 2006a: 26).

El anterior señalamiento de Gilberto Giménez se complementa con la definición de identidad que él mismo propone. Sostiene el investigador que entender bien este concepto se vuelve una cuestión de la mayor importancia, toda vez que representa, en armonía con el concepto de *cultura*, una puerta de acceso al estudio de lo social.

La identidad [expresa este sociólogo] puede definirse como un proceso subjetivo (y frecuentemente auto-reflexivo) por el que los sujetos definen su diferencia de otros sujetos (y de su entorno social) mediante la autoasignación de un repertorio de atributos culturales frecuentemente valorizados y relativamente estables en el tiempo. Pero debe añadirse de inmediato una precisión capital: la autoidentificación del sujeto del modo susodicho requiere ser *reconocida* por los demás sujetos con quienes interactúa para que exista social y públicamente” (*ibid.*: 23).

Aunado a lo anterior, se debe tener en mente que “el concepto de identidad es inseparable de la idea de cultura, debido a que las identidades sólo pueden formarse a partir de las diferentes culturas y subculturas a las que se pertenece o en las que se participa” (*ibid.*: 18).

DOS CARAS DE LA DIMENSIÓN SIGNIFICATIVA DE LA CULTURA

Sólo el hombre, en tanto especie, da *sentido*, razón de ser, a sus acciones, a lo que las rodea, las motiva y antecede.³ Incluso el sinsentido de la (propia) vida, de la existencia, es una forma de entender, de sufrir o padecer, con y a conciencia –si uno se mantiene en los límites socialmente aceptados de la cordura–, el momento presente de la biografía personal, el tiempo limitado en que nos sabemos vivos.⁴ El sabor o el sinsabor de la existencia lo experimentamos porque estamos vivos pero también porque dotamos de significado personal y ante todo cultural a nuestro transcurrir sobre la tierra.⁵ Así, al tener la facultad de otorgar sentido al vivir y a la realidad toda, aparecen en un extremo las ideas acerca de la vida y en el otro acerca de la no vida (o a la inversa). De esto se desprende que la muerte es tan importante o quizá más que la vida. Una y otra adquieren su mayor significación por las relaciones, ya sea de oposición o de complementariedad, que se establecen entre ellas.

³ Al fin escritor y crítico de arte (en especial del efímero arte de la danza, nada fácil de traducir en palabras), Alberto Dallal ofrece una definición que a mí me parece muy operativa y esclarecedora: “*Sentido* es el elemento esencial que descubre, explica y justifica la totalidad de la obra, el fenómeno o el suceso. Es un elemento integrador, en un nivel superior, concreto o abstracto, objetivo o subjetivo. Cuando es una noción abstracta o subjetiva tiene o posee una localización concreta. Por abstracta y/o subjetiva o por concreta y/u objetiva la noción de sentido es radical y extrema (ej. el sentido de cualquier silla es el espacio plano donde se colocan las nalgas, mientras que cada una de las tragedias griegas tiene como sentido establecer que la vida de los héroes posee como destino ineludible la muerte)” [Dallal, s. f.].

⁴ Sostiene Dallal que “no existen ‘comportamientos neutros’. Llámese Dios, sentido último o innata tendencia, las actividades de los individuos y de los grupos se hallan, como sus ideas, orientadas a responder a intereses y objetivos mediatos o inmediatos. Es decir, se hallan impregnadas de un *sentido*” (2003: 160).

⁵ “Según una definición propuesta por Claudia Strauss y Naomi Quin [...], un *significado cultural* es ‘la interpretación típica, recurrente y ampliamente compartida de algún tipo de objeto o evento, evocada en cierto número de personas como resultado de experiencias de vida similares’” (Giménez, 2006a: 19-20).

No hay una muerte que no sea cultural. Un fenómeno indudablemente biológico es al mismo tiempo un fenómeno cultural. Sólo la especie humana opta por la muerte (alguien me dijo que los existencialistas se plantean la posibilidad del no existir). ¿Puede haber algo más cultural? Pienso que sí. De cualquier forma, los seres humanos podemos negar la vida, algo que resulta muy interesante para los estudiosos de la cultura: nuestra capacidad de no desear vivir. Los demás individuos del resto de las especies se aferran a la vida, es su “razón natural” de ser.

Quizá sean los años; de cualquier manera, hasta hace muy poco, cada vez me convencía más de que la vida es una preparación para *el bien morir*. No es que uno se la pase pensando en ello, ni mucho menos que siempre haya traído esa clase de ideas en la cabeza. Es requisito tener, al menos, conciencia del transcurrir del tiempo, adquirir cierta madurez, lo que en lenguaje llano significa sentir que los días de incuestionable juventud (biológica) se están terminando y, por encima de esto, que aquellas personas que queremos o admiramos y que conocimos cuando eran jóvenes o con sus facultades a tope han llegado a la vejez, físicamente (pues la mente en este aspecto transita por parajes otros de vitalidad). Es curioso, se necesita vivir lo suficiente (¿qué tanto es lo suficiente?) para poder experimentar y captar, en forma un tanto cuanto existencial, el inexorable paso del tiempo, fenómeno que es muy difícil que se perciba cuando se es adolescente o joven –tal vez las etapas de la vida más identificadas con el estar vivo.

El párrafo anterior se inicia con una idea que de ninguna manera es original. Lo comprobé cuando me enteré de que “existe en Occidente una tradición, poco menos que ininterrumpida, que define desde Platón hasta Heidegger a la filosofía como meditación sobre la muerte o preparación para ella”. En efecto, en este lado del mundo se ve al hombre como “un ser que camina –consciente y temerosamente hacia la muerte” (Panikkar, 1997: 86-87). Por el contrario, en Oriente la muerte termina con el nacimiento. “Éramos muertos y vinimos a la vida” (*ibid.*, 87). Dos perspectivas (planteadas en forma muy esquemática) que parecen muy opuestas. Desde luego, en lo que llamamos Occidente puede haber opiniones contrarias o matizadas respecto de la tradición predominante. Sin embargo, en mayor o menor medida se

piensa que “la muerte está delante de nosotros” (*idem*). Y entonces se actúa, se vive en consecuencia: muchos se acercan a la religión o se dejan atrapar por ella, unos pocos acuden a la filosofía, otros al conocimiento científico y la mayoría trata de vivir lo mejor posible para prolongar la vida y estar preparados para cuando llegue el momento. ¿Oriente y Occidente resultan en este sentido realidades antagónicas? El filósofo Raimon Panikkar plantea que no. La tradición de la India clásica aporta la clave de lo que la mentalidad occidental puede encontrar en Oriente: “Cuando más se vive, más vida se tiene, más vida se ha almacenado, más lejos estamos de la muerte y más cercanos a la liberación total” (*idem*).

A final de cuentas, en todas las tradiciones, en todas las cosmovisiones, en todos los puntos del planeta y a lo largo de la historia (y antes de ella) emerge la figura del hombre que levanta la vista, trata de escuchar, mira a su alrededor, descubre cosas... y toma conciencia de su *estar en el mundo*. También que camina y construye, y construir es pensar, interactuar con el entorno, transformar la realidad, comunicarse con los semejantes, apropiarse de ese conjunto de significados compartidos (en mayor o menor medida) que es la cultura, y recrearlos. Antes que en las cosas, expresa Gilberto Giménez (2005), la cultura está en nosotros y en nuestra mente.

“Las culturas son distintas, aunque no incomunicables. [...] lo que podemos y debemos afanosamente cultivar es la interculturalidad” (Panikkar, 1997: 14). Aun así hay “invariantes humanos” (*idem*). Oriente y Occidente, todas las culturas, desde tiempos inmemoriales, tienen en común una actitud ante la vida que se refleja a través de ese conjunto de expresiones que llamamos arte. Por medio de esas formas con sentido se pueden reconocer y encontrar similitudes básicas y esenciales. “Cuando más se vive, más vida se tiene”. Leo esto y no puedo dejar de relacionarlo con la experiencia que llamamos estética y con las creaciones que la provocan. Si al arte se le ha identificado en muchas ocasiones con la totalidad cultural es porque en varios sentidos sus manifestaciones más logradas y significativas constituyen el *súmmum* de una cultura y, por lo tanto, de la Cultura. Las obras y manifestaciones artísticas hablan por la cultura del grupo, la comunidad o la

nación en que surgen, en un momento histórico determinado, y de los cuales forman parte.⁶

Líneas arriba resaltaba que el hombre enfrenta la muerte con ayuda de la religión, la filosofía y la racionalidad científica, que también son expresiones elevadas de la cultura. De manera deliberada no hice mención del arte hasta el párrafo anterior. El motivo es porque quiero destacar su valía no tanto como medio para “afrontar la situación límite inevitable” (*ibid.*: 87), sino más bien como un recurso muy humano y superior para afirmar la existencia. Si algo tiene el arte de todas las culturas y tal vez de todas las épocas (aunque la idea y las funciones del arte han cambiado con el tiempo [Fischer, 1978]) es precisamente que implica una expresión de vida.

La fe religiosa, el conocimiento científico, incluso el saber filosófico no han logrado unir a la humanidad como se esperaría (lamentablemente ha sucedido más bien lo contrario). En cambio el arte, en todos sus niveles y en todas sus modalidades, antes que separar ha pretendido y logrado conectar, vincular, enlazar. Digamos que *unir* es algo consustancial al arte. Crear y ofrecer así es un *sí a la vida*: por las experiencias emocionales tan directas y totales que implica, por la sabiduría que contiene.⁷

Podría desconcertar que cuestiones como los vínculos vida-muerte (o muerte-vida) y cultura-arte-naturaleza despierten el interés de alguien como el que esto escribe que ha pasado los últimos dos años de su vida investigando, de modo sistemático, las relaciones entre el *rock* y la cultura de masas. A uno mismo puede sorprenderlo en un primer momento. Sin embargo, al persistir en la idea de estudiar el *rock* como arte, si bien arte popular, y comprender que la cultura a la que ha dado lugar y en la que se ha desarrollado está muy ligada con la imagen y la noción de juventud, con la energía física y la expresión corporal, con el cuerpo mismo que forma parte de la identidad del

⁶ “Todo arte está condicionado por el tiempo y representa la humanidad en la medida en que corresponde a las ideas y aspiraciones, a las necesidades y esperanzas de una situación histórica particular. Pero, al mismo tiempo, el arte va más allá, supera este límite y, en cada momento histórico crea un momento de la humanidad, susceptible de un desarrollo constante” (Fischer, 1978: 11-12).

⁷ El planteamiento del arte como una afirmación de la existencia, como un *sí a la vida*, lo escuché por vez primera en voz de Julio Amador, durante su curso Semiótica de la comunicación y la cultura (antropología y cultura), Programa de Posgrado en Ciencias Políticas y Sociales, FCPyS, UNAM (semestre escolar 2005-1).

sujeto, se llega a la conclusión de que (como dirían *unos* clásicos) *por algo se dan las cosas*. Dicho de un modo amable, en mi *biografía incanjeable* (todos poseemos una) [Giménez, 2006a: 26] tenía que llegar el momento de experimentar que los años no pasan en balde –a pesar de que se sigue teniendo un singular aprecio por el *rock*, particularmente sus obras ya clásicas (y, por consiguiente, más logradas)–: si bien la definición de *juventud* ha cambiado con el tiempo, los cambios biológicos, las modificaciones en mi naturaleza exterior, y la confrontación de estas certezas con el mundo exterior, indican irremediabilmente que los días de *juventud total* han quedado atrás. Para bien o para mal tenemos un solo cuerpo, del cual no podemos prescindir; la mente no va sin la materia viva: *somos cuerpo*, uno solo (por más que un discurso posmoderno radical pueda sugerir lo contrario).

En relación con la identidad, vale la pena hacer hincapié en el hecho de su *unicidad*. Como argumenta Giménez, “la identidad contiene elementos de lo ‘socialmente compartido’, resultante de la pertenencia a grupos y otros colectivos, y de lo ‘individualmente único’. Los elementos colectivos destacan las similitudes, mientras que los individuales enfatizan la diferencia, pero ambos se relacionan estrechamente para constituir la identidad única, aunque multidimensional, del sujeto individual” (2006a: 23-24).

UNA TESIS SOBRE *ROCK*, COMUNICACIÓN DE MASAS E INDUSTRIAS CULTURALES

El *rock* ha cubierto con su sonoridad los últimos 50 años de la historia mundial. Sin embargo, las décadas de 1950 y 1960 resultan muy significativas debido a que en ese periodo, en especial en Estados Unidos y Gran Bretaña, se consolidaron las bases que sostienen a esta música y se definieron en buena medida sus características como expresión artística popular de amplia difusión. En veinte años, aproximadamente, surgió el *rock* y se asentó internacionalmente. Al finalizar los sesentas (en términos culturales éstos se extienden hasta los primeros años setentas) del siglo XX no sólo se aceptaba en el mundo el término *rock*, sino que también se reconocía a figuras forjadoras del *canon del rock*. De esa época data el llamado *rock* clásico.

De igual modo, en los decenios de 1950 y 1960 se consolidó una estrecha relación entre la música de *rock* y la cultura de masas, vínculo que se mantiene hasta la fecha y que da sentido a muchos de los proyectos y realizaciones de los medios de comunicación y la producción musical. La dirección que siguieron las industrias culturales en la segunda mitad de la pasada centuria no se entendería sin considerar el papel y la influencia del *rock*. Asimismo, en esas dos décadas los jóvenes se definieron como un conglomerado social y cultural con gustos y demandas específicos, distintos en un principio a las prácticas de consumo y a los intereses y preocupaciones de los adultos. En ninguna otra época la juventud se había hecho notar de manera parecida.

En relación con lo anterior, cabe apuntar que el ascenso y consolidación cultural del *rock*, y de los jóvenes, sucedió tanto en Estados Unidos y Gran Bretaña como en otros países y regiones del globo inmersos en procesos de modernización urbana e industrial.

Por si hubiera dudas, el eje que guía y enlaza los datos, descripciones, planteamientos y análisis que conforman el presente estudio es la música de *rock* y la cultura de masas. Cuando empecé a investigar, digamos, de manera sistemática y académica acerca del *rock* (luego de cursar la licenciatura en ciencias de la comunicación), me di cuenta de que esta manifestación musical, especialmente en el periodo correspondiente a su aparición y asentamiento internacional, constituye un excelente hilo conductor para seguir y entender de un modo muy ilustrativo e interesante las ligas que en nuestro tiempo se han establecido entre la comunicación, la tecnología, el arte y la cultura, es decir, cuatro elementos que en sus confluencias y entrelazamientos marcan en forma clara la realidad que compartimos los habitantes de este planeta, en la época que Anthony Giddens designa como modernidad *superior* o *tardía*.

Además de lo antes expuesto, podemos subrayar que el vínculo *rock*-cultura de masas nos acerca a cuestiones como “la estética de las prácticas de comunicación de las mayorías”⁸ y, por consiguiente, a los espectáculos masivos, al rito y a la fiesta, experiencias todas ellas que acontecen de singular manera en los espacios del *rock*.

⁸ La expresión es de Martín-Barbero. Véase, Mier Vega (1990: 36).

Mis planteamientos también conllevan la idea de que la naturaleza popular del *rock* lo llevó a su comercialización a través de los medios. Tal punto es objeto de especial atención en este trabajo.

En los capítulos que lo integran me propuse cubrir los siguientes objetivos: 1. Definir un marco conceptual a partir del cual se pueda estudiar el fenómeno del *rock* como cultura de masas. 2. Describir el proceso de desarrollo y asentamiento internacional del *rock* y su articulación con las industrias culturales. 3. Identificar aportaciones emblemáticas de la relación entre el *rock* llamado clásico, los medios de comunicación masiva y el arte en la segunda mitad del siglo XX. Los títulos de los capítulos, al igual que de los apartados (capítulos II y III), son fieles al contenido de los mismos.

Algo que me resultó muy estimulante es que la tesis se erigió en una posibilidad de construir un discurso coherente sobre el desarrollo histórico del *rock*, a partir de la consulta de textos en torno a esta música en las décadas de 1950 y 1960, generados por gente que atestiguó los hechos; libros y artículos de investigación referentes a la cultura de masas y la comunicación masiva, la mayoría de ellos inscritos en el campo de los estudios culturales; algunos estudios sociológicos en torno a los sesentas, y publicaciones de reciente aparición, con enfoques críticos novedosos, relativas al fenómeno cultural del *rock*. Me puse el reto de desarrollar un estudio con las características y posibilidades del ensayo, en tanto “forma de expresión”.⁹

Un estudio como el que presento reconoce la importancia de las palabras en el empeño de, más que explicar, comprender los hechos sociales. En él me esforcé por emplear el método histórico “en complicidad” con la teoría cultural, desde una perspectiva de análisis cualitativo. Considero que los enfoques cualitativos deben recurrir a la reflexión, a la descripción imaginativa, al análisis fino, incluso a la intuición para adentrarse en lo impreciso y complejo. Este trabajo manifiesta un aprecio muy especial por las palabras, por la fuerza de las imágenes y las metáforas que se construyen con

⁹ El ensayo es “una forma de decir las cosas vinculada esencialmente a la cultura de un país determinado en un periodo específico de su historia. [...] Actualizar, describir y re-descubrir son aspecto del género. [...] El ensayo se inclina al sentimiento, nos dice, por su parte Theodor W. Adorno. ‘Fortuna y juego le son esenciales’. [...] Abarca la tarea de la interpretación y de la crítica” (Dallal, 1988: 7-8).

ellas, mismas que ayudan a pensar y a entender la realidad social de mejor manera.

Aunque el presente estudio se inclina por el acto de interpretar, no ignora el peso fundamental que debe tener la etapa de investigación en toda producción académica e intelectual. Sólo después de un trabajo sistemático (y a veces agotador) de recopilación de fuentes y datos, de cruce de información seleccionada previamente, de reproducción mental, en el papel o la pantalla de la computadora de los elementos principales de un fenómeno, obra o acontecimiento, se puede obtener un máximo de bases y certezas para la interpretación.¹⁰

Según Dallal, “*interpretar vendría a ser la construcción de una nueva estructura a partir de un mínimo de elementos de una estructura original*” (2003: 71). Si partimos del hecho de que los objetos, los fenómenos, las personas, los sucesos poseen una estructura interna que los sostiene, no será difícil entender que “aquel que interpreta los hechos observados o investigados está ofreciendo, mediante un texto o discurso, una nueva estructura que en algo o en mucho refleja o representa a la misma estructura original del objeto investigado, pero que jamás llega a ser la misma, puesto que la estructura original se halla en el objeto mismo o quedó inmersa en el hecho o fenómeno acaecido”. Así, una vez recopilada la información, los datos –con un máximo de metodología, acota Dallal–, el estudioso, el analista, el historiador-cronista pone en práctica su capacidad de interpretar (*idem*).

LA ENSEÑANZA DE LOS SENTIDOS

En octubre de 2005 pude asistir a un concierto de la Orquesta Filarmónica de Stuttgart, en la espléndida Sala Nezahualcóyotl. Fue una presentación excelsa. Según los enterados, un acontecimiento histórico en México, en el ámbito de la ejecución pública de música de concierto. Si alguna imagen me queda de ese suceso es que después de escuchar las interpretaciones de la orquesta uno salió de la sala con las ganas de (cuando menos) seguir vivo. Tal sensación la

¹⁰ Véase “Qué es investigar” (Dallal, 2003: 69-72).

podemos experimentar ante todo ofrecimiento artístico,... aunque a algunos la experiencia estética, así sea en el orden de lo popular, puede generarles más de una emoción y deseos varios.

Toda proporción guardada –o sea tomando en cuenta que el llamado gran arte emplea por lo regular códigos más complejos y elaborados–, en los terrenos del arte popular y de masas hay motivos para experimentar también eso que nombramos goce estético. Años atrás, cuando hacía poco tiempo que la presentación habitual de conciertos masivos de *rock* eran una realidad en México, José Agustín mostraba su entusiasmo luego de asistir a la proyección de una película de los Rolling Stones. La función había tenido lugar en el Centro Cultural Tijuana:

Con un sonido limpiísimo, que reproduce con nitidez todos los matices de la música, y la escalofriante inmediatez del cinemax, ver a los Rolling Stones es casi *the real thing*. Con cincuenta años de edad y treinta de rocanrol, las Piedras Rodantes, al menos en esta tocada, siguen disfrutando sus presentaciones, se prenden de principio a fin sin el menor asomo de cansancio, inercia o falsedad. En sus *shows* sigue habiendo un ejercicio portentoso de la libertad, además de carisma, buen humor, alta inteligencia, capacidad artística y un despliegue de energía asombroso en semejantes vetarros (1992: 14).

Los Stones se presentaron en México a principios de 2006. Se trató de su tercera visita a nuestro país. Según las crónicas, Sus Satánicas Majestades siguen colmando las expectativas de sus seguidores, como lo han hecho en cada gira de conciertos.

En 1992, José Agustín expresaba: “Sólo la actuación en vivo es mejor, pero aun así la experiencia de que los músicos se le vengán encima a uno y de que los *close-ups* resulten escalofriantes hacen que esta proyección sea algo aparte, ya que es *otro* lenguaje; además, en momentos la cámara se coloca exactamente en el centro del fondo del estadio y entonces es irrefutable la sensación de que uno se halla en el concierto mismo, oyendo excelente *rock*” (*idem*). Esta nota, además de exponer un ejemplo de la vibrante relación del *rock* y el cine, “*otro* lenguaje” –subrayaba el escritor–, manifiesta las

consecuencias de que un personaje como él experimente el goce estético: “El espectáculo culmina con la versión-a-toda-banda de “Satisfacción”, y uno se queda con ganas de bailar, escribir, hacer el amor, comunicarse, en plena y creativa ebullición” (*idem*).

¿POR QUÉ NO?

El *rock* es una de las expresiones musicales populares más significativas y distintivas de la segunda mitad del siglo XX (y aun de lo que va del XXI). La música de *rock* se encuentra muy relacionada con acontecimientos y fenómenos sociales, culturales, políticos y económicos que han dejado su impronta en el mundo, de manera particular en los centros urbanos más desarrollados. No es casual, en este sentido, que el *rock* haya surgido en Estados Unidos y evolucionado notoriamente en ese país y el Reino Unido durante la década de los sesentas de la pasada centuria. Algunos de los fenómenos característicos del siglo XX, en especial a partir de los cincuentas, son el desarrollo de la electrónica, la expansión de las tecnologías de la comunicación masiva, la propagación de la cultura de masas y su industria (después de la segunda guerra) y las singularidades del proceso más reciente de interdependencia mundial o globalización, que vincula en mayor medida a los países en sus necesidades e intereses, en sus problemas y realizaciones.

Con una perspectiva histórica, sociológica y cultural adecuada resulta imposible desvincular el desenvolvimiento de la música de *rock* de los medios de comunicación y la cultura de masas, pues en realidad la propagación de esta corriente musical ha tenido lugar gracias al desarrollo de las tecnologías de grabación de audio, al poder de penetración de la radio, al predominio comercial y cultural del disco *long play* (LP), a la planificación y el auge de los conciertos masivos y a la emergencia del videoclip y las películas en video de circulación comercial, entre otros sucesos e innovaciones.

No hay que olvidar que el *rock* y la cultura juvenil también son parte de las discusiones académicas e intelectuales en torno al consumo cultural, la lucha generacional, los controles ideológicos, la masificación de la cultura y/o la democratización cultural. El debate acerca de esto último se muestra sobre

todo a partir de la década de 1950 y obedece a las consecuencias de que un mayor número de personas tenga acceso al arte y el esparcimiento gracias a la producción y difusión masiva de productos y bienes culturales.

Estoy convencido de que cualquier trabajo de tesis debe hallarse muy cercano a los afectos, emociones y gustos de quien se dispone a investigar en torno al tema escogido. Claro está que en el proceso de realización de un texto de esta naturaleza –incluida la selección y delimitación del tema– deben intervenir también las inquietudes intelectuales y profesionales, así como los conocimientos y saberes que nutren al autor. ¿Por qué hacer una tesis sobre *rock* y cultura de masas, experiencias y emociones compartidas, cultura juvenil y memoria colectiva, arte popular e industria cultural, historia contemporánea y comunicación de masas transnacional, que acude a los estudios culturales (y de la comunicación)? “¿Por qué no?”, dijo la Liebre de Marzo, y el Lirón cerró los ojos,... para comenzar a soñar. Antes la Oruga azul les había ofrecido su pipa oriental.

**“PREGÚNTALE A ALICIA”:
UNA PERSPECTIVA TEÓRICA PARA EL ESTUDIO
DEL *ROCK* COMO FENÓMENO CULTURAL DE MASAS**

HAY UN FRAGMENTO de *Alicia en el país de las maravillas* (Carroll, 1980: 32-33) que sintetiza lo que para mí significa explorar con procedimientos adecuados los territorios, creativos y contradictorios, accidentados y alucinantes, del *rock*:

–¿Quieres decirme, por favor, qué camino debo tomar para salir de aquí?

–Eso depende mucho de a dónde quieres ir –respondió el Gato.

–Poco me preocupa a dónde ir –dijo Alicia.

–Entonces, poco importa el camino que tomes –replicó el Gato.

–Con tal que conduzca a alguna parte –añadió Alicia como conclusión.

–¡Oh! Puedes estar segura de que llegarás a alguna parte –dijo el Gato– si caminas lo suficiente.

Alicia pensó que esto era indiscutible, de modo que formuló otra pregunta:

–¿Qué clase de gente vive aquí?

–En esa dirección –respondió el Gato moviendo la patita derecha– vive un Sombrero. Y en aquella otra –dijo moviendo la patita izquierda– encontrarás una Liebre de Marzo. Visita al que prefieras; ambos están igualmente locos.

–Pero yo no quiero visitar a locos –observó Alicia.

–Eso no lo puedes evitar –dijo el Gato–. Aquí todos estamos locos. Yo estoy loco. Tú estás loca.

–¿Cómo sabes que yo estoy loca?

–Debes estarlo –dijo el Gato–; si no, no estarías aquí.

La cita del famoso libro me resulta tan fascinante como la historia misma de la música que surgió en la década de los cincuentas del siglo pasado y ascendió a niveles de excelencia y aceptación internacional en el decenio siguiente, para definir en buena medida el rumbo de la cultura de masas de la segunda mitad del siglo XX. Si camino “lo suficiente”, como sugiere el Gato de Cheshire, espero que en el presente trabajo de tesis pueda explicar debidamente los alcances de esta última afirmación, referente a la influencia cultural del *rock*.

En este capítulo pretendo exponer el entramado conceptual básico y las perspectivas de análisis e interpretación de que me valdré a lo largo de estas páginas. Mi propósito es dar a conocer los conceptos principales y las conexiones elementales que existen entre ellos, así como las maneras de pensar y entender la realidad social que darán sustento teórico a mi texto. Trataré de articular estos conceptos y enfoques con los aspectos relativos a la aparición y aceptación internacional del *rock* que más me interesan. La idea es poner en claro la forma en que pienso abordar el fenómeno del *rock* como objeto de estudio, es decir, “como un sistema de relaciones expresamente construido” (Bourdieu, 1975: 52).

POR LA RUTA DE ALICIA

Me gusta la cita del relato de Carroll porque, a mi modo de ver, conjunta dos cosas: por un lado, nos habla de un método (“puedes estar segura de que llegarás a alguna parte si caminas lo suficiente”) y, de alguna manera, expresa que no hay verdades absolutas o inmutables; por el otro, nos remite a un orbe de ensueño y trastrocamiento del estado normal de las cosas, que nos convoca a jugar y a la vez a pensar. En los años sesentas hubo una particular identificación del *rock* con el país de las maravillas de Alicia. Por fortuna, este vínculo se restablece constantemente. Como apunta Sergio Pitol (Carroll, 1980, Prólogo: XV), “Alicia, a grandes trazos, puede ser el intento de creación de un mundo que, estéticamente coherente, logra reflejar el sinsentido del nuestro”.

En los dominios del *rock* confluyen el arte y el lucro, lo lúdico y el comercio, lo onírico y la irreverencia; y a pesar de tanto mercado y control institucional, subsiste una invitación al placer y a la imaginación. Esta invitación puede resultar hasta transgresora de la rutina de la vida. Para un sector de la sociedad siempre ha sido atractiva y estimulante la idea de que exista un espacio simbólico y afectivo en el que todos “estamos locos”; un ámbito que constituye una alternativa, que cuestiona y le envía señales cargadas de sentido, que le habla desde el otro lado del espejo a un estado de cosas que se autocalifica como normal.

“¿Qué es, por ejemplo, una vida sensata?”, se pregunta Edgar Morin, “evidentemente, nadie puede dar respuesta a esta pregunta”. En todo caso debemos aceptar que “ese hombre que nuestros manuales llamaban *homo sapiens* es al mismo tiempo *homo demens*. Castoriadis dice: ‘El hombre es ese animal loco cuya locura ha inventado la razón’. El hecho es que no se puede establecer una frontera entre lo que es sensato y lo que es loco” (Morin, 1994: 434).

Me parece que en la visión de la vida antes pergeñada coinciden el arte y el pensamiento social crítico.¹ A lo largo de estas páginas quisiera que se tuviera en mente tal vertiente de pensamiento que no sólo se cuestiona sobre la realidad que estudia y en torno a la que trabaja, sino que también se interroga acerca de sí misma, de sus límites y aspiraciones, que echa mano de la creatividad que caracteriza a la especie e incluso se vale de la intuición para acercarse a lo complejo y lo impreciso (las pretensiones de lo exacto no van con ella). Más que verdades concluyentes, esta vertiente sabe que obtiene logros parciales (la verdad es un constante llegar a ser, decía Hegel); podría decirse que consigue aproximaciones (algunas muy sólidas y coherentes) a la realidad.

¹ Me refiero a un tipo de pensamiento que valora en forma especial la reflexión, que pretende, más que explicar, comprender los fenómenos sociales. De hecho, ése debe ser el camino de las ciencias hermenéutico-críticas, como las llama Habermas. Es un tipo de pensamiento que no se considera enemigo del saber filosófico y que, en todo trabajo de investigación, parte de la inevitable unidad sujeto-objeto de estudio, misma que, según Mardones y Ursúa, “permite la comprensión desde dentro de los fenómenos histórico, sociales, humanos”. Habermas, por su parte, dice que “la comprensión es un acto en el que se funden experiencia y aprehensión” (citados por Díaz Barriga, 1997: 147).

Un ejemplo emblemático de lo atractivo que ha sido para el *rock* el mundo de Alicia es la canción “White Rabbit”, que comenzó a escucharse en 1967 interpretada por el grupo Jefferson Airplane, puntal del *rock* psicodélico y el movimiento hippie de San Francisco. Aunque la pieza fue censurada en algunas áreas por considerarla una canción sobre drogas, rápidamente se colocó entre los diez primeros lugares de las listas de popularidad en Estados Unidos y logró ventas millonarias [Pareles y Romanowski, 1983: 282]. Su estrofa quizá más citada es la siguiente:

Una píldora te agranda
Y otra te achica,
Pero las que te da tu madre
No te hacen absolutamente nada
Ve a preguntarle a Alicia cuando tenga diez pies de altura.²

Sin entrar, al menos por el momento, en el controvertido asunto de las drogas, “White Rabbit” nos da una idea de la inquietud que había en aquellos tiempos por experimentar, vivir el momento y ampliar los márgenes de percepción; incluso por lograr la experiencia mística. Muchos estaban dispuestos por ello a correr el riesgo de las drogas. Entre ellos, el escritor Aldous Huxley, cuya seriedad no se ponía en duda, autor de *Las puertas de la percepción* (1963), libro enormemente popular en los sesentas. Huxley “sostenía que, en nuestra experiencia cotidiana, nosotros los seres humanos estamos demasiado controlados y limitados por nuestra razón, la cual determina las categorías que ‘filtran’ y ‘detienen’ la experiencia. El uso de ciertas drogas puede aflojar las ataduras de la razón y expandir los límites de lo que experimentamos al abrir de manera más amplia las puertas de la experiencia para nosotros” (Harris, 1993: 133).

Eran síntomas de una insatisfacción y crisis social generalizadas, es decir, presentes en diversas partes del planeta, aunque visibles en forma más

² “One pill makes you larger / And one pill makes you small / And the ones that mother gives you / Don’t do anything at all / Go ask Alice when she’s ten feet tall”. La autora de esta pieza es Grace Slick (1939), cantante del grupo, famosa por su belleza y penetrante voz. Ella ha manifestado que “siempre trató de imitar el lamento de la guitarra eléctrica” [Pareles y Romanowski, 1983: 282].

clara en las regiones con mayor desarrollo industrial. Ni el progreso material ni el pensamiento racional eran la solución. Había que buscar las respuestas en otra parte, lo cual implicaba rebelarse contra las estructuras sociales e incluso mentales prevalecientes, mismas que sostenían a la autodenominada civilización occidental. Como veremos más adelante, el *rock* captó muy bien esta inconformidad; además se puso a tono con el pensamiento crítico del momento, intelectual y artístico, que revaloraba la acción social y por ello a los sujetos sociales.

Morin fue uno de los pensadores que supo entender sin prejuicios el sentido de la crisis y el cambio cultural de la década de 1960. Jesús Martín-Barbero (1987: 66) recuerda que, por esos años,

Morin plantea la necesidad de ligar el cambio de paradigma analítico a la comprensión de la crisis sociopolítica. La crisis apunta un redescubrimiento del *acontecimiento*, es decir, de la dimensión histórica y la acción de los sujetos, dejando atrás una concepción de la cultura reducida a códigos y de la historia a estructura. Acontecimiento significa “la irrupción de lo singular concreto en el tejido de la vida social” [...] La crisis de finales de los sesentas revelaba “la irrupción de la enzima marginal” –los negros, las mujeres, los locos, los homosexuales, el Tercer Mundo–, [...] *poniendo en crisis* una concepción de cultura incapaz de dar cuenta del movimiento, de las transformaciones del sentido de lo social.

Martín-Barbero añade que para ese entonces resultaba caduca la idea de una cultura separada de la vida cotidiana. “En esa línea la experiencia más incisiva la pondrían los movimientos contraculturales de Norteamérica y la reflexión más descarnada los situacionistas” (*ídem*), movimiento de agitación cultural que tuvo en Guy Debord su principal activista y autor.³

³ Su libro *La sociedad del espectáculo*, obra considerada de culto, apareció en 1967. En opinión de Armand y Michèle Mattelart (2004: 65), “marca la culminación de la crítica a la sociedad de la abundancia”. Las tesis que conforman el libro de Debord no sólo constituyen un discurso crítico radical contra la avasalladora racionalidad del mundo capitalista, sino que son también la manifestación (coherente) de una visión apocalíptica y desencantada de la cultura de fines del siglo XX. La tesis 10 dice: “[...] el espectáculo es la *afirmación* de la apariencia y la afirmación de toda vida humana, o sea social, como simple apariencia. Pero la crítica que alcanza la verdad del

El redescubrimiento del sujeto implicaba la revaloración de personas de carne y hueso a las que la razón instrumental, impulsora de la eficiencia y el orden, les marcaba una forma de vida que tiene como principios supremos el trabajo “productivo” y el capital. Esa manera de estar en el mundo, lejos de permitir el bienestar social, ha conducido tanto a la explotación desmesurada de los recursos naturales como a la deshumanización de la existencia: los hombres y mujeres se vuelven números y la mente y el cuerpo aparecen una y otra vez como realidades escindidas. El ser humano es reducido a cosa; sus posibilidades de sentir, manifestarse creativamente y experimentar su relación con la naturaleza y el cosmos son constantemente inhibidas.⁴

A pesar de que no dejaban de ser exponentes de una música popular, llama la atención que diversos compositores e intérpretes del llamado *rock clásico*⁵ detectaran con gran sensibilidad y profundidad la problemática antes esbozada. Es el caso de Paul Kantner, guitarrista del Jefferson Airplane, un grupo que, en opinión de Marcelo Covián, siempre fue más lúcido que la masa a la que parecieron representar. Por ejemplo, escribe Covián en su libro *Los cantos de la conmoción* de 1974 (Covián y Rosenstone: 118),

cuando le preguntan a Paul cuál es la importancia del *rock and roll*, éste no vacila en contestar que pese a que “*importancia* es una palabra de mierda”, la razón de ser del *rock* es “intentar que la gente tome conciencia, señalarle cosas, hacer que disfrute de sí misma... Sólo poner de manifiesto la imbecilidad es algo divertido, porque lo único que hay que hacer es señalar y decir, ‘eh, mira eso’ e irse. Y la gente empieza a hacerse preguntas y una vez que han empezado a hacerse preguntas...”.

espectáculo lo descubre como la *negación* visible de la vida, como una negación de la vida que *se ha tornado visible*” (Debord, 2003: 40).

⁴ La razón instrumental, guiada por su lógica utilitarista, amenaza con acabar de manera irresponsable con todo recurso no renovable y con infinidad de formas en que la vida se expresa. El lúcido cuestionamiento de Heidegger acerca de esta forma de racionalización se encuentra más que vigente hoy en día. Gianni Vattimo (1990: 16) nos recuerda que este filósofo criticó una “mentalidad que, para poder dominar y organizar rigurosamente todas las cosas, las tiene que reducir al nivel de puras apariencias mensurables, manipulables, sustituibles, reduciendo finalmente a este nivel incluso al hombre mismo, su interioridad, su historicidad”. Tal mentalidad remite precisamente al influjo dominante de la razón instrumental.

En *Alicia en el país de las maravillas* se abandona la lógica y las contradicciones resultan algo común. Ese mundo simplemente no tiene sentido para la inteligente y voluntariosa Alicia, como seguramente tampoco lo tendrá para todo aquel que quiera mirarlo como si viera la vida “real”. Cuando tal cosa sucede es bueno recordar lo que dice el Lirón en “White Rabbit”: “Alimenta tu cabeza, / Alimenta tu cabeza”.⁶

Raimon Panikkar (1997: 77) sostiene que “la realidad, incluso la realidad última, no tiene por qué ser solamente lógica, pensante, *logos*”. Este filósofo argumenta que las bases aparentemente sólidas sobre las que se construyó el pensamiento occidental no lo son tanto, y que, por fortuna, ha habido una capacidad de autocrítica y de cuestionamiento inherente a una porción importante de este pensamiento o, quizá, al ser humano mismo, que se ha preguntando si avanza y si está avanzando por el camino correcto. Esta capacidad de duda es la que, entre otras cosas, ha provocado que la teoría social y la filosofía occidental contemporáneas volteen la vista a otras experiencias y a otras latitudes buscando otras posibilidades de saber. En este sentido, el pensamiento de la India se ha erigido en una opción, en una fuente de conocimiento.⁷ Si bien no ha sido la única, valga este ejemplo para resaltar lo que sustenta Pannikar: después de la primera y sobre todo la segunda Guerra Mundial ha habido personas que claman que “los viejos modelos ya no

⁵ Harris (1993: 12-14) sitúa el periodo del rock clásico entre 1962 y 1974.

⁶ “Feed your head. / Feed your head”. La relación de *Alicia* con el *rock* puede ubicarse en un contexto más amplio, es decir, no sólo el de la música popular sino el de la cultura de masas: como se sabe, en ese filme de culto para los amantes de la ciencia ficción que es *Matrix* (Larry y Andy Wachowski, 1999), hay una clara alusión a la historia de Carroll al principio de la película: Morfeo le ofrece a Neo la posibilidad de escoger entre dos píldoras: una azul, y seguir “creyendo en lo que quieres creer”, y una roja “y estás en el País de las Maravillas y yo te muestro qué tan profunda es la madriguera del conejo”. El guión dice: “Neo abre su boca y se traga la píldora roja. La sonrisa de Cheshire [refiriéndose a Morfeo] regresa”. El I Acto está concluyendo, Neo acepta entrar en el mundo de la aventura. Una píldora (imposible no pensar en una droga al estilo “White Rabbit”) permite al héroe el paso del mundo ordinario al extraordinario (comienza así el II Acto). ¿Mera coincidencia o un guiño de los autores de la película?: *The Matrix* es el nombre de esta cinta y también del club que levantó The Jefferson Airplane en San Francisco en 1965, un sitio que se convirtió en escaparate para las nuevas bandas de la zona [Cfr. Tobler, 1991: 159].

⁷ Panikkar (1997: 19) se refiere a “las experiencias centrales que la civilización de la India clásica ha tenido en cuanto a eso que podríamos acaso llamar filosofía”. Él basa sus reflexiones en lo que llama cultura índica, principalmente en la cultura expresada en lengua sánscrita.

sirven para el entendimiento, la paz, ni siquiera por el bienestar propio” (*ibid.*: 13). En determinados momentos, la “razón” occidental ha sido capaz de hacer un alto en el camino y, con esa nueva mirada, o ese saber escuchar enriquecido que obtiene de su autocrítica o su diálogo con lo distinto, ha reanudado su transitar reflexivo con más herramientas y certezas.

En relación con lo anterior, Michel Maffesoli (1990: 54) escribe que “una buena parte de la existencia social escapa al orden de la racionalidad instrumental, no se deja finalizar ni puede reducirse a una simple lógica de dominio”. Creo que tanto los planteamientos de Panikkar como de Maffesoli se pueden relacionar con el principio de complejidad de Morin (1984: 109): “La complejidad no es sólo pensar lo uno y lo múltiple conjuntamente, es también pensar conjuntamente lo incierto y lo cierto, lo lógico y lo contradictorio, es la inclusión del observador en la observación” [casi nada, pues].

Los fenómenos humanos son a la vez físicos, biológicos, sociales, culturales e históricos, nos hace ver Morin (*ibid.*: 119). Existe una interacción permanente entre los sujetos sociales y el mundo y un flujo constante de comunicación, de intercambio de sentidos y significados que rebasan con mucho el ámbito meramente racional. De tal suerte que no es adecuado establecer separaciones absolutas.

Panikkar plantea que la razón, la mente, no sólo habita en un cuerpo sino que forma parte de éste. Y tal cuerpo, como unidad, es parte de una realidad más amplia, a la que está unida de manera orgánica. Por eso al pensar pensamos con el cuerpo todo, incluida la mente. Percibir (con alguno de los sentidos, con todos ellos) e intuir entran en el mismo proceso. Al relacionar esto con el pensamiento complejo podemos decir que las percepciones tienen una base biológica y ésta a su vez una base fisicoquímica. Ambas interaccionan con el entorno social y con lo mucho de cultural y social que conforma a cada persona. Así, el sujeto, el ser social, forma parte del objeto, de la realidad que estudia, y eso determina (Morin acepta el término, aunque no de una manera mecanicista) su manera de entender esa porción del todo social que trata de comprender. Dice Panikkar (1997: 65): “El hombre no es sólo *espectador* en la aventura de lo real, es también *actor*, pero además es

autor de esta misma realidad. Ésta es la dignidad del hombre. No somos un anillo en la evolución cósmica sino parte de la misma energía creativa”.

Me parece que el texto de Panikkar puede verse como una invitación a escuchar, a valorar “la receptividad del escuchar” (*ibid.*: 73), y a percibir y pensar con todos los sentidos, con todo lo que somos. Panikkar plantea que lo que creemos más oculto es lo más expuesto, lo más presente, y que por lo común –por la forma en que se ha enseñado a pensar clasificando y separando en Occidente– nos cuesta trabajo percatarnos de ello, no sólo porque lo que realmente *es* está cubierto de apariencias sino porque nosotros mismos somos parte de ese ser (*âtman*).

Es curioso, el siglo XX nos dejó formas de vida que –entre la sobreproducción de lo banal y la sobreestimación de lo novedoso, entre el desarrollo de la mente funcional y la acumulación material– atrofian nuestras facultades sensoriales (y críticas). Pero también, por fortuna, nos dejó recuerdos y experiencias colectivas, enseñanzas y saberes compartidos (y ancestrales), de los que podemos echar mano para darnos cuenta de por dónde más o menos podemos caminar si es que queremos corregir, más bien, cambiar todo lo que hay que cambiar. En este sentido, ¿qué nos ha enseñado el arte de la última centuria en cualquiera de sus manifestaciones y, digamos por ahora, “niveles”?: entre otras cosas, la importancia de la experiencia sensorial como una manera de enriquecer la propia existencia y avanzar por un rumbo distinto a las verdades únicas y a la racionalización que cosifica y separa. Decía Susan Sontag (1996: 16) en un famoso ensayo de 1964 sobre el arte:

Estamos en una de esas épocas donde la actitud interpretativa es en gran parte reaccionaria, asfixiante [...] En una cultura cuyo dilema ya clásico es la hipertrofia del intelecto a expensas de la energía y capacidad sensorial, la interpretación es la revancha del intelecto sobre el arte.

Y aún más. Es la revancha del intelecto sobre el mundo [...] El mundo, nuestro mundo, está ya bastante despoblado y empobrecido. Desechemos, pues, todos sus duplicados hasta tanto experimentemos con más inmediatez cuanto tenemos”.

Considero que en los inicios del siglo XXI se requiere insistir en lo planteado por Sontag: “Lo que ahora importa es recuperar nuestros sentidos. Debemos aprender a *ver* más, a *oír* más, a *sentir* más” (*ibid.*: 24). Aún hay mucho que avanzar en tal dirección.

Por ejemplo, las ciencias sociales no terminan de captar lo que tienen en común con el arte, en particular con el surgido en la pasada centuria, y cuánto pueden aprender de sus experiencias y manifestaciones.

EL SÍNDROME DE “DAR VUELTA A LA PÁGINA”

En nuestros días, la vida urbana acelerada, la circulación constante de información y mensajes de todo tipo, la promoción de lo novedoso a fin de estimular el consumo, y la exigencia de actuar con eficacia e ir hacia delante en un mundo que impulsa y celebra la competencia no sólo para alcanzar el éxito sino simplemente sobrevivir, vuelven una práctica poco frecuente el ejercicio sano de la reflexión, de la duda y la contemplación, de la pausa para buscar no la respuesta más oportuna sino las preguntas más pertinentes y quizá fundamentales.⁸

El mercado azuza el deseo de adquirir lo último de lo último y atina a poner en las manos de prácticamente cualquier mortal –pensemos sobre todo en individuos del medio urbano– trozos de futuro, adelantos de lo que vendrá: una *palm*, un teléfono celular multimedia, el acceso a la internet, el control remoto para hacer efectivo el servicio de televisión por cable.⁹ Hacemos clic y

⁸ “Preguntar es estar construyendo un camino. Por ello es aconsejable fijar la atención en el camino y no estar pendientes de frases y rótulos aislados” (Heidegger, 2001a: 9).

⁹ Según Alan Kay, en *The Invisible Future* (2002), “la revolución tecnológica aún no ha comenzado”. Así lo resalta el reportaje “La tecnología se esconde” de Joseph M. Sarriegui, publicado en *El País Semanal*, núm. 1513, 25 de septiembre de 2005, pp. 80-84. Según este trabajo, hacia 2020 la tecnología se ocultará y fusionará con objetos tradicionales de nuestra vida cotidiana: espejo con televisor o computadora integrada, pantalla-pared inteligente para televisión o PC, mesa que se transforma en una computadora horizontal colectiva, anillo o arete que es a la vez un teléfono móvil, anteojos que tomarán fotos digitales son algunos ejemplos. Ante la desigualdad imperante hoy día, en cuanto a niveles de calidad de vida y oportunidades de desarrollo personal y social –lo cual implica, entre otras cosas, que amplios sectores de la población mundial no tengan acceso fluido a los beneficios de la tecnología–,

se nos presenta un sinfín de posibilidades de conocimiento y distracción; pulsamos un botón y nuestros ojos y oídos viajan de un extremo a otro del planeta, a distintas realidades, a distintas épocas o parajes de ilusión. Los beneficios y las posibilidades de las nuevas tecnologías son indiscutibles; las presiones neoliberales y el predominio del conocimiento instrumental también. De ahí tal vez la manía social de “darle vuelta a la página” lo antes posible, de preocuparse más por las 24 horas siguientes que por buscar la plenitud del momento o el espacio para meditar sobre los días pasados.

Lo que en una jornada puede ser de la mayor actualidad en los medios de comunicación masiva, a la semana siguiente puede ser cosa del pasado, entendiendo éste como el lugar de lo obsoleto. Algo parecido sucede con las llamadas nuevas tecnologías: en sus amplios espacios de poder, las “nuevas versiones” y los aditamentos de moda constituyen anuncios frecuentes. Es difícil sustraerse a esta tendencia, que cubre casi todos los espacios de la vida social. Incluso en el ámbito académico, lo que ya sucedió (y las enseñanzas que pueden extraerse de ello) no resulta tan atractivo como lo que está por llegar.¹⁰ A menudo se actúa como si la explicación del presente pudiera encontrarse más bien en el futuro que en el camino recorrido. Y, por absurdo que parezca, hay que insistir en que esto no es así.

La preocupación razonable por el funcionamiento actual de los medios y por el rumbo que siguen las nuevas tecnologías¹¹ no debe hacer a un lado la

una de las preguntas que surgen es si para 2020 se habrá revertido la tendencia de concentración de la riqueza y de acceso al conocimiento y la información que favorece a los grupos tradicionalmente privilegiados, sobre todo de los países ricos.

¹⁰ Una consecuencia de esto es que se impulsan programas de investigación que estudian los usos y efectos de las nuevas tecnologías. Este impulso, sin embargo, obedece más a criterios prácticos y de aplicabilidad concreta y casi inmediata que a un interés por el saber. De acuerdo con Lyotard (1990: 94-95), la pregunta ¿eso es verdad? deja su lugar a ¿para qué sirve?: “En el contexto de la mercantilización del saber, esta última pregunta, las más de las veces, significa: ¿se puede vender? Y, en el contexto de argumentación del poder: ¿es eficaz?”. Lyotard sostiene también que los administradores destinan o retiran fondos a departamentos de investigación o centros de enseñanza en virtud de la “competencia performativa” (*ibid.*: 79-98).

¹¹ Lo cual se refleja, por ejemplo, en el “pacto de lealtad” que ha establecido “el dominio de la comunicación” con la tecnología. “Para la comunicación, se trata de utilizar al máximo las máquinas de todo tipo que puedan ponerla en movimiento, garantizar su transparencia, perseguirla en sus cercenamientos, explicitar su funcionamiento, y esto en todas las partes del saber [...] Las ciencias de la comunicación se desplazan y actúan en la esfera tecnológica” (Sfez, 1995: 21).

dimensión cultural e histórica de estas realidades. Lo mismo en el caso de cualquier otro fenómeno comunicacional y social. A su vez, ante el desconcierto que genera una sociedad empeñada en estimular el consumo de lo superfluo y sobreestimar las apariencias, resulta conveniente, como una posibilidad para salir de este juego de espejos, pensar cómo llegamos hasta aquí, qué hemos dejado atrás, qué permanece a través de la historia, qué sigue vigente y qué vale la pena rescatar de los tiempos idos.

EL CONOCIMIENTO DE LA HISTORIA

En el campo de la historia se subraya que la inquietud por el futuro es lo que motiva y despierta la conciencia histórica. Es decir, no es el pasado sino la pregunta de qué pasará lo que resalta la importancia de la historia. Álvaro Matute afirma que “la humanidad ha planteado que para ver qué pasos dará es mejor observar los pasos que ha recorrido, y dicho de esta manera poco académica, pero muy explícita, eso es la historia”.¹²

En virtud de que el fenómeno del surgimiento y asentamiento internacional del *rock* corresponde a una serie de actos y acontecimientos del pasado, el presente trabajo parte de una posición concreta en torno al estudio de la historia, sustentada por Lucien Goldmann. Según este filósofo y sociólogo, “lo que buscamos en los hechos históricos no es tanto su realidad material como su *significado humano*, que, evidentemente, no puede ser conocido fuera de la primera” (1981: 17).

La perspectiva acerca de la historia que Goldmann plantea en *Las ciencias humanas y la filosofía* impulsa esta investigación sobre el *rock* del mismo modo que lo hace, en el plano simbólico, *Alicia en el país de las maravillas*. Además de lo ya mencionado, ¿por qué resulta importante el planeamiento de Goldmann para un estudio como éste? Entre otras cosas, porque expresa que

¹² “Hay que conocer la historia para saber quiénes somos. Entrevista con Álvaro Matute Aguirre”, en *Humanidades y Ciencias Sociales*, publicación de la

todo hecho social es un hecho histórico, y a la inversa. Por consiguiente, la historia y la sociología *estudian los mismos fenómenos*, y si cualquiera de ellas capta un aspecto real, la imagen que da de él tiene que ser parcial y abstracta si no está completada por los aportes de la otra. [...] El conocimiento concreto no es una *suma*, sino una *síntesis de abstracciones justificadas* [...] No se trata, pues, de reunir los resultados de la sociología y de la historia, sino de abandonar toda sociología y toda historia abstractas para llegar a una ciencia concreta de los hechos humanos, que sólo puede ser una *sociología histórica* o una *historia sociológica*. [...] La sociología sólo puede ser concreta cuando es histórica: igual que la historia, si quiere ir más allá de la simple recopilación de hechos, tiene que ser necesariamente explicativa, lo que quiere decir, en una medida mayor o menor, sociológica (*ibid.*: 19).

En la investigación social hay que darle su lugar a los hechos del pasado y saber interrogar a los tiempos que se han ido.

LA REVISIÓN DEL PASADO RECIENTE

¿Cuánto hace que dejamos el siglo XX? Parece como si hubiera pasado mucho tiempo. Aunque se puede hablar de una centuria corta, de 1914 al fin de la era soviética (1991),¹³ o de un periodo de unos 80 años marcados por el progreso científico y el desarrollo de las tecnologías de la información y la comunicación, lo cierto es que hace unos 15 años –muy pocos en términos históricos– estábamos inmersos sin lugar a dudas en el siglo XX. Con frecuencia, fuera del círculo de los historiadores, se olvida este hecho.

No deja de ser paradójico que el ritmo de vida impulsado, en buena medida, por los avances tecnológicos y los medios de comunicación masiva ha sido factor determinante en la pérdida de significado de la historia, en la desvalorización de la memoria histórica. Esta situación comenzó a gestarse

Coordinación de Humanidades de la UNAM, año 1, núm. 3, julio-agosto de 2005, p. 8.

¹³ Véase Hobsbawn (2003: 15). Para Hauser (1998, vol. 2: 485), por mencionar una apreciación similar, “el ‘siglo XX’ comienza después de la primera guerra mundial, es decir en los años veintes”.

precisamente en la pasada centuria. A mediados de la década de 1990, Eric Hobsbawm (2003: 13) escribió:

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

Hobsbawm habla por una generación que llegó a la etapa adulta en el siglo pasado y que participó en su historia de diversas maneras: “No deberían olvidar este hecho aquellos lectores que pertenecen a otra época, por ejemplo el alumno que ingresa en la universidad en el momento en que se escriben estas páginas, para quien incluso la guerra del Vietnam forma parte de la prehistoria” (*idem*).

La centuria pasada fue un periodo de la historia muy violento, de matanzas y guerras, pero también una época donde tuvo lugar una revolución cultural sin precedente. Al cerrarse el siglo XX, no faltaron los recuentos de sus más significativos acontecimientos. Los medios de comunicación se encargaron de ello. Los especialistas presentaron sus revisiones y análisis en lo que respecta al ámbito de su competencia profesional. No obstante, considero que el tema no se ha agotado. Siguen faltando miradas al pasado inmediato; hay innumerables aspectos de esos años que requieren ser estudiados y que nos pueden ayudar a entender el presente de mejor manera. Hobsbawm alude a la guerra de Vietnam y yo pienso en los sesentas: los años de la revolución cultural, de la cual se ocupa también el historiador. Resulta lógico entonces establecer otro vínculo: revolución-cultura juvenil. De ahí a la música de *rock* hay sólo unos primeros y sonoros acordes de guitarra (eléctrica, por supuesto). “La cultura juvenil se convirtió en la matriz de la revolución cultural en el sentido más amplio de una revolución en el comportamiento y las costumbres, en el modo de disponer del ocio y en las artes comerciales, que pasaron a configurar cada vez más el ambiente que respiraban los hombres y mujeres urbanos” (*ibid.*: 331).

En los párrafos subsiguientes me propongo destacar la relación indisoluble entre la música de *rock* y la cultura de masas,¹⁴ especialmente en las décadas de 1950 y 1960. Entre otras cosas veremos que la dirección que siguieron las llamadas industrias culturales¹⁵ en la segunda mitad del siglo XX se debió en buena medida a la influencia de tal música.

LA EMERGENCIA DE LOS JÓVENES EN EL SIGLO XX

También en ese lapso aparecieron los jóvenes como conglomerado social y cultural con gustos y demandas específicos, que buscaban diferenciarse no sólo de los niños sino también de los adultos. Nunca antes se habían manifestado de tal manera. Con ellos, la historia de la cultura moderna tuvo un punto de inflexión. Estos jóvenes, sin embargo, estaban divididos en dos grupos: el de los adolescentes y el de los propiamente jóvenes. Es decir, una división que desde entonces nos parece normal. Cabe añadir que en los cincuenta surgió el adolescente como agente social consciente, y que en la década siguiente, los jóvenes, como estrato social independiente, dieron un nuevo significado cultural a la noción de *juventud*. Para los jóvenes radicales

¹⁴ “Cultura de masas –o *mass media* como tiende a generalizarse– es aquella producida o reproducida por medios técnicos, pensada para ser dirigida a un público considerable en cantidad; caracteriza, además, el desarrollo cultural propio del capitalismo de este siglo [el XX]. Por lo tanto, es un nuevo objeto para los estudios literarios o culturales, y se produce como consecuencia de la división entre alta y baja cultura” (Zubieta, 2000: 117). Más adelante ahondaré en el concepto de cultura de masas.

¹⁵ En 1947 nace en *Dialéctica de la Ilustración* de Max Horkheimer y Theodor Adorno el “término *industria cultural* para referirse a la mercantilización de las formas culturales producidas por el surgimiento de las industrias del espectáculo en Europa y Estados Unidos a fines del siglo XIX y comienzos del XX. Entre los ejemplos que discuten están el cine, la radio, la televisión, la música popular, las revistas y los periódicos” (Thompson, 2002: 147-148). A fines de los sesentas, Edgar Morin propone una redefinición del concepto que, de acuerdo con Jesús Martín-Barbero (1987: 64), lo desfataliza y vuelve operativo: “el conjunto de mecanismos y operaciones a través de los cuales la *creación* cultural se transforma en *producción*”. Desde finales de los setentas se habla más bien de *industrias culturales*, en razón de que no se trata de una industria homogénea, que responde a una única y misma lógica; si bien ha habido relaciones más o menos estrechas, cada medio o sector ha tenido su propia evolución y problemática. “Se trata de entrar en la complejidad de estas diversas industrias para intentar comprender el proceso creciente de valoración de las actividades culturales por el capital”, (Mattelart y Mattelart, 2004: 77).

de los sesentas, la vida perdía su carácter plenamente humano más allá de los 30 años, “con la salvedad de algún que otro gurú” (Hobsbawn, 2003: 326).

De acuerdo con los especialistas, el término *juventud*

designa un estado transitorio, una fase de la vida humana cuyo comienzo está bastante definido por la aparición de la pubertad; el final de la juventud en sí, varía según los criterios y los puntos de vista que se adopten para determinar si las gentes son “jóvenes”. Por *juventud* comprendemos no solamente una fase de la vida, sino también los individuos concretos que pertenecen a los grupos de edad que se definen como jóvenes (Mestre Martínez, 1987, vol. II: 1206).

Ahora bien, la población que muchos expertos tienen en mente cuando utilizan la palabra *juventud* es la comprendida entre los 14 y los 24 años. Por lo que hace a la adolescencia, el periodo “termina prácticamente a la edad de 18 años, e incluso mucho antes en ciertos grupos sociales o étnicos y en ciertas partes del mundo” (*idem*).

Con base en planteamientos de Bourdieu, Maritza Urteaga (2003: 25-26) subraya que tanto la noción de juventud como la de vejez son construcciones sociales y culturales, o sea que han variado históricamente. Añade que la determinación de sus límites ha correspondido a una lucha por ampliar o reducir espacios de poder. Que la idea de juventud se sustenta en factores culturales más que biológicos (aunque *lo natural* no deja de tener un peso específico) lo prueba el hecho de que hacia 1880 no existía tal noción: “comienza a formarse apenas en las primeras décadas de 1900 y su maduración realmente será obra de este siglo. Lo anterior no implica que no hubiera jóvenes entre 1880 y 1920. [...] Ser joven para la sociedad del siglo XIX no integraba una etapa distinta y definida en el ciclo de vida” (Gerardo Necochea, citado por Urteaga Castro Pozo, 2003: 29).

La juventud se fue ganando su lugar en la sociedad durante la primera mitad del siglo XX. Sin embargo, entre los años cincuentas y sesentas de esa centuria terminó de conquistar un espacio cultural propio. Esto sucedió no sólo en Estados Unidos y Gran Bretaña, sino también en otros países inmersos en procesos de modernización urbana e industrial. El crecimiento de las

ciudades y la producción y el consumo masivos se alzaron como elementos distintivos de esta etapa de la historia de la humanidad iniciada a finales del siglo XIX, es decir, la *modernidad consumista*, cuyo polo hegemónico lo constituye precisamente la Unión Americana.¹⁶

En Estados Unidos nació el *rock and roll*, o sea, el primer *rock*, a mediados de la década de 1950, y en este país al igual que en las islas británicas el *rock* evolucionó y terminó de consolidarse como forma creativa y producto cultural de masas a finales del decenio de 1960. Por último, tanto en la Unión Americana como en tierras británicas (aunque ahí en menor medida) se conformó un modelo de juventud y de lo juvenil (patente, por ejemplo, en ropa, peinados, accesorios y otros bienes de consumo) que se extendió por el mundo. Recordemos que a fines de los cincuenta los adolescente se erigieron en un creciente público consumidor con capacidad adquisitiva. Los jóvenes empezaron a demandar artículos que los diferenciaban de los mayores, al igual que productos culturales próximos a sus intereses, deseos y preocupaciones. Cabe mencionar que a partir de los sesentas los adultos comenzaron a copiar la manera de vestir de los jóvenes.

[Una] peculiaridad de la nueva cultura juvenil en las sociedades urbanas fue su asombrosa internacionalización. Los tejanos [pantalones de mezclilla] y el *rock* se convirtieron en las marcas de la juventud “moderna”, de las minorías destinadas a convertirse en mayorías en todos los países en donde se los toleraba, e incluso en algunos donde no, como en la URSS, a partir de los años sesentas [...] El inglés de las letras del *rock* a menudo ni siquiera se traducía, lo que reflejaba la apabullante hegemonía cultural de Estados Unidos en la cultura y en los estilos de vida populares, aunque hay

¹⁶ De acuerdo con Gilberto Giménez (2005), en *En Modernities. A Geohistorical Interpretation* (University of Minnesota Press, 1999), Peter J. Taylor sostiene que en la historia han tenido lugar tres tipos de modernidad: 1. La modernidad mercantil ocurrida en el siglo XVII y centrada de manera hegemónica en Amsterdam, Holanda; 2. La modernidad industrial llevada a cabo desde fines del siglo XVIII y durante el XIX, con Inglaterra como espacio geográfico y cultural principal, y 3. La modernidad consumista, que cubre todo la pasada centuria. Esta modernidad tiene como modelo a imitar las grandes ciudades estadounidenses, especialmente Los Ángeles. Los suburbios de las grandes urbes, donde el consumo comercial y cultural se disfruta lejos de las zonas de producción de mercancías (idea del confort estadounidense),

que destacar que los propios centros de la cultura juvenil de Occidente no eran nada patrioterros en este terreno, sobre todo en cuanto a gustos musicales (Hobsbawn, 2003: 328-329).

México, en particular su ciudad capital, no quedó al margen de la modernización consumista, muy patente en los últimos años cincuentas y principios de los sesentas, que trajo consigo un modelo de juventud “construido por las industrias culturales y difundido por los medios de comunicación”. Jóvenes ciudadanos se identificaron con este modelo surgido en Estados Unidos y materializado en los rebeldes rocanroles. “Algunos autores relacionan directamente su origen con la proyección de películas estadounidenses como *El salvaje* con Marlon Brando, *Semilla de maldad* (1955) y *Rebelde sin causa* (1957) de Nicolas Ray con James Dean, Natalie Wood y Sal Mineo o *El prisionero del rock* y *El rey criollo* con Elvis Presley” (Urteaga Castro Pozo, 2003: 37-38).

Hoy día, en las sociedades modernas ampliamente urbanizadas, figura una cultura juvenil “centrada en la música, la valorización del cuerpo y la fascinación por la imagen y la emoción visual” (Olivier Donnat, citado por Giménez, 2006: 13).

LO POPULAR EN LO MASIVO. UNA APORTACIÓN DE LOS ESTUDIOS CULTURALES

Explorar el nexo *rock*-cultura de masas abre un abanico de posibilidades de reflexión, por ejemplo, en torno a la producción y recepción de mensajes, así como a la manera en que los actores sociales interpretan, usan y recrean su entorno simbólico. En un primer momento, estas posibilidades podrían pasar inadvertidas si nos guiamos por la idea de que en los terrenos de la cultura mediatizada (la cultura transmitida a través de los medios)¹⁷ prevalece el

constituyen elementos distintivos de la modernidad consumista. En ésta también sobresale el cine de Hollywood.

¹⁷ *Mediatización de la cultura moderna* es el “proceso por el cual la transmisión de formas simbólicas llega a estar cada vez más mediada por los aparatos técnicos e institucionales de las industrias de los medios de comunicación”. Las *formas*

consumo acrítico¹⁸ y la ganancia económica por encima de la calidad. Esto, por fortuna, no siempre es así. De hecho, en los dominios del *rock* existen notables y variadas manifestaciones de talento e innovación. La crítica y la historia dan cuenta de ello. ¿Se puede explicar la cultura del siglo XX sin considerar la magia creativa de los Beatles? Éste es el ejemplo paradigmático, pero hay otros casos sobresalientes: el ofrecimiento irreverente y sensual de los Rolling Stones, la visión crítica y proyección poética de Bob Dylan, la experiencia totalizadora de Pink Floyd, etcétera. Cabe subrayar que en las mejores manifestaciones del *rock*, me refiero a obras, ejecuciones en vivo y grabaciones, aflora de modo natural el sentimiento profundo y la exaltación de la vida, así como la invitación al placer y a experimentar de modo pleno el goce estético.

Por encima de todo, el *rock* es música popular, pero también es un fenómeno cultural de dimensión internacional. A finales de la década de 1960 se hablaba ya de una cultura del *rock* (incluso sus más fervientes seguidores decían que era una forma de vida). Sin embargo, nadie puede negar que, desde los años cincuentas del sorprendente *rock and roll*, la música de *rock* se convirtió en un gran negocio. Entre 1955 y 1959 las ventas de discos en Estados Unidos tuvieron un salto espectacular; luego vinieron unos años en que no se registró ningún incremento, pero a partir de 1964, con el primer viaje de los Beatles a la Unión Americana, el mercado se reanimó. Hacia finales de los sesentas, la música popular representaba la tasa de recuperación de inversión más alta, en comparación con la mayoría de las otras áreas de la industria del entretenimiento (Lipsitz, 1994: 211).

Los Beatles por sí solos habían vendido 154 millones de dólares en discos para 1968, y hacia 1970 el total de ventas de discos y cintas de la industria musical excedía los dos billones de dólares, lo que superaba el total de ventas generado por películas (1.6 billones de dólares) y por todos los eventos

simbólicas constituyen “una amplia gama de acciones y lenguajes, imágenes y textos, que son producidos por los sujetos y reconocidos por ellos y por otros como constructos significativos” (Thompson, 2002: XII y 89, respectivamente).

¹⁸ En general, “los individuos no absorben con pasividad las formas simbólicas, sino que *les dan un sentido* activo y creador, y en consecuencia producen un significado en el proceso mismo de recepción” (*ibid.*: 228).

deportivos (600 millones de dólares). La música de *rock* era la explicación de casi todo el incremento de las ventas; para los primeros años de la década de 1970, el *rock* constituía cerca de 80% de la música grabada (*ibid.*: 212).

Sin bien las importantes repercusiones económicas de la relación entre el *rock* y las industrias culturales bastarían para justificar el estudio de los orígenes de tal vínculo, el fenómeno de la aparición y el asentamiento internacional del *rock* resulta un proceso tan rico en significados, desde el punto de vista histórico y cultural, que amerita ubicarlo en un ámbito más amplio, donde entren en juego, además de los medios de comunicación,¹⁹ el arte popular, la comunicación no verbal, la cultura popular, las artes del espectáculo y otros aspectos de la realidad cultural y comunicacional en la que evolucionó la música en cuestión. Aun así, esta investigación, que tiene al *rock* como elemento central, se guía por los nexos que puedan encontrarse entre el desarrollo de esta expresión musical, la comunicación de masas²⁰ y la consolidación de las industrias culturales.

Respecto de esto último quiero dejar asentado que estas páginas no se alejan del uso casi indistinto que se hace –incluso en los ámbitos especializados– de los términos *comunicación de masas* e *industrias culturales* (se emplean como si fueran sinónimos). Sin embargo, la expresión *comunicación de masas* pone el acento en los productos generados y en el conjunto de actividades relacionadas con la *producción y difusión* (de las

¹⁹ Aquí resulta oportuno el comentario de Aníbal Ford (1994: 129): “La producción cultural y social pasa tanto por los medios como por fuera de ellos. Son tan erróneas las tesis de la *massmediatización* social como su reverso alternativista, negador de los medios. Los medios son poderosos pero también es poderosa la producción social cultural que pasa por fuera de ellos”.

²⁰ De acuerdo con John B. Thompson, *comunicación de masas* [CM] es “la producción institucionalizada y la difusión generalizada de bienes simbólicos por conducto de la transmisión y la acumulación de información/comunicación” (2002: 319). Sin embargo, para John Hartley, CM “es una expresión que debe tomarse con cautela. [...] CM] no es un concepto que pueda definirse, sino que se trata de una categoría de sentido común que se emplea para abarcar sin orden ni concierto una cantidad de fenómenos diferentes de manera no analítica. [...] CM] es la práctica y el producto de brindar entretenimiento para el ocio, e información, a una audiencia desconocida, por medio de una alta tecnología financiada por corporaciones, producida industrialmente y regulada por el Estado; esos entretenimientos y esa información constituyen mercancías que se consumen privadamente en los modernos

formas simbólicas ya mencionadas, y por supuesto con su consumo/recepción activa), mientras que *industrias culturales* se refiere particularmente a las *instituciones* (su organización, su régimen legal, las relaciones entre ellas, etcétera) que generan y difunden productos y servicios ligados a la cultura. Además se debe tener en mente que el término *industrias culturales* no se circunscribe a la importante producción en serie, con ayuda de la tecnología, de artículos y bienes vinculados a la comunicación, el arte y el entretenimiento. El concepto, en determinados casos, sobre todo conectados con el derecho de autor, abarca mercancías “que a primera vista no parecen culturales”, entre ellas las provenientes de “las industrias del vestido, de los muebles, del juguete y de la alimentación, ya que, a pesar de su función predominantemente instrumental, tienen también una innegable dimensión expresiva y simbólica (por ejemplo, pueden connotar gusto estético, distinción y estatus)” [Giménez, 2002: 29].

Con base en lo antes señalado considero que las relaciones conceptuales²¹ entre el proceso de evolución del *rock*, la comunicación masiva y las industrias culturales pueden ubicarse dentro un campo problemático en el que confluyen los estudios culturales y de la comunicación (hoy día se dice que constituyen un nuevo campo del saber, que también se identifica con el nombre de estudios socioculturales).²² De este modo nos adentramos en la dimensión simbólica y significativa de las relaciones sociales, o lo que Jesús Martín-Barbero llama la “naturaleza comunicativa de la cultura” (citado por Lull, 1997: 16). A partir de este señalamiento, James Lull afirma: “La comunicación construye la cultura, pero también está enmarcada por ella en contextos que van desde lo local hasta lo global” (*ibid.*: 224).

Los estudios que vinculan la comunicación y la cultura, o dicho con mayor propiedad, que abordan los fenómenos comunicacionales (aunque no sólo éstos) desde la teoría cultural, tienen su principal origen en los estudios culturales (*cultural studies*), propiamente dichos, surgidos en Inglaterra en

medios de prensa, pantalla, audio y emisión abierta” (O’Sullivan, Hartley *et al.*, 1997: 69-70).

²¹ “No son –dice Max Weber– las relaciones reales entre ‘cosas’ lo que constituye el principio de delimitación de los diferentes campos científicos sino las relaciones conceptuales entre problemas” (Bourdieu, 1975: 51).

los años sesentas, la década de la revolución cultural en el mundo, uno de los dos decenios que reciben mayor atención en este estudio.²³

El Centro de Estudios Culturales Contemporáneos (CCCS, por sus siglas en inglés) de la Universidad de Birmingham, fundado en 1964, impulsó el movimiento embrionario de los *cultural studies*. Éstos experimentaron una expansión considerable en los años ochentas, en buena medida por la vocación multicultural e internacional del Centro:

En parte como resultado de las rebeliones intelectuales y políticas de la década de 1960 (que internacionalmente asistieron a rápidos desarrollos en el estructuralismo, la semiótica, el marxismo, el feminismo, etcétera) y en parte como respuesta a ellas, los estudios culturales ingresaron en un periodo de intenso trabajo teórico. El objetivo era comprender la especificación que se debía hacer de la cultura (la producción social del sentido y la conciencia) en sí misma y con relación a la economía (la producción) y la política (las relaciones sociales)” [Hartley en O’Sullivan, 1997: 144].

El CCCS no constituyó el único promotor y generador de estudios culturales, hoy día un campo ampliamente diversificado en el mundo. Sin embargo, no se puede negar la herencia de este centro que dejó de funcionar en 2002. En la actualidad se subraya por ejemplo la existencia de los estudios culturales latinoamericanos.²⁴

De acuerdo con Néstor García Canclini (1997: 45), una de las mayores contribuciones de los estudios culturales es el trabajo transdisciplinario (lo mismo opinan Aníbal Ford y Gilberto Giménez, entre otros), así como la

²² Cfr. O’Sullivan (1997). Véase particularmente la Introducción, pp. 11-15.

²³ Aníbal Ford (1994: 132) explica: “ese campo, que de manera nada clara llamamos en América Latina ‘comunicación y cultura’, es un campo típicamente trasdisciplinario. Y esto pareciera corresponder más que a una etapa de su construcción epistemológica [...] a un dato de base que de hecho implica el estudio de los medios enmarcado no en una teoría de los medios sino en una teoría de la cultura. [...] muchas disciplinas [...] están hoy sufriendo procesos similares de recomposición trasdisciplinaria [...]. El conjunto de saberes llamado *cultural studies* en el mundo anglosajón es también una prueba de ello”.

²⁴ Cfr. Mattelart y Neveu (2004: 118-122). Este libro ofrece una visión de conjunto sobre los orígenes y desarrollo de esta corriente de investigación.

investigación de procesos interculturales.²⁵ Otra de las aportaciones de esta corriente es la valoración que como objeto de estudio ha dado a las formas modernas y contemporáneas de la cultura popular, entendida en sentido colectivo, es decir, culturas populares, con todas las contradicciones y relaciones tanto solidarias como conflictivas que abarcan, con todas las prácticas y actitudes, los productos y mensajes *heterogéneos* que las conforman. Las culturas populares de nuestro tiempo, coinciden los autores dedicados a los estudios culturales, no pueden entenderse sin tomar en cuenta el papel activo que juegan los medios de comunicación masiva en la difusión, la generación y la reelaboración de sus manifestaciones. Con todo, no desconocen (muy por el contrario), la participación entrelazada, igualmente importante, de otras instituciones, actividades y actores en el proceso de producción cultural y de reproducción de la sociedad. Entre ellos, la familia, el trabajo, la religión y la escuela. Tales ideas se enlazan con dos planeamientos generales: 1. La cultura no está exenta de la división y los conflictos sociales. 2. La división y los conflictos sociales no se reducen a las relaciones asimétricas de clase, sino que también pueden revelar diferencias y tensiones étnicas, de género y entre generaciones, por mencionar tres casos representativos. En el campo de los estudios culturales también resalta el tema, muy extendido, con ramificaciones, reelaboraciones y matices variados, del consumidor/receptor activo de los productos culturales/mensajes *massmediáticos*, en contextos sociales específicos.²⁶

En el caso particular de los estudios culturales anglosajones destaca la postura de no establecer diferencias entre cultura popular y cultura de masas, con base en la idea de que lo popular es aquello que obtiene amplia difusión entre la gente, a través principalmente de los medios de comunicación.

²⁵ Cabe incluir una aclaración de García Canclini (1997: 51), extensible al resto de investigaciones que conforman esta corriente en el mundo: “tomo en bloque, bajo la denominación de estudios culturales, vastos conjuntos de trabajos que, si bien poseen los rasgos antes señalados, presentan diferencias entre los practicantes estadounidenses y latinoamericanos, así como dentro de la región”.

²⁶ En los años ochentas los *cultural studies* hacen hincapié en la diferencia y la variación, opuestas a “las concepciones monolíticas del espectador” (Stuart Hall). “En la construcción del sentido de los mensajes, al receptor se le reconoce un cometido activo y se destaca la importancia del contexto de la recepción” (Mattelart y Mattelart, 1997: 100).

Subvierten así el sentido peyorativo que ha recibido el término *cultura de masas* y reaccionan, por medio de sus temas y textos, en contra de la concepción elitista de la cultura (Giménez, 2005). En tiempos del CCCS, “el interés prestado a las prácticas culturales, definidas a espaldas de su prestigio social, obliga a los investigadores del Centro a tener en cuenta la diversidad de productos culturales consumidos por las clases populares. Birmingham será uno de los primeros equipos en atraer la atención de las ciencias sociales sobre bienes tan profanos como la publicidad o la música *rock*” (Mattelart y Neveu, 2004: 57). Al respecto, puede afirmarse que, en la actualidad, todo trabajo de investigación sociocultural en torno al *rock* debe apoyarse en mayor o menor medida en los planteamientos y análisis de Simon Frith, integrante de la llamada segunda generación de los *cultural studies*.²⁷ Este sociólogo británico está considerado como el “principal investigador académico sobre la música popular” (entiéndase la música *pop* internacional, producida ante todo en Estados Unidos e Inglaterra y con canciones en inglés).²⁸ Frith es autor, por ejemplo, de uno de los pocos estudios culturales acerca del *rock* británico y estadounidense que pueden encontrarse en español. Se trata del libro *Sociología del rock*, cuya tesis central es que “el *rock* es un medio de comunicación de masas que pertenece a toda la cultura capitalista contemporánea” (Frith, 1980: 20).²⁹

En lo que respecta a la relación cultura popular-cultura de masas, Jesús Martín-Barbero, figura sobresaliente dentro del ámbito de los estudios culturales en América Latina, presenta una postura que guía de manera fundamental lo expresado en estas páginas, especialmente si tomamos en cuenta que el origen del *rock* no se halla en forma directa en las compañías

²⁷ La mención es de Mattelart y Neveu (2004: 49). Ellos (aunque no sólo ellos) identifican a Richard Hoggart (primer director del CCCS), Edward P. Thompson, Raymond Williams y Stuart Hall (segundo director del Centro de Birmingham, de 1968 a 1979), como los fundadores de los estudios culturales.

²⁸ David Hesmondhalgh (1998: 299). En este artículo analiza los principales textos académicos en lengua inglesa relativos a la producción y los valores estéticos del *rock* y la música popular contemporánea. Hesmondhalgh insiste en que los estudios relativos a la música popular comercial deben “combinar el análisis de los factores económico-estructurales con el reconocimiento de las acciones e intenciones de los productores culturales” (*ibid.*: 318). Su trabajo examina inicialmente las estrategias teóricas y empíricas más recientes emprendidas por Simon Frith.

²⁹ Éste es un libro agotado, casi una pieza de colección.

productoras de música popular de amplia circulación en Estados Unidos. Por el contrario, una de sus raíces principales (quizá la más importantes) está constituida por expresiones sonoras de la negritud estadounidense de la primera mitad del siglo XX, lo que es decir música marginada, poco atendida (sino es que despreciada) por la corriente principal (el *mainstream*) del negocio musical en la Unión Americana. Además de lo ya mencionado en líneas precedentes, Martín-Barbero (1987) subraya el proceso histórico que va de lo popular a lo masivo (visible, por ejemplo, en el melodrama al igual que en los relatos y las canciones populares), y sostiene que la *experiencia* significa un factor clave para entender el comportamiento y las prácticas culturales de las masas. Así, en el estudio de los fenómenos relacionados con la cultura masificada, la *percepción*, el *uso* y la *apropiación* constituyen elementos centrales del análisis.³⁰ En el estudio de lo popular, argumenta este autor, es necesario incluir “no sólo aquello que producen las masas, sino también lo que consumen, aquello de que se alimentan”. De igual manera, se debe “pensar lo popular en la cultura no como algo limitado a lo que tiene que ver con su pasado –y un pasado rural–, sino también y principalmente lo popular ligado a la modernidad, el mestizaje y la complejidad de lo urbano” (*ibid*: 47).

La cultura popular constituye un espacio simbólico lleno de contradicciones, muy alejado de la noción idealista y purista (conservadora) a partir de la cual aun hoy se le mira. Lo popular no es algo alternativo per se, separado de lo masivo, que no es sólo industria y promoción consumista (*ibid*.: 281).³¹ En este sentido,

aunque Martín-Barbero es consciente de que “lo *masivo* niega lo *popular* en la medida que escamotea y disfrazas las diferencias sociales conflictivas, las

³⁰ Sus planteamientos acerca de las prácticas cotidianas de consumo cultural los basa en Michel de Certeau, quien “propone una teoría de *los usos como operadores de apropiación* que, siempre con relación a un sistema de prácticas pero también a un *presente*, a un momento y un lugar, instauran una relación de *sujeto con los otros*” (Martín-Barbero, 1987: 93).

³¹ La televisión, por ejemplo, es un medio que, por lo general, “odia las diferencias”, como resalta nuestro autor; no obstante, “también ella está hecha de contradicciones y en ella se expresan demandas que hacen visibles la no-unificación del campo y el mercado simbólico” (Martín-Barbero, 1987: 256).

que vienen de las clases, de las razas, de las etnias, etcétera” [...], también sostiene que este concepto no es sólo la negación de lo popular sino también una mediación histórica que puede expresar las aspiraciones y las formas de lo popular, así como su visibilidad social, sus gustos y sus formas de sociabilidad (Zubieta, 2000: 226).

De igual modo, en el presente trabajo resulta de la mayor consideración el argumento de Martín-Barbero referente a situar

los medios en el ámbito de las mediaciones, esto es, en un proceso de transformación cultural que no arranca ni dimana de ellos pero en el que a partir de un momento –los años veintes– ellos van a tener un papel importante. Y es evidente hoy que esa importancia se halla también históricamente determinada por el poder que en la escena mundial adquiere Estados Unidos en esos años, justo el país en que los medios van a lograr su mayor desarrollo (Martín-Barbero, 1987: 154).

De manera paralela a la expansión de los estudios culturales se encuentra el desarrollo de la concepción semiótica o simbólica de la cultura. Sus caminos se han unido en más de un sentido. En la actualidad, esta concepción predomina y mantiene su vigencia en las investigaciones en torno a la cultura o basadas en un enfoque cultural, en los campos de las humanidades y las ciencias sociales (Giménez, 2006).

ROCK, CULTURA Y MEDIOS DE COMUNICACIÓN

Clifford Geertz menciona en *La interpretación de las culturas* una frase de Max Weber que a mí me resulta muy evocadora: “El hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido”. Con este genial planteamiento se abrió toda una perspectiva para entender la cultura: “Considero –escribe el antropólogo estadounidense– que la cultura es esa urdimbre y que el análisis de la cultura ha de ser por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones” (Geertz, 2000: 20).

Bien se puede enriquecer la concepción simbólica de Geertz (formulada en 1973) con la concepción estructural de John B. Thompson: “Los fenómenos culturales pueden entenderse como *formas simbólicas en contextos estructurados*” (2002: 185). Se toma en cuenta, de esta manera, la interacción tiempo-espacio, al igual que los conflictos, contradicciones, diferencias y desigualdades (de clase, de género, étnicos, generacionales, etcétera) propios de la vida en sociedad. “En efecto, la cultura no puede existir en forma abstracta, sino sólo en cuanto encarnada en ‘mundos culturales concretos’ que implican, por definición, una referencia a contextos históricos y espacios específicos” (Giménez, 2006: 5).

La concepción simbólica o semiótica de la cultura permite entender de mejor manera que la cultura se interioriza. Valiéndome de los juegos verbales –pero con sustento– que pueden crearse con las palabras-imagen podríamos decir que la cultura se vive colectivamente pero se experimenta de modo individual. En este sentido,

la concepción semiótica de la cultura nos obliga a vincular los modelos simbólicos a los actores que los incorporan subjetivamente [...] y los expresan en sus prácticas [...], bajo el supuesto de que “no existe cultura sin actores ni actores sin cultura”. Más aún, nos obliga a considerar la cultura preferentemente desde la perspectiva de los sujetos, y no de las cosas; bajo sus formas interiorizadas, y no bajo sus formas objetivadas. [...] la cultura realmente existente y operante es la cultura que pasa por las experiencias sociales y los “mundos de vida” de los actores en interacción (Giménez, 2006: 13-14).

En este orden de ideas, no se puede pasar por alto que el repertorio de significados que es la cultura, repertorio más o menos compartido en el tiempo y en el espacio por un conjunto de individuos, “posee una real aunque débil coherencia puesta continuamente en riesgo a través de la práctica, y por lo tanto sujeto [este repertorio: sistema de símbolos] a transformaciones” (Sewell, Jr., 1990: 12).

En palabras de Gilberto Giménez, podemos concluir que “la cultura es la organización social de significados, interiorizados de modo relativamente

estable por los sujetos en forma de esquemas o de representaciones compartidos, y objetivados en formas simbólicas, todo ello en contextos históricamente específicos y socialmente estructurados” (2006: 16-17).

No hay olvidar, sin embargo, que este (y todo) concepto de cultura se encarna (o debe encarnar) en realidades concretas (como el mismo Giménez asienta). Se parte de abstracciones, pero son personas con nombre y apellido, en grupos o comunidades específicos, las que realizan, viven, experimentan y reproducen prácticas, situaciones, objetos concretos que reconocen e identificamos como *su* cultura. De esto se desprende que la cultura (en una definición operativa) “es un conjunto de variados elementos (obras, instituciones, actitudes, tradiciones, afanes de renovación, incorporaciones e inventos tecnológicos, hábitos, principios y normas, etcétera) que cohesiona, define e involucra a una comunidad o nación, clase social o grupo humano, elementos que, además, le permiten conocer su pasado, entender su presente y planificar su porvenir” (Dallal, 2003: 34).

Desde una perspectiva que considera a la sociedad contemporánea en general, Thompson (2002: 185) sostiene que “lo que define a nuestra cultura como ‘moderna’ es el hecho de que, desde fines del siglo XV, la producción y la circulación de las formas simbólicas han estado creciente e irreversiblemente atrapadas en procesos de mercantilización y transmisión que ahora poseen un carácter global”.

En esta realidad histórica (y actual), y en los territorios de significación antes mencionados, se ha desarrollado el *rock* como espectáculo y producto cultural de masas.

Por ejemplo, el *rock* surgido en Estados Unidos y Gran Bretaña estableció formas de espectáculo que se empezaron a imitar en otras parte del mundo a finales de la década de 1960. A partir de entonces, los estilos, la “estética” del *rock* ha influido de manera amplia no sólo en el *show business* sino también en el modo de manifestarse e interactuar los individuos en su vida cotidiana (giros lingüísticos, expresiones corporales, moda, gustos musicales, etcétera).

Entre 1965 y 1973 el *rock* termina de madurar, se hace complejo, alcanza niveles de excelencia y muestra todo su poderío como arte popular en

plenitud. En esos años de participación juvenil sin precedente, de lucha y protesta pacífica por los derechos civiles y las libertades democráticas, de desrigidización moral, de misticismo, de conciencia colectiva energetizada, casi todas las concentraciones comunitarias o masivas encabezadas por el *rock* devienen en espectáculo.³² Con frecuencia, estas reuniones recuerdan las primitivas ceremonias rituales. Por otra parte, sobresale en esos años una imaginación desbordada, así como prácticas y actitudes que no temen a los excesos. También destaca una revaloración de las artesanías y las expresiones étnicas, al igual que un interés notorio por los artefactos y mitos de la cultura popular.

A pesar del carácter contestatario y la imagen rebelde que lo caracterizó, particularmente en los años sesentas de su mayor esplendor, el *rock* supo muy bien sacar provecho del vínculo que estableció, desde la década de 1950, con las industrias de la comunicación masiva: difundió sus propuestas sonoras y visuales, su actitud existencial, sus posturas políticas y sociales, a través de la radio, el cine, la prensa, el diseño gráfico, la televisión y, sobre todo, los discos.

Lo anterior no debe sorprender: la naturaleza popular urbana del *rock*, que hoy día parece que se diluye entre tanta planeación, control y fines mercantiles, lo llevó precisamente a su difusión comercial. Es la suerte que han seguido otras expresiones similares; pensemos en el bolero, el flamenco, el son cubano, etcétera. Se puede afirmar que, en la era de las telecomunicaciones, la industria está atenta a las posibilidades de explotación comercial de todo bien simbólico. Cuando esto sucede, no significa necesariamente que el producto pierde sus méritos originales. En todo caso, establecer contacto con la comunicación de masas se convierte en un riesgo y un reto que tienen que enfrentar las manifestaciones del arte popular (y no sólo éstas) en la actualidad.

³² George Lipsitz (1994: 209) sostiene que la década de 1960 trajo nuevos avances en la tecnología y el comercio que alentaron el establecimiento de nuevas jurisdicciones para la comunicación y la recreación. También plantea que si bien la sociedad y la cultura no se transformaron en la magnitud que la memoria popular contemporánea indica, es indiscutible que en aquellos años ocurrieron muchos cambios importantes. Añade que, para muchos analistas, una de las cosas más importantes que sucedieron

Aun aquellas formas de entretenimiento que han existido por muchos siglos, como la música popular y los deportes competitivos, están hoy entretrejidas con los medios de comunicación masiva. La música *pop*, los deportes y otras actividades están ampliamente sostenidos por las industrias de los medios, las cuales están comprometidas no solamente con la transmisión y apoyo financiero de formas culturales preexistentes, sino también con la transformación activa de las mismas (Thompson, 2002: 241).

Por alguna razón, los seguidores más fervientes del *rock* identifican lo comercial con la poca calidad y se preocupan por marcar una diferencia entre la música de sus amores y lo muy popular. Como veremos en el siguiente capítulo, la historia del *rock* no circula al margen de la relación entre la música popular urbana y su difusión comercial.

“TWIST AND SHOUT”: EL GIRO CULTURAL EN LAS CIENCIAS SOCIALES

Las relaciones sociales de todo tipo tienen una dimensión simbólica y significativa, eso es entrar en los dominios de la cultura (y la comunicación). Nada escapa, en el espacio social e, incluso, en el medio natural, a los significados que comparten los seres humanos en relación con estos ámbitos.

Marshall Sahlins (1988) plantea que la misma producción capitalista de la vida material es objeto de una construcción simbólica. Este antropólogo escribe: “En la sociedad humana, ningún objeto o cosa tiene existencia ni movimiento salvo por el significado que los hombres pueden asignarle” (*ibid.*: 170). También expresa que “no existe lógica material al margen del interés práctico, y el interés práctico de los hombres por la producción está constituido simbólicamente [...] Las fuerzas materiales, tomadas en sí mismas, carecen de vida. Sus movimientos específicos y sus consecuencias precisas sólo pueden ser estipulados si se los combina progresivamente y con las coordenadas del orden cultural” (*ibid.*: 205).

en ese decenio fue la aparición de la juventud como una fuerza política y cultural específica.

Por otra parte, Maffesoli (1990: 49) relata que “la comunicación, el ocio, el arte y la vida cotidiana de las masas imponen una nueva configuración social”. Esto me lleva a pensar en una afirmación sostenida por diversos especialistas, en el sentido de que el crecimiento impresionante de las industrias del cine, la radio, la televisión y el entretenimiento en general ha puesto a la cultura en el centro de las discusiones sociológicas y humanísticas. Al respecto, cabe recordar que tal expansión se debió en buena medida al desarrollo sin precedente de la ciencia y la tecnología durante la pasada centuria.

En este tren de ideas, no deja de ser curioso que el notable interés por el tema de la cultura obedezca a la relevancia que adquirió una de sus vertientes más polémicas y cuestionadas, es decir, la cultura de masas, producto precisamente del progreso tecnológico. O sea que la cultura no adquirió importancia gracias a la valoración de las grandes manifestaciones del arte occidental moderno o a los estudios antropológicos sobre culturas tradicionales –por mencionar dos extremos de validez incuestionable–, sino por el impacto que en la sociedad del siglo XX tuvo la interacción entre la expresión artística y la tecnología, es decir, el hecho de que los avances tecnológicos pusieran al alcance de amplios sectores de la población, sin importar su capacidad económica y nivel cultural, diversas formas de arte y posibilidades de entretenimiento y acceso a la cultura. Basten tres ejemplos de la relación arte-progreso tecnológico para sustentar su importancia social y cultural: la música grabada, la reproducción de pinturas por medios fotomecánicos, y el cine. Este último constituye quizá la forma de arte más representativa del uso en la pasada centuria de la tecnología y la distribución masiva con fines artísticos y culturales.

De acuerdo con Terry Eagleton (2001: 183),

si la cultura está al orden del día es porque, a lo largo del proceso histórico de posguerra, ha quedado más integrada en el proceso general de producción de bienes de consumo. [...] durante las primeras décadas del siglo XX, los debates sobre la cultura giraron en torno a este enorme proceso de cambio, un proceso que para muchos parecía presagiar el fin de la propia civilización. El

centro de esos debates fue, en buena parte, la oposición entre cultura “elevada” y cultura “de masas”.

El tema de la cultura de masas resulta complejo porque, como hemos visto, tiene que ver, entre otras cosas, con la cultura popular, las industrias culturales y la comunicación mediática. Diversos autores argumentan que no existe gran diferencia entre la cultura popular y la de masas. Esto se debe en buena medida a que en el mundo anglosajón –norteamericano principalmente (donde surgió y se desarrolló de manera notable la cultura de masas)– los contenidos de los medios, los espectáculos dirigidos al gran público y los bienes culturales producidos en serie se entienden como elementos constitutivos de la cultura misma de esos países, una cultura que se extendió por el planeta y que ahora es un integrante inevitable de la cultura moderna (modernidad consumista). Por ejemplo, para un académico nacido en Estados Unidos resulta perfectamente normal identificar como parte de su cultura el *jazz*, la comedia musical, los cómics de superhéroes y el cine de Walt Disney. Fuera de las naciones anglosajonas las diferencias entre la cultura popular y la de masas se acrecientan y sus vínculos se matizan. Aun así, para autores como Martín-Barbero la oposición tajante entre lo masivo y lo popular es “una falacia teórica que sólo puede ser concebida por los folcloristas –que, desde una concepción purista del pueblo, intentan reconstruir un arquetipo de lo popular ligado a un original primitivo– o por aquellos que desde un marxismo ortodoxo y dogmático sólo ven en los fenómenos de masas un efecto de la dominación ideológica de las clases propietarias sobre las clases trabajadoras” (Zubieta, 2000: 227). En el caso de México, si pensamos en su variada y añeja cultura popular, muy extendida social y geográficamente (ha irradiado sobre el resto de América Latina), no se pueden entender trayectorias y producciones como las de Agustín Lara, Cri-Cri y José Alfredo Jiménez, tan arraigadas en nuestra memoria y sensibilidad colectivas, sin considerar su relación estrecha con las grabaciones discográficas y, por encima de todo, con la radio comercial del país.

El avance tecnológico, en especial de los medios de comunicación y de los procedimientos para la presentación y la reproducción masiva de

expresiones artísticas, muy significativo en las décadas de 1950 y 1960, redundó en la democratización o masificación (según como quiera verse) de la cultura, y motivó el surgimiento de un debate que prevalece hasta la fecha: existen los críticos y estudiosos que cuestionan la comercialización de la alta cultura, frente a otros que señalan los beneficios de la democratización cultural. Diversos componentes de la cultura de masas se han mantenido como objetos de interés intelectual y artístico; en los setentas esta situación fue muy notoria en Estados Unidos. Aun en nuestros días, los productos y mitos populares y de masas suscitan al llamado gran arte; son elementos, como la cultura de masas en su totalidad, de la compleja y sorprendente enramada cultural de la sociedad contemporánea.

Por lo que hace a los debates en torno a la oposición entre la alta cultura y la cultura de masas resulta muy oportuno acudir a lo expuesto por Roger Chartier (1999). Este historiador de las mentalidades hace hincapié en una “reevaluación crítica de [...] distinciones tenidas como evidentes”; entre ellas, “la que opone lo culto y lo popular” (*ibid.*: 33). Chartier escribe: “Saber si se debe denominar popular a aquello creado por el pueblo o bien aquello que le está destinado es pues un falso problema. Antes que nada importa descubrir la manera en que, en las prácticas, las representaciones o las producciones se cruzan y se imbrican distintas figuras culturales” (*ibid.*: 35). En realidad, como ha escrito Maffesoli (1990), todos estamos participando de muchas culturas.

El fenómeno de la cultura de masas permite reflexionar sobre el problema de si todo está determinado o si existe la capacidad de apropiación e incluso de creación por parte de los receptores o las comunidades de públicos. Sobre el particular, Chartier (1999: 36) sostiene que hay que acabar con la “oposición entre creación y consumo, entre producción y recepción”. Este historiador afirma que se debe “plantear como fundamental la relación del texto [podemos añadir que cualquier forma simbólica] con las lecturas individuales o colectivas que, en cada ocasión, lo construyen (o sea, lo descomponen para una recomposición)” [*ibid.*: 39].

En un mundo cada vez más conectado pero no por eso homogéneo (Clifford, 1999), no existe el espectador-consumidor pasivo. Considero que pensar en un público inactivo y acrítico no sólo es negar la capacidad de los

sujetos o actores sociales de decidir y elegir (quizá no elegir), sino también exonerarlos de antemano de cualquier responsabilidad en el proceso de la comunicación y en el desarrollo, en general, de la vida en sociedad (algo que resulta prácticamente imposible). Como dice Armand Mattelart (1997: 22), “la libertad del consumidor o del usuario no es una cosa dada, como lo pretende el naturalismo neo-darwiniano; ésta se construye. Mejor aún, se conquista”.

En abono de lo anterior, vale la pena recordar lo que plantea Morin (1984: 361): en el paradigma de simplificación, la autonomía no es concebible; en el paradigma de complejidad se incluye la “posibilidad, a partir de una teoría de la auto-producción y de la auto-organización, de reconocer científicamente la noción de autonomía”. Ésta no se relaciona con la antigua (e inmaterial) noción de libertad; “para ser autónomo”, ha escrito en otra parte Morin (1994a: 69), “hay que depender del mundo externo”.

Si nos damos el tiempo suficiente para observar, oír y meditar por cuenta propia –claro está, respaldados por algunas lecturas clave–, de manera muy probable confirmaremos o nos percataremos de que en los últimos años, quizá desde de la década de 1980, la fuerza de los hechos le ha ganado partidas decisivas a las construcciones y los esquemas teóricos, y en consecuencia, desde la teoría, ha tenido lugar un rescate del sujeto. Con esta certeza, resulta conveniente trabajar intelectualmente sobre la base de que el sujeto o actor social es un ser capaz de apropiarse de múltiples significados culturales y de dar sentido a la existencia individual y colectiva; que el sujeto tiene una voz para decir no, como forma de rebelión, y para manifestarle un sí a la vida; que es un ser capaz de imaginar y de crear.

VERDADES Y ORIGINALIDAD 100% *ROCK*

Hoy día el término *rock* implica una música popular “producida industrialmente para el consumo simultáneo masivo” de un público predominantemente joven; *rock* no se refiere a un género musical sino a un tipo de economía transnacional que se constituyó en los años sesentas, del que son artífices (o emblemas) los Beatles y Bob Dylan, y que en los ochentas del siglo XX llegó a ser dominante dentro de la industria del entretenimiento

(Puig y Talens, 1999: 4^a de forros). El término *rock* remite a cualidades sonoras específicas, tanto en el plano estético como en el tecnológico, provenientes de “los estudios de grabación del primer mundo metropolitano” (Frith, 1999: 19). Vista así, la música de *rock* pierde buena parte de su encanto, de su aura de rebeldía, autenticidad, experimentación e irreverencia que la distinguió sobre todo en los años sesentas de la pasada centuria, y que se mantiene en nuestros días a través de un discurso hasta cierto punto nostálgico de esos años, un discurso que, no obstante, expresa y mantiene vigente la vocación del *rock* por el trabajo creativo y original.

“El *rock* es un negocio contradictorio, sostiene Frith: se trata de música producida comercialmente para una audiencia masiva, pero va ligada a una crítica del comercialismo y de la cultura de masas” (Hesmondhalgh, 1998: 299-300). El *rock* es arte popular e industria cultural a la vez.

Ante la duda, la recomendación es no abstenerse. Vale la pena escuchar piezas de Jimi Hendrix, The Police, Radiohead, U2, entre otros, para darse cuenta de que, después de todo, el *rock* ha salido bien librado. Dice The Edge, maestro de la guitarra eléctrica, artífice del sonido U2: “Al final, si el *rock and roll* va a quedarse otros 500 años será porque la gente seguirá escribiendo canciones maravillosas. Bob Dylan fue citado diciendo: ‘Ya no puedo escribir esas canciones, no puedo escribir como lo hacía en los sesentas’. No estoy seguro si coincido con él, nuestras cosas siempre están cambiando” (Día Siete, 2005: 48).

Sin dejar de ser música popular, ajena por consiguiente a la academia, música además irreverente y antiolemne, con frecuencia anticonvencional, el *rock* se ha tomado las cosas lo suficientemente en serio para expresar autenticidad. Lo mejor del *rock* habla de la libertad que guía a sus creadores y expresa la verdad y originalidad de estos compositores e intérpretes, elementos distintivos del quehacer artístico. “El arte”, ha expuesto Terry Eagleton, “recrea las cosas individuales en forma de esencias universales, y al hacerlo, las dota de su más íntima identidad” (2001: 89).

Cabe señalar, sin embargo, que para muchos observadores y críticos resulta difícil que hoy día prevalezcan los méritos artísticos del *rock*, ante una industria musical que controla patrones de producción y difusión, y a la que

parece que no se le escapa ninguna manifestación que pueda ser atractiva para el gran público. Con todo, el *rock* no ha dejado de dar sorpresas: sus compositores e intérpretes han sabido sacar provecho de su relación con las industrias culturales, una relación en la que, a veces alternadamente, las dos partes en juego sacan provecho una de la otra.

Si centramos nuestra atención en los años de mayor esplendor del *rock*, o sea los sesentas, encontraremos un conjunto de expresiones sonoras en buena medida ya clásicas; además, los titubeos en torno a las capacidades estéticas y los valores culturales del *rock* pueden incluso desaparecer. En este sentido, una explicación atinada sobre la música popular que sobresalió en la mayor parte del mundo durante casi toda esa década es la siguiente:

El *rock* no puede ser definido en términos de un solo estilo musical. Éste constituyó más bien un conglomerado de estilos unidos por un espíritu común, un ambiente común y un objetivo común. Ciertamente, resulta imposible definir en términos puramente musicales un estilo que abarca, por ejemplo, los Rolling Stones, Country Joe and the Fish, Joni Mitchell, Sly and The Family Stone, Jefferson Airplane, Deep Purple, Led Zeppelin, Donovan, The Who, Jimi Hendrix, Paul Simon y Cream. La música de éstos y muchos otros, no obstante, vino a ser entendida por sus seguidores como un cuerpo único (Sadie, 1980, vol. 15: 115-116).

Cuando hablamos de *rock* nos referimos a una música popular urbana, de carácter transnacional y que recurre normalmente a la amplificación electrónica para su ejecución. Sus orígenes se encuentran en el *rock and roll* de los años cincuentas del siglo XX, aunque a veces se quiera ignorar este hecho, tal vez porque se busca resaltar el carácter sofisticado y revolucionario del *rock* de los sesentas, frente a una música que se identifica como más comercial y ligera. El que esto escribe considera que el *rock and roll* no sólo es parte del *rock* sino que es raíz y símbolo de tal música. En la historia del *rock*, sus principales ejecutantes siempre han rendido honores a los primeros rockers, al rey Elvis, a Buddy Holly, a Little Richard, etcétera, que empezaron a cambiar la cultura popular de alcance internacional y a impulsar una cultura

propia de los jóvenes (en particular de los adolescentes, si hablamos de los años cincuentas).

Música popular ha sido un término referido tanto al cuerpo de música tocado de manera más amplia en la radio, fonógrafos y grabaciones como a un estilo musical. Sin embargo, en 1955 el *rock and roll*, un tipo de música significativamente diferente en estilo de lo que había sido la música popular, empezó en forma repentina a convocar un amplio entusiasmo. Su advenimiento marcó uno de los más dramáticos puntos de giro en la historia de la música popular (*ibid.*: 111).

Primero el *rock and roll* y después el *rock* de los sesentas constituyeron una revolución musical. Aun así, ambos se deben entender como parte del desarrollo de la música popular de Occidente, en razón de que presentan las características propias de tal música.

Por lo regular, la música popular –a diferencia de la música folclórica formal– es producida por profesionales y principalmente en las ciudades. A la vez –a diferencia de la música de concierto– es difundida en muchos casos por medios orales. En algunos ejemplos importantes, tales como el flamenco español, la música gitana centroeuropea y en buena medida el *jazz*, prosperó sin la ayuda de la impresión (*Encyclopaedia Britannica*, 1980, t. 14: 807).

6 PUNTOS 6, 3 TESIS 3 Y UN APUNTE UNO EN TORN
AL TEMA DEL *ROCK*

Ahora bien, el *rock* posee sus propios elementos de identidad, mismos que se manifestaron esplendorosamente y llegaron hasta sus últimas consecuencias creativas en la década de 1960. Entre estos elementos destacan: 1. La actitud no académica de sus compositores, cantantes y frequentadores. 2. La incorporación de temas críticos y contestatarios en torno a los acontecimientos sociales de la época. 3. Un bien aprovechado cosmopolitismo que se refiere a la producción de letras y tonadas de origen urbano. 4. La asimilación de una tecnología moderna y contemporánea para la invención y

el manejo de los instrumentos musicales y la producción y reproducción de la música. 5. La especificación de que el *rock* constituye, durante sus primeras etapas, un género artístico, musical, propio de los jóvenes, específico de ellos y para ellos. 6. El ejercicio autogestivo de sus formas de organización. Éstas y otras características del *rock* se intercomunican, mezclan y desarrollan durante años, al grado de que comienzan a influir profundamente, no sólo en otras manifestaciones musicales y artísticas, populares o no, sino en las mismísimas actitudes existenciales de comunidades y grupo humanos. Hay un aspecto “ideológico” del ejercicio del *rock* que habrá de influir en el hacer artístico y en las propuestas estéticas de otras manifestaciones culturales.

Al término de los sesentas, el *rock* se había consolidado como producto y práctica cultural transnacional. Entre otras cosas, esto provocó que intelectuales y académicos rocanroleros reafirmaran sus ánimos para reflexionar e investigar a fondo sobre la música de *rock* y su cultura. Otros escritores y científicos sociales atentos a temas relacionados con los jóvenes y la cultura de masas también empezaron a interesarse *en serio* en el *rock*. Cada vez fue más evidente que unos y otros cubrían una necesidad real. No era una excentricidad, puntada o capricho de su parte. Se trataba de un asunto tan importante como otros valorados de singular manera por estudiosos de la cultura, en especial la cultura popular urbana y la cultura difundida a través de los medios de comunicación masiva.

Si bien esta atención intelectual creciente tuvo lugar sobre todo –por razones obvias– en el medio anglosajón, muy pronto, para sorpresa de propios y extraños, se empezó a escribir con seriedad y rigurosidad acerca del *rock* en ámbitos periodísticos, intelectuales y académicos cuya lengua materna no era el inglés. En el caso de nuestro idioma puedo mencionar, sólo como ejemplo, el libro ya citado *Los cantos de la conmoción. Veinte años de rock*, publicado en España en enero de 1974. El volumen reúne textos de Marcelo Covián y Robert A. Rosenstone. Las traducciones a los textos del segundo fueron realizadas por Covián, quien además tradujo numerosas letras de canciones. Algo que me llama la atención en torno a este libro es que los contundentes ensayos de Rosenstone, titulados “Los tiempos están cambiando: la música de protesta” y “Mr. Jones, los profesores y los *freaks* (o todo hombre su propio

filósofo supremo): las implicaciones filosóficas del *rock*”, fueron escritos en 1969 y 1972, respectivamente, es decir, *cuando todo estaba sucediendo* (Covián y Rosenstone, 1974). Por otra parte, cabe apuntar que José Agustín, el primero en México en escribir sobre *rock* “con cierto enfoque crítico”, publicó su primera nota rocanrolera en 1965. Lo hizo para la revista *Claudia*, donde trabajaba; el tema fue Dylan y “Like a Rolling Stone”, canción que apareció en ese año (José Agustín, 1991a: 86-87).

Así que a finales de los sesentas ya había un interés por estudiar el *rock* como “práctica cultural específica”. A partir de entonces fue creciendo en el medio académico la preocupación por investigar y analizar los factores y situaciones que intervienen y se entrelazan en el proceso de producción, circulación y consumo de la música de *rock*. El presente trabajo se adhiere a esta línea de investigación. En México, uno de los autores que mayor atención ha puesto al *rock* en cuanto práctica cultural es Adrián de Garay, quien, en concordancia con este enfoque, ha sustentado tres tesis generales acerca de la expresión que nos ocupa y la cultura de la cual forma parte: 1. El carácter *transnacional* del *rock*; 2. Lo *transclasista* del *rock*, y 3. La condición *transmediática* del *rock* (De Garay, 1988). Mi estudio coincide con estas tesis.

En palabras del autor mencionado, remarcar el carácter transnacional del *rock*

apunta hacia su capacidad de haberse convertido en un bien cultural que se produce, distribuye y consume en todo el mundo, sin dejar de considerar las características económicas, políticas y culturales de cada país. En efecto, el proceso de transnacionalización de este bien cultural no se da en el vacío, adquiere formas particulares de arraigo social en cada país. En este sentido, [...] en el proceso mismo de *transnacionalización* del *rock* se producen distintas y complejas formas de arraigo *transterritorial* (*ibid.*, 43).³³

Se sabe que el *rock* es una práctica cultural mantenida por individuos, jóvenes principalmente, no circunscritos a una clase social en particular. Sin

³³ De Garay añade que esta tesis se apoya en un trabajo de investigación –por él desarrollado– “centrado en los procesos de producción y distribución del *rock*, más

embargo, el hecho de que el *rock* sea un producto cultural producido, distribuido y consumido por personas de distintos estratos no significa que “carezca de arraigo social” (*ibid.*, 46). A este respecto, De Garay comenta que quizá donde pueden observarse en forma más clara los signos de distinción y estratificación social en torno al *rock* sea en los espacios o territorios que ocupan y ganan los grupos juveniles con objeto de tocar y consumir esta música (*ibid.*, 47).³⁴

Por lo que hace a la condición transmediática del *rock* basta con insistir en uno de los asuntos centrales del presente estudio: la relación indisoluble del *rock* con los medios de comunicación y las industrias culturales, en especial las industrias discográfica y de los espectáculos en vivo. “Una de las condiciones para que el *rock* forme parte de las culturas juveniles es que se convierta en una mercancía consumible por miles o millones de jóvenes en el mundo” (*ibid.*, 50). Aunado a esto se debe tener presente, como subraya Frith (también citado por De Garay), que “la forma de la mercancía *rock* es el disco” (1980: 95).

El hecho de resaltar la importancia de los medios y las industrias culturales en el desarrollo del *rock* me lleva al siguiente apunte: el *rock* es una corriente musical exitosa y dominante que ha echado mano tanto de lo visual como de lo auditivo. No sólo está presente en todos los medios de comunicación sino que ha sabido mostrarse a plenitud a través de discos, películas, conciertos masivos, programas de televisión, etcétera. En su sonido pero también en sus modalidades visuales aparecen las cualidades expresivas que la distinguen. En este sentido, lo que más me atrae respecto al estudio del *rock* es la posibilidad de investigar y reflexionar acerca de la dimensión estética de esta música, lo que significa tomar en cuenta aspectos como la belleza, la destreza, lo conmovedor, lo catártico, lo exultante o lo espectacular (y, por que no, lo impactante) en los ofrecimiento de *rock*, ante todo, a partir de obras, actores, realizaciones y creadores paradigmáticos o *canónicos*.

que en los procesos de apropiación y consumo” (1998: 43). El presente estudio pone el acento en la *producción* del *rock* como forma artística de amplia circulación.

³⁴ Sobre el aspecto transclasista del *rock* se abunda en el capítulo II; véase, en particular, las secciones “Adolescentes y crecimiento económico” y “La condición adolescente”, pp. 102-110. Puede revisarse en especial la nota 19 de ese capítulo.

Considero que es una manera *atinada* de valorar tal manifestación popular de consumo masivo (véase, al respecto, Frith, 1988).

Al término de los prodigiosos años sesentas del siglo XX las realidades antes expuestas en torno al *rock* se habían asentado cultural e internacionalmente. Esa década –que, desde el punto de vista cultural, se extiende hasta los primeros años setentas– se alza como una especie de parteaguas en el devenir cultural del mundo contemporáneo. En esos años, el *rock* figura como una expresión musical de gran fuerza y penetración social, que recoge buena parte de las inquietudes juveniles, existenciales, modernas, progresistas y aun vanguardistas de la época. Esto se manifiesta a su vez en la política, el arte, la cultura popular y la cultura dirigida al gran público.

Tanto el *rock and roll* de los cincuentas como el *rock* de los sesentas continúan influyendo en la música popular actual. Las expresiones del decenio de 1960, en particular, nutren en forma constante la creatividad y la capacidad de acción de artistas, promotores culturales, activistas políticos, luchadores sociales, etcétera, de nuestro tiempo. Cuando parece que finalmente se ha dado vuelta a la hoja, resurge la imagen o el recuerdo de los años sesentas. Cada vez que se hacen recuentos de lo que dejó el siglo XX para la posteridad, y se pone en la balanza los acontecimientos, obras y acciones que captaron la atención de la comunidad internacional durante esa centuria, los sesentas resurgen con su brillo y energía particulares. Al parecer están vigentes en la memoria, los proyectos creativos y la elaboración o la renovación de utopías que ayuden a construir el futuro, pues hay muchos que piensan que éste no es el mejor de los mundos posibles. Como ha expresado Ilya Prigogine (1994: 412): “No podemos tener la esperanza de predecir el futuro, pero podemos influir en él. En la medida en que las predicciones deterministas no son posibles, es probable que las visiones del futuro, y hasta las utopías, desempeñen un papel importante en esta construcción. Hay personas que le temen a las utopías; yo le temo más a la falta de utopías”.

EL SURGIMIENTO DEL *ROCK AND ROLL* Y SU EXPANSIÓN INTERNACIONAL COMO PARTE DEL DESARROLLO DE LA CULTURA DE MASAS

BREVE DESCRIPCIÓN DE LA SITUACIÓN SOCIAL, ECONÓMICA Y CULTURAL DE ESTADOS UNIDOS ENTRE 1929 Y 1955

COMENCEMOS A DAR CUENTA de esta historia ubicando el ámbito en que surgió el *rock and roll*, es decir, la primera manifestación del *rock*. La historia principia a mediados del siglo XX en Estados Unidos, cuando es evidente, no sólo desde un punto de vista práctico sino intelectual, que la vida social de ese país, y de otras partes del mundo, está inmersa en un proceso de cambio rápido y continuo cuyos inicios se localizan en los albores de la centuria.¹ Se trata de un cambio a causa de tres factores generales: el crecimiento poblacional, la urbanización y el desarrollo tecnológico. A estos fenómenos pueden agregarse los efectos de acontecimientos mundiales, particularmente aquellos en lo que había intervenido con su peculiar política exterior el país más poderoso de la tierra.²

¹ No hay que olvidar que, “si concebimos la cultura en términos simbólicos o representacionales, el cambio cultural tendrá que manifestarse obviamente en forma de movimientos o desplazamientos de significados, y de la constelación simbólica que los sustenta” (Giménez, 2005: 2). La modernización cultural, que en el caso del siglo XX aquí identificaremos con lo que Anthony Giddens llama *modernidad superior* o *tardía*, no excluye “los fenómenos de interpenetración y entrelazamiento” entre tradición y modernidad. Incluso en las sociedades altamente desarrolladas, “lo nuevo a menudo se mezcla con lo antiguo, y la tradición puede incorporar y aun estimular la modernización” (*ibid.*: 7).

² Los datos sobre aspectos generales de la cultura y la sociedad de Estados Unidos, salvo en los casos donde se indique otra fuente, fueron extraídos de las entradas correspondientes a este país en *Encyclopaedia Britannica* (1980, vol. 18: 905-1003), y en *Enciclopedia Salvat diccionario* (1976, t. 5: 1293-1304).

La segunda Guerra Mundial fue uno de los sucesos que más influyeron en el progreso tecnológico y en el reordenamiento del globo en el siglo XX. Al término de la contienda:

empezó a emerger una nueva clase de sociedad (descrita diversamente como sociedad postindustrial, capitalismo multinacional, sociedad de consumo, sociedad de los medios de comunicación, etcétera). Nuevos tipos de consumo; desuso planificado de los objetos, un ritmo cada vez más rápido de cambios en las modas y los estilos; la penetración de la publicidad, la televisión y los demás medios de comunicación de masas hasta un grado hasta ahora sin paralelo en la sociedad; la sustitución de la antigua tensión entre la ciudad y el campo, el centro y la provincia, por el suburbio y la uniformización universal; el desarrollo de las grandes redes de autopistas y la llegada de la cultura del automóvil. Éstos son algunos de los rasgos que parecen señalar una ruptura radical con aquella sociedad anterior a la guerra en la que el modernismo superior era todavía una fuerza subterránea (Jameson, 1988: 185).

Tal conjunto de fenómenos influirán directamente en la aparición del *rock*, y como el pensamiento social nos ha enseñado que para comprender cualquier hecho histórico es preciso ubicarlo en su contexto general, o sea, destacar y entender los aspectos de la vida social, económica y cultural que lo condicionan, abundemos en la descripción de este contexto. Lo haremos con dos propósitos principales: en primer lugar, mostrar que la relación indisoluble que se estableció desde un primer momento entre el *rock and roll* y los medios de comunicación de masas estuvo, por decirlo así, atenta a la dinámica expansiva de estos medios, una dinámica muy marcada por los intereses económicos de Estados Unidos, pero también por las peculiaridades históricas y culturales de esta nación. En segunda lugar, confirmar que, a pesar de su carácter novedoso y hasta revolucionario (música para los adolescentes, sin parangón en la historia precedente), el *rock and roll* no creció al margen de la tradición de la música popular estadounidense. Esto último no debe sorprendernos, toda vez que el estira y afloja entre tradición e innovación constituye una característica de los ritmos y estilos populares modernos no sólo de Norteamérica sino del resto del continente y otras partes

del planeta.³ Cabe apuntar que el *rock and roll* (tan criticado en los años cincuentas, e incluso después, dentro y fuera de la Unión Americana, por ser un producto simple y superficial, creado por la industria) tenía vínculos estrechos con los sectores populares y expresiones culturales marginales de Estados Unidos.

En razón del primer propósito, vale la pena recordar que el proceso de transformación cultural característico de la pasada centuria, que entre otras cosas consolidó la llamada cultura de masas, “no arranca ni dimana” de los medios. Sin embargo, a partir de los años veinte tales instrumentos e instituciones sí jugarán un papel central en el proceso. Como ya se adelantó en el capítulo anterior, en esos años Estados Unidos, “justo el país en que los medios van a lograr su mayor desarrollo”, adquiere un notable poderío (Martín-Barbero, 1987: 154).

De manera que si no puede hablarse de cultura de masa sino cuando su producción toma la forma, al menos tendencial, del mercado mundial, ello se hace posible sólo cuando la economía norteamericana, articulando la libertad de información a la libertad de empresa y de comercio, se dio a sí misma una vocación imperial. Sólo entonces “el estilo de vida norteamericano” pudo erigirse en paradigma de una cultura que aparecía como sinónimo de progreso y modernidad (*idem*).

Si retrocedemos un poco más en el tiempo y seguimos valiéndonos de una perspectiva histórica podremos captar la importancia de las comunicaciones no sólo en la construcción de un imperio y la administración de su poder; también entenderemos de una manera clara el papel histórico de los sistemas de comunicación, tanto físicos como simbólicos (por ejemplo, el barco de vapor y otros medios de transporte, en el primer caso, y los

³ Como dice Carvalho (1991: 136): “La música popular, producto típico del nuevo mundo urbano-industrial surgido en el siglo XX, constituye un termómetro sutil de los complejos procesos de transformación e interrelación de significados tradicionales y modernos; lo cual refleja las experiencias siempre cambiantes de los distintos estratos sociales que forman nuestro mundo. No es posible comprender la tradición sin comprender la innovación y la tensión entre dos corrientes de creatividad que se manifiestan de modo muy nítido en el caso de la expresión musical”.

procedimientos eléctricos de transmisión y recepción de mensajes, en el segundo), en lo referente a “transformar nuestra percepción del espacio y el tiempo” (Morley, 1996: 405). En un trabajo de corte histórico en torno al vínculo medios de comunicación-cultura estadounidense, James W. Carey sostiene que

la influencia económica que tuvo no sólo la aparición del ferrocarril, sino también, y quizá de manera más enérgica, la aparición del telégrafo, que “permitió que por primera vez se produjera la separación efectiva entre la comunicación y el transporte (...) hizo posible separar los mensajes del movimiento físico de los objetos” [...], liberando así la comunicación de las restricciones que le imponía la geografía y hasta “volviendo irrelevante la geografía misma” [...]; así el espacio “perdió terreno como criterio diferenciador de los asuntos humanos” (citado por Morley, 1996: 406).

El desarrollo de la música popular que los adolescentes hicieron suya y que se diseminó por el mundo desde mediados de los cincuentas es una de las consecuencias del estrecho contacto entre las innovaciones tecnológicas tendentes a facilitar la comunicación humana y la cultura estadounidense.

TIEMPOS DE POSGUERRA

Al iniciarse la década de 1950 era evidente que la economía de Estados Unidos no sólo marchaba sobre bases más sólidas que en el pasado reciente sino que sus progresos y rumbos repercutían directamente en las decisiones y políticas de organismos internacionales (ONU, FMI, etcétera) y países del mundo. En la Unión Americana habían quedado atrás las secuelas de

los 10 años de depresión económica que siguieron a la catástrofe bursátil de 1929. Debe subrayarse, para quienes no experimentaron aquellos días trágicos, que éste fue un periodo de gran preocupación para las familias norteamericanas. Millones de obreros quedaron sin trabajo, y había muy pocos organismos públicos a los que se podía solicitar auxilio. El trauma creado por estas condiciones sólo puede ser debidamente apreciado por

quienes lo vivieron personalmente. Fue una época de grave depresión para el pueblo de Estados Unidos, tanto en un sentido espiritual como en el económico (De Fleur y Ball-Rokeach, 1987: 128).

Se podrá comprender que otra de las consecuencias de la crisis económica de los treinta fue el estancamiento demográfico. Éste se debió en parte al control de la natalidad, una práctica usual para mantener el nivel de vida de la familia. Sin embargo, como se observa en cualquier tendencia o estudio demográfico del siglo XX, la fecundidad disminuyó en razón inversa al grado de bienestar. Las máximas restricciones se experimentó en las familias más acomodadas, blancas la mayoría de ellas, y el crecimiento demográfico se dio particularmente en la población negra. Paralelo al descenso de la natalidad ocurrió un fuerte descenso de la mortalidad. Como consecuencia sobrevino un envejecimiento progresivo de la población.

A partir de la segunda Guerra Mundial tuvo lugar un excepcional aumento de la natalidad, entre otras causas debido a la crisis del sentimiento feminista y a las campañas públicas. Eran tiempos de apapacho y, entre otras cosas, de que las parejas bailaran por lo común fuertemente abrazadas. Había restricciones económicas pero el *crack* del 29 ya era cosa del pasado. No es necesario explicar lo que aconteció al término de la conflagración mundial. Todo comenzó a cambiar paulatinamente, a crecer y desarrollarse en Estados Unidos. La esperanza de vida en 1943 era de 63 años; en 1955 de casi 70. También en ese año se notaba el claro rejuvenecimiento de la población: 37% de las personas tenía menos de 20 años y sólo 8.6% más de 65. Asimismo, a mediados del siglo se fue acentuando la tendencia a la concentración en ciudades. Al iniciar la década de los cincuenta 59% de la población era urbana.

La resaca del 29 y las consecuencias de la segunda Guerra constituyen elementos importantes para entender el ambiente social en que surgió la música de *rock and roll*. Por ejemplo, los bebés de la gran depresión eran jóvenes y adolescentes inquietos a mediados de la década de 1950, la mayoría habitando las urbes estadounidenses. Ellos se encargarían de producir e

impulsar la primera muestra de la energía de esa corriente musical que en términos generales conocemos como *rock*.

En 1953 tomó posesión como presidente de Estados Unidos el general retirado Dwight David Eisenhower, miembro del Partido Republicano y héroe de la segunda Guerra Mundial. En 1956 logró la reelección, lo que le permitió gobernar hasta 1961. En la era Eisenhower se agudizó el problema de la discriminación racial; quizá por ese motivo se decretó en 1954 que la segregación en las escuelas públicas de educación elemental y secundaria era inconstitucional. No hay que olvidar que los años cincuentas y sesentas son tiempos de fuertes conflictos raciales y de lucha por la igualdad social en la Unión Americana.

Durante el mandato de Eisenhower, la política exterior estadounidense, que seguramente repercutió en varios aspectos de la política interna, se basó en un anticomunismo activo. Fue una manifestación de la guerra fría entre Estados Unidos y la Unión Soviética, una guerra que desde sus inicios había motivado el crecimiento del anticomunismo en “el país de las libertades”. Pocos encabezaron tal actitud política como Joseph McCarthy, senador de la república entre 1946 y 1954. Su “cruzada” en defensa de los “genuinos valores norteamericanos” desató una “cacería de brujas” que rebasó la esfera gubernamental y se extendió hasta los terrenos del espectáculo, la creación artística y el trabajo intelectual. A partir del primer año de la administración Eisenhower la persecución política amainó pero no cesó el ambiente conservador.⁴ También en 1953 finalizó la guerra de Corea. Acaeció entonces una ligera recesión económica que fue seguida de una etapa ininterrumpida de progreso. La hegemonía política, militar y económica de los Estados Unidos de América llegó a su apogeo durante los ocho años de mandato de Eisenhower.

⁴ En los cincuentas, la gran mayoría de los cantantes de música folklórica de Norteamérica asumían una posición ideológica de izquierda. Tal vez movidos por el ambiente de tensión y polarización de ideas, imperante en su país, dieron la espalda al *rock and roll*, al cual consideraron un instrumento del capitalismo (Buxton, s. f.: 173-174).

Al iniciarse el decenio de los cincuentas la revolución tecnológica en el mundo va viento en popa, apoyada en el progreso económico estadounidense. Sobresale el desarrollo de las tecnologías de las comunicaciones, que es parte nodal, como ya lo asenté, de la revolución cultural que experimenta en ese tiempo la Unión Americana. De hecho, todo el siglo XX se halla marcado por esta transformación tecnológica y el consiguiente perfeccionamiento y expansión de portentosos medios de comunicación masiva. Ya los clásicos en la materia y otros estudiosos de renombre han destacado las consecuencias de, entre otros fenómenos, la propagación de la industria del cine, la evolución del fonograma, la aparición y época dorada de la radio y el ascenso de la televisión en el mundo.⁵

El desarrollo y expansión de los medios tuvo efectos en la academia y la investigación especializada. Paul Felix Lazarsfeld, pionero de esta área de conocimiento, expuso en 1953 que el estudio de las comunicaciones de masas en Estados Unidos tiene por lo menos tres orígenes. En primer lugar, el político: la preocupación por el problema propagandístico que surgió como consecuencia de la primera Guerra Mundial. En segundo lugar, el cultural: ante el rápido crecimiento de los medios, la atención que recibieron los efectos del cine en la moral y el comportamiento de los niños, al igual que los efectos de la radio. Por último, el comercial: la aparición de la radio desencadenó una vigorosa competencia entre los medios, lo que a su vez originó investigaciones acerca de la audiencia (Lazarsfeld, 1982: 21).

⁵ “El surgimiento y el desarrollo de la comunicación de masas pueden considerarse como una transformación fundamental y continua de las maneras en que se producen y circulan las formas simbólicas en las sociedades modernas” (Thompson, 2002: 185). Se debe tener en cuenta, sin embargo, que esta serie de avances se inició en la segunda mitad del siglo XV, cuando las técnicas de imprenta desarrolladas por Gutenberg se extendieron por los centros comerciales más importantes de Europa; “fue el comienzo de una serie de desarrollos que [...] ha ido de la mano con la expansión del capitalismo industrial y con la formación del sistema Estado-nación moderno. Juntos, estos procesos son constitutivos de las sociedades industriales modernas de Occidente. Además son procesos que han afectado profundamente el desarrollo de las sociedades en otras partes del mundo, sociedades que en el pasado han estado entretejidas en diverso grado con otras, y que están cada vez más entretejidas hoy” (*ibid.*: 242).

La segunda Guerra Mundial provocó una evolución notable de la propaganda, la radiodifusión y las telecomunicaciones. Esta situación también despertó (o redobló) el interés de connotados psicólogos y sociólogos, entre otros científicos sociales del mundo, en el fenómeno de la comunicación de masas. Así, unos con visiones más críticas que otros pero todos, en general –particularmente en los Estados Unidos de esa época (mediados del siglo XX)–, manifestaron, de alguna u otra manera, que ante la relevancia económica y el poder de penetración de los medios era necesario dar forma a una nueva disciplina científica que los tuviera como objeto de estudio. Se extendieron entonces las investigaciones. Como lo señala Miguel de Moragas (1981: 12), “los estudios sobre la comunicación de masas –aunque intereses conservadores lo pretendan disimular– se han visto siempre condicionados por la realidad comunicativa y social del contexto en el que se desarrollaban”.

En más de una ocasión, el avance tecnológico de los medios y la capacidad económica que acompañaba a éstos, aunado a su influencia en la vida social, provocaron que muchas investigaciones de especialistas, deslumbradas y a la zaga de este desarrollo vertiginoso, hicieran ver a la radio, la televisión, etcétera, como los únicos medios de comunicación, como generadores en sí de esta capacidad humana o como instrumentos casi omnipotentes; es decir, estos medios masivos eran ubicados erróneamente separados de la realidad histórico-social en la que se encontraban y que los determinaba. En algunos estudios poco faltaba para que tales herramientas y canales de comunicación fueran considerados como seres vivos, capaces de elaborar y comunicar por sí mismos mensajes diversos. Ahora se entienden los procesos y sistemas de comunicación y el fenómeno mismo de la comunicación humana de manera más amplia y profunda; se toma en cuenta en mayor medida que es el ser humano, en tanto ser social, el que comunica –y que el medio o los medios ante todo son eso–; que la facultad de comunicar del ser humano es tan antigua como él mismo, y que el poder de los medios de comunicación masiva, indiscutible, se topa sin embargo con la libertad y capacidad de decisión de los hombres y mujeres, así como con la experiencia, educación, gustos y costumbres de cada individuo; además, que a lo largo de su historia la especie humana se ha servido de diversos medios, no sólo

masivos, para generar e intercambiar mensajes.⁶ Este asunto será importante cuando tratemos la música de *rock* y otras manifestaciones juveniles como muestras de comunicación colectiva.

EFFECTOS EN LA EDUCACIÓN, LAS ARTES Y EL ENTRETENIMIENTO

A mediados del siglo XX, el cambio rápido y continuo que experimenta la vida cultural de Estados Unidos se manifiesta de particular manera en la educación, las artes y el entretenimiento. En el país donde surgió el *rock and roll*, la administración y el sustento económico de instituciones culturales como museos, teatros, orquestas sinfónicas y compañías de danza han recaído tradicionalmente en grupos de ciudadanos (asociaciones, sociedades civiles) o integrantes de la iniciativa privada.⁷ Sin embargo, en los años cincuentas y sesentas de la pasada centuria, los gobiernos locales, estatales y federales empezaron a jugar un papel más notorio en la planeación y financiamiento de este tipo de instituciones y otras de carácter educativo.⁸ Tal gasto público resultó un aliciente para la vida cultural en general de la nación, pero sobre todo, en el aspecto educativo, ayudó al crecimiento y transformación de las universidades. Gracias a la solvencia económica de la época, las legislaturas y los gobiernos estadounidenses se vieron en la posibilidad de actuar en

⁶ “No confundamos comunicación con medios. Hay una problemática básica de la comunicación que informa tanto a la interacción simbólica directa o a la comunicación no-verbal como a la comunicación mediatizada tecnológicamente. Uno diría que esta última ‘pone en escena’, lo que no quiere decir que los reemplace, todos los sistemas de comunicación humana, el cuerpo y los sentidos, lo kinésico y lo proxémico” (Ford, 1994: 128-129).

⁷ En 1881 se fundó la Orquesta Sinfónica de Boston, la primera del país que contó con fondos propios. “Fue constituida con la donación personal de Henry L. Higginson, un financiero de inclinaciones musicales” (Sablosky, 1993: 96). Higginson pensaba “que en una república son los ciudadanos y no el gobierno los que deben llevar sobre sus hombros estas cargas. A las personas más opulentas de nuestro país corresponde el privilegio de proporcionar las etapas más elevadas de la instrucción y del arte’. Para los hombres que compartían el punto de vista de Higginson, la música no era una diversión frívola, tenía que ver, como lo hubieran dicho los puritanos, con el alimento del alma y de la mente. Auspiciarla era favorecer la moral” (*ibid.*: 98).

⁸ El tradicional sostenimiento de instituciones como orquestas, compañías de ópera, conservatorios y temporadas de conciertos, basado en la filantropía privada y la participación popular, se vio reforzado en 1965 con el establecimiento de la

beneficio de un desarrollo más acelerado de su educación superior. Claro está, en respuesta a las exigencias sociales y educativas de la población, y a la necesidad de fuerza de trabajo calificada. Esto último debido a la expansión industrial y al crecimiento de los otros sectores de la economía estadounidense. Las universidades públicas de mayor antigüedad crearon nuevos departamentos y facultades; además, surgieron otras instituciones de este tipo. Estados como Nueva York y Massachusetts desarrollaron casi por entero nuevos sistemas de educación superior pública, y entidades como California, con programas tradicionalmente rígidos, extendieron sus centros educativos y recursos.

Estos hechos serán muy importantes a fines de los sesentas, años de afloramiento de una cultura juvenil sin precedente y de oposición tajante a la guerra de Vietnam por parte de núcleos considerables de universitarios e intelectuales. Fueron años de revolución y júbilo, evidentes en los campus universitarios (como el de Berkley, en California), que eran recorridos por estudiantes de cabellos largos e ideas críticas (a veces en “parejas” amorosas de más de dos integrantes), o que constituían sitio para la protesta y el enfrentamiento con el poder autoritario; también eran el lugar para compartir el cigarro de marihuana y la experiencia de otras drogas. En esos años, además, jóvenes negros que en los cincuentas lograron ingresar en el sistema educativo participaron decididamente en las reivindicaciones de su raza; el *black power* arremetía en el escenario político y social.

Por su parte, las artes y el entretenimiento (diversiones y espectáculos públicos) han compartido, de manera frecuente, espacios, foros y canales de difusión. Incluso amplias zonas de sus dominios se han entreverado en infinidad de ocasiones, convirtiéndose en territorio común. Esto ha sucedido con mayor claridad desde mediados del siglo pasado. Las artes y el entretenimiento han marchado juntos, cooperando entre sí, afectándose mutuamente, influyéndose; a su vez, han estado implicados, profundamente, en las transformaciones culturales de la Unión Americana. De ello dan cuenta Hollywood, Broadway, Chicago, el río Misisipi (desde Saint Louis, pasando

Fundación Nacional para las Artes, “paso decisivo en la ayuda gubernamental a las instituciones artísticas, incluyendo las musicales” (Sablosky, 1993: 164).

por Memphis, hasta Nueva Orleans). La manifestación más clara y contundente de esta imbricación y sobre todo profunda participación es el modo en que el arte, la cultura y el esparcimiento han sido diseminados entre la población (el gran público); es decir, a través de conductos como el cine, la radio y la televisión. Una vez más se muestra el papel jugado por las tecnologías de la comunicación de masas en el proceso de transformación cultural de Estados Unidos, mismo que al término de la guerra de 1939-1945 avanzó sin ningún escollo de consideración (que le restringiera apoyos económicos, científicos, etcétera).

Vale la pena detenerse un poco más en el caso de la cultura musical del país del norte. Las formas de música popular estadounidense desarrolladas durante el siglo XX –y diseminadas por el mundo como modelos hegemónicos para las producciones y actividades de la industria del entretenimiento– son parte de una tradición cultural que al menos hasta las primeras décadas de la pasada centuria marchó bajo el influjo de dos tendencias complementarias. Desde el siglo XVII, con los primeros colonos, hubo preocupación entre las sectas protestantes por instruir musicalmente a la población, al tiempo que la mantenían apegada a los preceptos del Señor y alejada de la frivolidad y el “papismo”. Junto a este celo reformista, se cuidó que el fomento del arte musical, como medio de edificación, no se convirtiera en un elemento de corrupción. El uso adecuado de la música se circunscribía a las canciones familiares y, ante todo, a los sencillos salmos que se entonaban en la capilla y el hogar. Esta práctica, como muchas de las instituciones puritanas, no escapó a la controversia. “No se sabe a ciencia cierta en qué momento los colonos del interior del país se aventuraron a cantar los salmos con tonadas populares, pero es un hecho que a fines del siglo XVIII era ya una costumbre generalizada” (Sablosky, 1993: 20). Así, la cultura musical estadounidense se fundó sobre dos grandes tendencias que persistieron juntas, “una que buscaba la amplitud y otra que buscaba elevar” (*ibid.*: 59), ambas en el sentido democrático y religioso característico de esa parte del Nuevo Mundo.

A mediados del siglo XIX era indudable que la expresividad musical importada del viejo continente había sobrevivido pero de manera muy distinta

a sus manifestaciones originales; lo mismo puede decirse de la música traída por los esclavos africanos.

Todas las viejas formas de la práctica musical habían sido descuajadas, cruzadas, obligadas a adaptarse y cambiar, o bien, habían desaparecido. [...] Mientras el Viejo Mundo había producido los monumentos musicales de Bach, Handel, Haydn, Mozart y Beethoven, el Nuevo Mundo había pasado de la música sacra a los himnos populares, de la ópera a los cantantes comediantes. Y los intrincados ritmos, el canto libre y espontáneo de la música del África Occidental habían sido medio olvidados y medio corrompidos por los metros regulares y melodías medidas de los himnos y bailes de los anglosajones (*ibid.*: 58-59).

En el siglo XX, segundo y tercer decenios, las dos tendencias fundamentales de la tradición musical en Estados Unidos, “que hasta entonces habían corrido bajo la superficie, afloraron como rasgos distintivos de la vida musical de la nación”. La tendencia preocupada por extender la música y la que buscaba elevar el gusto musical, complementarias entre sí, emergieron plenamente gracias al fonógrafo y la radio y como una consecuencia de la primera gran guerra. “Los dos nuevos medios [...] afectaron a todas las formas musicales de la nación, pero a ninguna tanto como al *jazz*” (*ibid.*: 134).

Por otra parte, el espíritu misional que había caracterizado a la vida musical del país persistió en las clases que se impartían a los inmigrantes y a los pobres en vecindarios de ciudades prósperas; la música se veía “como un medio de adelanto social” (*idem*). Al término de la segunda Guerra Mundial era claro que la singularidad de la cultura musical estadounidense provenía de la

interacción entre el arte de la música y la democracia. Parecía haber una especie de dicotomía en la vida musical norteamericana y su naturaleza no podía definirse fácilmente entre música ‘popular’ y ‘clásica’, ni aún entre las tradiciones ‘vernáculos’ y ‘cultas’. Más bien, sin tomar en cuenta ninguna tradición, la nueva cultura se caracterizaba por una tensión constante entre los intereses comerciales y estéticos y un juego interno entre ellos que hacía

tenues las fronteras y confundía las tipologías musicales tradicionales (*ibid.*: 161-162).

En el lado comercial se hallaba la industria de la música popular, misma que constituía una fuente aparentemente inagotable de talento para producir composiciones-mercancías. Además había diversos medios de comunicación que daban a conocer esas piezas a las audiencias masivas. En el lado estético se encontraban “los conservatorios y los departamentos de música de las universidades que formaban músicos profesionales [...], y las orquestas sinfónicas, compañías de ópera, conjuntos de cámara y series de conciertos para presentar su trabajo ante un amplio público, en persona o a través de esos mismos medios [...] que difundían los productos de la industria” (*ibid.*: 162). Sin embargo, como hemos visto, estas dos líneas se combinaban y entretrejían de modos distintos a consecuencia del impulso democrático que había marcado la actividad musical de Estados Unidos. “Entre quienes producían música para la industria [...] debía haber algunos que [...] se ponían metas más allá de la popularidad; y entre quienes abrigaban principalmente intereses estéticos, aún había quienes trataban de cultivar un gusto por lo que consideraban bello en la música” destinada al gran público (*idem*).

LA COMPAÑÍA FIEL DE LA RADIO

Durante los años treintas, cuarentas y principios de los cincuentas, la radio logró captar la atención nocturna de las familias estadounidenses. A través de sus frecuencias los oyentes escuchaban a sus artistas favoritos. Con el progresivo éxito de la televisión, la radio cedió artistas y horarios de mayor audiencia al nuevo medio. “La radio fue desplazada de la sala de estar y tuvo que contentarse con el dormitorio, la cocina, el automóvil y la playa. La tecnología de la radio a transistores, que abrió un enorme mercado para receptores de tamaño minúsculo, consiguió proteger a la radio del declive de posguerra que había afligido a las salas cinematográficas a causa de la televisión” (De Fleur y Ball-Rokeach, 1987: 132).

Ni la gran depresión ni el estado de guerra impidieron a las familias congregarse ante la radio. En el decenio de los treinta la cantidad de receptores en Estados Unidos se duplicó cada cinco años.

Al final de la década [...] existía un promedio de poco más de un receptor por cada hogar [...] A pesar de los tiempos difíciles, la radio pareció progresar [...] El ingreso publicitario, en lugar de disminuir, creció a un ritmo progresivo [...] Aquellas familias que habían llegado al límite de sus recursos financieros conseguían juntar el dinero para reparar su receptor si se producía alguna avería. Podían permitir quizá que la compañía de crédito se llevara los muebles o atrasarse en el pago de sus alquileres, pero se aferraban a sus receptores (*ibid.*: 128-130).

Mientras duró la crisis económica la radio proporcionó esparcimiento y dio alivio a la población; así continuó haciéndolo durante la guerra, aunque en ese periodo la industria de la radio destinó preferentemente sus frecuencias a transmitir información sobre el conflicto y brindar apoyo al gobierno federal en la venta de bonos de guerra, la difusión de propaganda y otros servicios. A pesar de que entre 1941 y 1945 se restringió al máximo la fabricación de receptores, y desde 1940 nadie adquirió nuevos aparatos, ningún hogar estadounidense careció de las emisiones de este medio (pues cada familia contaba al menos con un radioreceptor). En el lustro siguiente, por si fuera poco, se produjo un notable aumento de ventas que reanudó el ritmo de crecimiento de la radiodifusión en Estados Unidos (*ibid.*: 130-131).

La radio en la sala de estar reunió a la familia; la televisión también lo hizo al heredar muchas de las tradiciones de aquel medio. Además devino un símbolo de *status*; “se ha sabido de familias que instalaron antenas en el techo de sus viviendas mucho antes de poseer los receptores” (*ibid.*: 134). A pesar del interés que despertó la televisión, los programas radiofónicos siguieron informando y divirtiendo a un público que empezó a diversificarse: ahora podía encontrarse un aparato receptor en un lugar distinto a los sitios de reunión familiar, alejado del control y juicio de los padres, quizá en el propio dormitorio. Gracias a esto los adolescentes tuvieron la posibilidad de escuchar otras emisiones, otras músicas, otros mensajes distintos a los que preferían

sus progenitores. Tal vez los mismos jefes de familia habían adquirido el aparato a causa del crecimiento económico de la época, el aumento del nivel de vida, y el precio relativamente accesible de estos artefactos. Incluso los mismos jóvenes podían comprar un radio con el ahorro de los domingos o las mesadas; tal vez con el propio salario. Las ofertas de trabajo aumentaban, las opciones de esparcimiento se extendían, y los gustos en cuanto al ocio y la cultura se multiplicaban. Entonces los adolescentes empezaron a cambiar de frecuencia.

MÚSICA Y BAILE POPULARES (ADEMÁS DEL FENÓMENO SINATRA) A MEDIADOS DEL SIGLO

Durante los primeros años cincuentas la música comercial y el baile popular no escapan a la atmósfera de cambios culturales y económicos. Debido a la guerra los estilos musicales más difundidos habían permanecido sin mayores cambios desde la década de 1930, mientras que algunas modalidades dancísticas se habían hecho más tranquilas. Por ejemplo, el baile del *jitterburg*, desarrollado por los adolescentes de los años treinta, había calmado sus ímpetus al comenzar los cuarentas. Menos afligida que los adultos por la situación económica, la juventud estadounidense de los tiempos de la gran depresión había impulsado esta danza popular que en su forma original se había caracterizado por los giros, torsiones, elevaciones y otras acciones e intercambios atléticos desarrollados por vigorosas parejas que mantenían el ritmo. El *jitterburg* acrobático se fue modificando y dando lugar a versiones más conservadoras de salón de fiesta, de menor destreza física y técnica, como el *swing* y el *jive*. Estos estilos, sin embargo, siguieron manteniendo a las parejas abrazadas o cogidas de la mano.

El *jitterburg*, el *swing* y el *jive* fueron frecuentados en la época de las grandes bandas. La música que los acompañó fue un jazz de ritmo uniforme de cuatro por cuatro, con variantes que en diversos momentos y situaciones se llamaron *swing*, *jive* o *jump*. Como podrá comprenderse, el baile del *jitterburg*, aunque llamativo, no fue tan popular entre los jóvenes menos diestros, de mayor edad, tradicionalistas o más conservadores, y entre los

adultos. Es probable que el estancamiento demográfico de los treinta también haya repercutido en los destinos de los despliegues casi circenses de la danza. Recuérdese que había proporcionalmente menos jóvenes y que el índice de población adulta y anciana se mantuvo en aumento constante hasta los inicios del decenio siguiente. Por si fuera poco, la guerra asentó y tensó los ánimos requeridos para practicar este tipo de baile.

La primera versión de la danza impulsada por el jazz de las grandes bandas llegó a Europa por conducto de las fuerzas armadas norteamericanas. Ésta recibió el menosprecio y hasta el rechazo de los administradores de establecimientos dedicados al baile; sus desenfrenados e improvisados movimientos rompían con los cánones de las danzas populares de salón de la Europa occidental (*Encyclopaedia Britannica*, 1980, vols. V: 562-563, y 14: 803; Fordham, 1994: 143).

Así es que por conservadurismo, poco ánimo acrobático, tradición y, sobre todo, temor y tensión, en el gusto promedio de aquel entonces imperó una música para bailar, acogedora y sentimental, cálida. Son los años cuarentas que van del ataque japonés a Pearl Harbour a la reconstrucción europea. Es un periodo que se extiende hasta los albores de los cincuentas con el auge del macarthysmo represor y cuando tropas norteamericanas al mando del general Douglas MacArthur intervienen en la guerra de Corea, reflejo a su vez de una fría y espeluznante contienda entre potencias. En los cabarés y salones europeos dominan los *chansoniers* franceses y los baladistas italianos, y en Estados Unidos prevalecen los afamados *crooners*⁹ y las grandes orquestas (Sierra i Fabra, 1986, vol. I: 8). Son tiempos en que “la gente necesitaba apretarse fuerte en la oscuridad de las salas de fiesta para tranquilizarse, para sentirse de nuevo a salvo”, y que debido a la segunda Guerra habían dado otro aliento a las grandes bandas (Cohn, 1973: 22).

Durante el conflicto armado Frank Sinatra (Hoboken, New Jersey, 12 de diciembre de 1915-Los Ángeles, 14 de mayo de 1998) cantó canciones de amor para un público fundamentalmente femenino. Nadie fue más famoso

⁹ Los *crooners* son artistas a la manera de Bing Crosby y Frank Sinatra. *Crooning* es “un estilo suave y sentimental de cantar, amplificado por micrófono y apoyado por una orquesta de baile, popular durante los 30's y 40's” (Westrup y Harrison, 1981: 149).

que él en ese tiempo. A raíz de su debut como vocalista de la Orquesta de Harry James, en 1939, empezó a convertirse en toda una celebridad. Su carrera como cantante solista comenzó el 31 de diciembre de 1942. En los años cuarentas de sus primeros grandes éxitos era un verdadero jovencito en comparación con la mayoría de los otros protagonistas del negocio musical. A lo largo de este periodo el mundo del espectáculo permaneció sin cambios considerables. Las estrellas tenían más de treinta años y los dueños y administradores del negocio eran hombres de mediana edad o más viejos.

Con todo, la industria de la música no permaneció al margen de la contienda bélica. En Estados Unidos la música *country* o campirana fue promovida como nunca antes; además, experimentó una expansión territorial que podemos calificar de enorme, si entendemos que la consolidación de esta música en los años treinta, como parte de la música popular promovida por la industria del disco y los medios de comunicación, no había redundado en un consumo generalizado. La nostalgia fue uno de los factores que intervinieron para que el *country* gozara de mayor difusión y alcanzara el éxito relativo en la primera mitad de los cuarentas. Este sentimiento de nostalgia, que avivó y acrecentó el gusto por el *country*, apareció con fuerza en una época de la historia norteamericana en la que sobresalían dos situaciones: el traslado masivo de estadounidenses a las urbes y su ubicación en plantas industriales, y la estancia obligada de un gran número de elementos de las fuerzas armadas en geografías distantes, laceradas por la guerra (*Encyclopaedia Britannica*, 1980, vol. 14: 811). Con las tropas estadounidenses en Europa llegó el *country* a Inglaterra. Este hecho será muy importante para el desarrollo del *rock* en ese país, a principios de los sesentas.

La producción de infraestructura militar y la permanencia de muchos soldados en Europa colaboraron en la determinación del rumbo seguido por la industria musical, misma que, a pesar del conflicto armado, siguió obteniendo beneficios. La gente requería, como ha requerido siempre, del esparcimiento y, digamos, del “alimento espiritual” en diversas formas y dosis. Más en aquellos momentos buscaba el encuentro solidario, el café o centro nocturno para aliviar la tensión, la danza como actividad reconfortante y comunal, la música más cercana y difundida como medio de intercambio de emociones,

como una forma de comunicación colectiva. Los dueños del negocio musical y del espectáculo, siempre prestos a la ganancia fácil, se valieron de la situación: incorporaron algunas prácticas, hicieron uso de mínimos trucos publicitarios, sobre todo en Estados Unidos promovieron el *country*, y salieron adelante porque en general nadie ofrecía otras alternativas (Cohn, 1973: 22). Aunque esto último tal vez porque no se necesitaban y además no existían las condiciones necesarias; recordemos, por ejemplo, que durante el conflicto bélico la industria de la radio estadounidense, el medio más frecuentado y difusor por excelencia de la producción musical, se puso a las órdenes del gobierno federal.

Cuando la economía de guerra finalizó, no cambió el tipo de música difundida por el grueso de la industria. En gran medida, esta situación se debió a que el público de mayor poder adquisitivo, compuesto en lo fundamental por adultos blancos de las clases media y alta, seguía prefiriendo a los *crooners* y las grandes bandas. Frank Sinatra, por mencionar un caso significativo, sufrió el descenso de su popularidad al término del enfrentamiento bélico y el posterior regreso de los chicos a los brazos de amadas y madres. Pero esta popularidad resurgió en 1953, año en que acabó la guerra de Corea, gracias al cine de Hollywood y a las grabaciones de baladas embriagadoras y tonadas de *swing* (Pareles y Romanowski, 1983: 504-505). Sus seguidores, como podemos deducir, se encontraban ahora preferentemente entre los adultos estadounidenses y de otras nacionalidades. El joven de 26 años al iniciar la participación norteamericana en la segunda Guerra era ya un señor de 35 al comenzar la década de los cincuentas. Sinatra había crecido con su público, la población de jóvenes en Estados Unidos aumentaba, cambiaban la vida social y económica del país pero la producción musical mostraba cierta inercia. Sin embargo, con la nueva década, los dueños del negocio, hombres de mediana edad, se verían muy pronto exigidos por las demandas de los adolescentes y la renovación de cuadros en la industria; arribarían a los puestos de mando, crearían sus propias compañías, empresarios treintañeros, caza-talentos de renovado olfato económico y de espíritu acorde al ritmo de los nuevos tiempos.

A CAUSA DE LOS PIES

No es aventurado decir que los cambios en la música popular de amplia circulación que derivaron en la emergencia del primer *rock* se originaron en los pies, y, por extensión, los pies colaboraron particularmente en la transformación cultural de Estados Unidos, muy notoria en los años cincuentas y sesentas de la pasada centuria.

Sin exagerar, apenas se inicia la década de 1950 y ya hay indicios de lo que más tarde significará una verdadera revolución en actitudes, costumbres y otras expresiones culturales en diversas partes del mundo. Si bien en sus orígenes pasa un tanto cuanto inadvertida, al avanzar los sesentas, cuando se verificará su mayor desarrollo, esta revolución cultural constituirá una real liberación colectiva en diversos espacios de la vida cotidiana. Entre las señales del cambio destacan los pies, para ser más específico, el movimiento de los pies al compás de un ritmo que ascendía por el cuerpo y lo cubría todo. Y el cuerpo todo se llenaba de movimiento, de danza. Cuerpo, baile, liberación, revolución cultural; signos fundamentales del desprendimiento de ataduras de las más apretadas. La desrigidización de los músculos como emancipación de la mente; la historia –considero– así lo ha mostrado. El baile en los cincuentas, y su mayor soltura y espontaneidad en los sesentas, muestra hasta qué punto la liberación del cuerpo es factor y signo principalísimo *para y de* la libertad humana. Permíteme ver qué expresas con tu cuerpo y sabré cómo y qué tanto te sueñas, te imaginas. Dime (muéstrame) cómo te mueves y conoceré algo auténtico de ti (y de tu cultura). La sexualidad más allá del sexo, o el sexo, el alma, la mente, la carne y la acción como unidad vital. Dime qué tanto respetas, valoras, disfrutas el movimiento, los movimientos (corporales) y te diré cómo piensas y qué tan tolerante eres. Los cambios a partir de los años cincuentas también vinieron por los pies.

Pero no cualquier conjunto de extremidades inferiores intervino en la transformación cultural que dio inicio en los cincuentas. Tal participación correspondió a los pies de la gente moza. Las nuevas generaciones en Estados Unidos se movían en un ambiente musical que no les satisfacía del todo, que poco les pertenecía y que habían empezado a ignorar. Era un ambiente con la

música de sus padres, canciones y melodías que éstos habían escuchado en su juventud y que habían compartido con sus mayores.¹⁰ La disgregación del hasta entonces casi homogéneo gusto familiar se hizo patente cuando núcleos de adolescentes de diversas partes de la nación comenzaron a acercarse a la música del grupo social más marginado, menospreciado y condenado de ese tiempo por la clase dominante e, incluso, por muchas personas de clase media de piel blanca. Este grupo era el de los negros. Y los jóvenes se acercaron a su música, muchas veces sin el consentimiento de sus padres, para oscilar y girar; simplemente para bailar.

LA WHITE TRASH

A lo largo del decenio de los cuarentas y algunos años después, el embrión del *rock and roll* se había desarrollado, casi espontáneamente (así sucede con frecuencia en los dominios de la cultura popular), como una afortunada consecuencia de la gran depresión. El principal espacio físico y cultural donde había crecido este embrión fue en los lugares de asentamiento de lo que Juan Antonio Hidalgo, en *La década dorada del rock and roll* (1987), identifica como la *white trash* (basura blanca); es decir, el sector de la población blanca más pobre, que no había logrado superar la miseria ocasionada por la crisis del 29, y que había sido bautizado con este nombre despectivo como reflejo de la animadversión que provocaba en las clases con mayor capacidad económica. “Lo de basura no necesita mayor explicación, y lo de *blanca* era

¹⁰ “Desde los años veintes a los primeros cincuentas la industria musical dirigió sus productos a un auditorio familiar; los discos llegaban al público por medio del fonógrafo o, básicamente, de la radio familiar –la mayoría de las casas sólo poseía uno de estos aparatos–. Para ser popular, una canción tenía que trascender todas las diferencias existentes entre los oyentes: tenía que atraer a todas las edades, clases, razas y regiones, a los dos sexos, a todos los modos de ser, culturas y valores. El gusto musical masivo se construía a partir de canciones que no provocaban problemas con sus letras, ni excesiva agitación ni emoción con sonidos o ritmos. Este tipo de música ‘agradable’ también estaba determinada por los límites tecnológicos de la radio y de las grabaciones primitivas” (Frith, 1980: 232-233). Aunque Frith centra su estudio en el rock británico, resalta las raíces norteamericanas de esta música, al igual que la pertenencia del rock a todo la cultura capitalista contemporánea (lo cual tiene que ver con la existencia de un mercado discográfico transnacional).

simplemente una distinción que los separaba de la otra capa social que, para los blancos de los años 30, era también *trash*: los negros” (Hidalgo, 1987: 12).

El menosprecio era más agudo y generalizado en los estados del sur estadounidense, menos industrializados y más rurales que los del norte. Allí tradicionalmente ha sido más fuerte y violento el sentimiento racista y aun la política de este tipo; durante la guerra de Secesión, el sur había defendido la permanencia de la esclavitud. Por eso no debe extrañar la reacción contra los pobres de ancestros europeos que sólo se diferenciaban de los otros pobres por el color de su piel, según la perspectiva de gran parte de la sociedad.

En cada población había una especie de gueto donde la *basura blanca* tenía que establecerse a causa de la marginación y el desprecio. “Con el paso del tiempo, muchos de los guetos de la *white trash* y de la gente de color acabaron mezclándose, provocando un inevitable contacto entre las culturas de sus respectivos habitantes. Una parte importante de estas culturas era la música” (*idem*), que en el caso de los negros se sintetizaba en la palabra *blues*. En las composiciones de *blues* sí que había sonoridad y ritmo, además de la típica carga sexual de la música y la cultura corporal de la negritud.

En el ámbito de la cultura popular pareciera que muchas expresiones se desarrollaran como si se tratara de fenómenos biológicos. Lo que sucede es que a lo largo de la historia, y con redoblada intensidad desde el inicio de la era moderna, los sorprendentes y a veces dramáticos procesos de intercambio y fusión culturales resultan irreversibles e inevitables, al entrar en contacto grupos, comunidades, razas y etnias; en el caso del encuentro (constante) entre personas comunes y corrientes, son procesos que en innumerables ocasiones se llevan a cabo sin un control considerable ni planificación, que evolucionan en forma casi natural, a la manera de ciclos ecológicos o semillas que dan origen a flores silvestres si hay las condiciones ambientales idóneas. Así ha sucedido –como si fueran eventos biológicos de tan espontáneos– con numerosas expresiones de la cultura popular de Estados Unidos (y de otras partes del globo). Así ha sucedido con sus artes populares cuando se ha dado el contacto ineludible y muchas veces no deseado de los grupos étnicos establecidos en su territorio.

En virtud de lo anterior, era inevitable que los niños blancos que habían nacido en esa especie de guetos compartidos con los negros, seres que ante la adversidad se aferraban a su cultura, asimilaban parte de la rica y fuerte tradición de éstos. Receptivos como todos los infantes, y menos prejuiciosos que sus padres, los chicos blancos mostraron poca resistencia al sonido afroamericano. Aunque

los miembros adultos de la *white trash*, fieles a los esquemas culturales que les habían inculcado desde la infancia, siguieron despreciando el *blues*, considerándolo un género pecaminoso, como expresión de los sentimientos de una raza que sólo pensaba en *emborracharse, robar y fornicar*. De hecho, muchas de las letras del *blues* tenían un contenido fuertemente sexual, intolerable para la rígida moral blanca de aquellos días (*ibid.*: 12-14).

Tal vez buscando resguardar o hacer evidentes los aspectos sociales y culturales que según ellos los distinguían de los negros, los adultos de la *white trash* “siguieron ignorando y despreciando ‘aquella música corrupta’” (*ibid.*: 14). No sabían –quizá no lo hubieran aceptado de cualquier manera– que la música *country* preferida por los blancos –muchos de ellos de lo más reaccionario (aunque el *country* no tiene la culpa)– había abrevado del *blues*. De cualquier modo, los hijos ya adolescentes de estos individuos cultivaron amistad con sus contemporáneos negros e intercambiaron costumbres y diversiones. Habían aprendido a amar el *blues* y otras músicas de la negritud. “Los apellidos de muchos de ellos se harían célebres a mediados de la década de los 50. Eran los Presley, los Perkins, los Burnette...”. Eran algunos de los integrantes de lo que sería la *primera generación de rockers*: muchachos nacidos alrededor de 1935, pertenecientes a familias pobres, fundamentalmente del sur de Estados Unidos (*idem*).

Si bien una infinidad de niños y adolescentes blancos del sur estadounidense se acercaron naturalmente y sin prejuicios a la expresividad negra, era muy difícil que se desprendieran de la música *country* que escuchaban en reuniones familiares, conciertos y fiestas populares, al igual que en discos y programas de radio. Como señalé con anterioridad, en los años treinta el *country* había logrado situarse como una corriente importante,

aunque de segundo nivel, dentro de la producción musical de Estados Unidos. Los muchachos sureños no podían desprenderse de esta música como nadie puede desprenderse de sus raíces, de su cultura. De otra manera se negaría a las mujeres y a los hombres como seres sociales; el ser humano no existe separado de una cultura. En todo caso hay transformaciones, encuentros, intercambios, mezclas, asimilaciones, fusiones, pero la aniquilación cultural mientras haya vida, depósitos y registros es en verdad imposible. La música campirana les pertenecía a estos sureños como les eran propios los espacios rurales, la pobreza, el contacto y aun amistad con los negros, y el sino mismo del arte y la cultura de la Unión Americana moderna, mezcla de expresiones producidas por diversas etnias y con antecedentes que se hallaban en distintas regiones del planeta. Por si fuera poco, en los estados sureños de aquel país había surgido el *country*, y en ellos siguió tocándose durante los años cuarentas. Ahí entró en contacto con la negritud. A mediados de los cincuentas, una de sus vertientes más extendidas –precisamente la que más había aceptado elementos de la música negra–, en simbiosis con una modalidad del *blues*, o sea el *rhythm and blues*, dio lugar al *rock and roll*.

CON USTEDES... LA TELEVISIÓN

A fines de la década de 1940 la televisión empieza a ganar un sitio principal en los hogares estadounidenses. Mientras eso sucedía, muchachos de raza blanca encuentran la oportunidad o se dan tiempo para escuchar emisiones radiofónicas de una música condenada por los mayores y, más aún, asistir a locales donde se toca *blues* –muchas veces a escondidas de sus progenitores.

En 1948 había alrededor de 70 estaciones de televisión y varios millones de receptores en Estados Unidos. Las emisoras se encontraban, principalmente, en ciudades de la costa este, la zona más poblada del país. En 1950 se inicia la etapa de encumbramiento de la televisión como el medio de comunicación masiva de mayor demanda entre la población (primero en la Unión Americana y después en el mundo entero). Esta etapa hubiera comenzado tiempo atrás de no haber sido por la segunda Guerra Mundial y algunas medidas tomadas por el gobierno de Estados Unidos. Ya en 1941 la

Comisión de Comunicaciones Federales (FCC, por sus siglas en inglés) de aquel país había aprobado la circulación del medio televisivo entre los hogares estadounidenses, “con lo que la industria de la comunicación inició elaborados planes para su desarrollo”; sin embargo, en ese mismo año Estados Unidos entró en la guerra y tal desarrollo se detuvo. En 1948 la FCC dejó de conceder permisos de transmisión a nuevas emisoras, hasta que no se elaborara un plan general que, entre otras cosas, permitiera asignar equitativamente canales de televisión y evitara interferencias de señal entre éstos. No obstante, las estaciones que ya estaban trabajando siguieron haciéndolo y, a pesar de que no surgieron nuevos canales, la gente continuó comprando televisores (De Fleur y Ball-Rokeach, 1987: 134-135).

Desde un primer momento la televisión distrajo incluso a los más pobres.

El “plan de pago por facilidades”, que era ya una costumbre norteamericana profundamente arraigada, pasó a ser utilizado por familias de modestos recursos para adquirir un televisor. [... Recordemos que] La definición del receptor como un lujo y como un símbolo de *status* social llevó a la ocasional indignación pública cuando se advirtió que ciertas personas que vivían de los servicios sociales, o de alguna otra forma de caridad, poseían televisor. Aparentemente se habían olvidado los años de la depresión, cuando los receptores de radio eran un gran consuelo para quienes atravesaban circunstancias económicas difíciles (*ibid.*: 133-134).

En 1952, cuando el gobierno de Estados Unidos vuelve a conceder permisos de transmisión, surgen nuevas estaciones y la televisión empieza a cubrir grandes zonas del territorio norteamericano (*ibid.*: 136). Quedaban atrás los problemas económicos de la posguerra, como también la angustia y el temor propios de una población que acaba de salir de un conflicto bélico. En los últimos años de la década anterior había comenzado a extinguirse el miedo de los padres de que sus hijos anduvieran solos fuera de casa; ya no había el peligro de que una bomba alemana o japonesa los hiciera bolar. En ese tiempo, y en mayor medida al avanzar los cincuentas, la televisión colabora en la relajación de los estados de ánimo y la sobreprotección familiar.

EL CAUSE DEL MISISIPI Y LA MIGRACIÓN AL NORTE

Durante el siglo XX, el sur de la Unión Americana concentró pobreza (aunque esto empezó a cambiar paulatinamente con la expansión económica del país, luego de la segunda Guerra), discriminación racial y, también, una rica cultura popular y manifestaciones artísticas de diversos niveles y de trascendencia mundial. Ahí nació el *blues* (que tiene sus orígenes en el siglo XIX), el *country* y el *rock and roll*, entre otras expresiones musicales. Pero buena parte de las transformaciones de la música popular norteamericana y su industria, a partir de la década de los cincuenta –elementos, a su vez, del conjunto de cambios culturales esbozado con anterioridad–, se originó principalmente en ciertos estados sureños de Estados Unidos. En concreto, los que comparten el cause del importante río Misisipi que desemboca en el Golfo de México. Este río, que nace al norte en Minnesota, se halla unido a la historia, el comercio y la literatura de Norteamérica. Las acciones y obra de personajes como Abraham Lincoln y Mark Twain dan cuenta de ello. En el delta del Misisipi, en el estado de Louisiana, se sitúan las historias tempranas del *blues* y del *jazz*. Río arriba se encuentra Tennessee, cuya capital, de nombre Nashville, ubicada en la zona central de la entidad, está considerada la capital nacional del *country*. Sin embargo, en este recuento histórico sobresale Memphis, ciudad erigida en el extremo suroeste del estado y por lo tanto pegada al Misisipi. La historia de la principal urbe del occidente de Tennessee incluye un papel preponderante en el tráfico de buques de vapor sobre el río en cuestión, y una prominente y colorida posición en el desarrollo del *jazz*. Memphis es conocida también como hogar del *blues* y asiento de la hoy legendaria Sun Records, compañía que a mediados de los cincuenta lanzó a figuras de la talla de Elvis Presley, Carl Perkins y Jerry Lee Lewis. A la distancia, puede decirse que en la segunda mitad de los cuarentas Memphis era una de las ciudades sureñas, unidas al cauce y a la historia del Misisipi, donde adolescentes blancos de familias pobres aprendían a valorar el *blues* y otras músicas hermanas en medio de una rica tradición *country* que también los influía. Recordemos que en esos años, y desde sus orígenes, el *blues* era identificado por la sociedad blanca del

país como una expresión de y para los negros, con toda la carga de discriminación que esto implicaba. Tal situación

había obligado a crear un tipo de local *sólo-para-blues*, donde los músicos negros podían interpretar sus temas. En Memphis, estos locales se agrupaban, mayoritariamente, en una calle de la ciudad, Beale Street, constituida en una especie de *gueto musical*, punto neurálgico del *blues* de la ciudad, y que, además, era uno de los centros más importantes de producción de este género en todo el país. Allí se daban cita los mejores músicos de la zona, para charlar, actuar, o realizar alguna *jam-session*¹¹ que hacía las delicias de los aficionados (Hidalgo: 1987, 33-34).

Beale Street, ubicada en la zona para la población negra de la ciudad, quedó inmortalizada por el más famoso de los primeros músicos de *blues*, William C. Handy (1873-1958), autor de piezas como “St. Louis Blues” y “Beale Street Blues”. En esta calle,

alrededor de 1950, empezó a desarrollarse un fenómeno curioso [...]: la afluencia de un público blanco, mayoritariamente compuesto por adolescentes, que iban a escuchar y, más tarde, a imitar, a sus amigos de color. Sin duda, muchos de los futuros pioneros del *rock'n roll* estaban entre este grupo de chicos. Hoy en día, se puede oír a gente como B. B. King [gran maestro de la guitarra y padre del *blues* moderno] decir que conocía a Elvis desde que éste tenía 15 o 16 años, y que tocó con él en un par de ocasiones. También hay varios *bluesmen* que recuerdan claramente “a uno de aquellos chicos. Este era uno de los que venía más a menudo, y a veces se sentaba a tocar el piano con nosotros... ¡y cómo lo tocaba!”. ¿Su nombre?... Jerry Lee Lewis, quien más tarde sería conocido como “el asesino de pianos de Louisiana” (*ibid.*: 34).

No cabe duda de que el sur aledaño al Misisipi ha sido un asiento principal e idóneo para la aparición y el encuentro de expresiones artísticas y

¹¹ Se refiere a presentación pública, amistosa y hasta cierto punto espontánea, de músicos que en general actúan de manera profesional como solistas o en otros conjuntos. En esta reunión interpretan y muchas veces improvisan diversas piezas. En el ambiente musical de México se le llama coloquialmente “palomazo”.

otros elementos (negativos y positivos) de las culturas que, en términos muy esquemáticos, podemos llamar negra y blanca. Sin embargo, gracias al proceso de migración constante de población sureña al norte de Estados Unidos –un proceso que también caracterizó la historia cultural de ese país durante el siglo XX–, diversas expresiones culturales nacidas en el sur llegaron a pujantes ciudades norteañas donde se arraigaron y evolucionaron. Fue el caso del jazz. En los inicios de la pasada centuria, jazzistas y su música comenzaron a desplazarse de lugares como Nueva Orleans a importantes ciudades localizadas al norte; entre ellas, Kansas, Nueva York y Chicago. Roland de Candé (1988: 267) menciona 1917 como el año en que empezaron a mudarse músicos negros a esta última ciudad. Tal propagación gremial y musical trajo como consecuencia, después de 1910, que elementos del jazz penetraran fácil y ampliamente en la música popular “dulce”; es decir, “el producto dominante de la industria del entretenimiento” (*Encyclopaedia Britannica*, 1980, vol. 14: 810).

El persistente flujo de población al norte del país, si bien no fue sólo de personas de raza negra, constituyó una base para el nacimiento y desarrollo de las modalidades musicales que, en conjunto, podemos identificar como *swing*. O sea que la música del *jitterburg* y sus derivados de los años treinta y cuarenta fueron una de las consecuencias de la propagación de la música negra sureña. Asimismo, en los años cuarenta ya se notaba la presencia de bluesistas de calidad en algunas de las principales ciudades del norte; buen número de estos artistas, por no decir que todos, eran de raza negra, y muchos habían nacido en el sur, al igual que el género musical que interpretaban.

Tengamos en cuenta que la gente de piel negra se trasladaba a las ciudades industrializadas del norte para, entre otros motivos principales, huir de la discriminación racial exacerbada y con la idea de encontrar buenos empleos que le permitieran resolver sus problemas económicos; es decir, la emigración no fue ocasionada solamente por el desarrollo industrial del país ni por alguno de los efectos –ya comentados– de la intervención de Estados Unidos en la segunda Guerra Mundial.

Por otra parte, las grabaciones y la radio también participaron en la diseminación de la cultura popular sureña, concretamente de sus expresiones

musicales. Esto sin olvidar que entre los años veintes y cuarentas, periodo de propagación del *country* y el *blues*, los auditorios de estas músicas eran reducidos, en comparación con el público masivo que consumía las composiciones de las grandes bandas. Por si fuera poco, las radioemisoras que transmitían *country* y *blues* eran escasas y pequeñas. Asimismo, había una marcada separación entre las estaciones con música de y para los blancos y las emisoras pertenecientes a la raza y la cultura negras.

UNA INFAMIA: LA MÚSICA DE RAZA

Resulta incuestionable la importancia del proceso de asimilación, síntesis y enriquecimiento musical experimentado en el sur de la Unión Americana. Entre otras cosas porque constituyó el ambiente en el que se desarrolló buena parte de los compositores, ejecutantes, cantantes y hasta empresarios que darían origen en los cincuentas a una música fresca y vigorosa como el *rock and roll*. Con todo, esta nueva expresión popular no hubiera tenido alcance nacional e internacional sin el consumo generalizado de las rítmicas composiciones de la negritud que ya existía en el país a principios de la década. Claro está que al hablar de una preferencia generalizada y la posterior aceptación masiva del primer *rock* estoy pensando en el grupo social mayoritario de la sociedad estadounidense de aquel tiempo: los jóvenes de menos de 20 años, desde luego con el papel preponderante que desempeñaron sus extremidades inferiores.

Los pies mozos recibieron un estímulo inicial para impulsar el cambio de la industria musical de los cincuentas por conducto de la radiodifusión (factor ya mencionado) y el disco de microsurco producido a base de una resina vinílica.¹² Los dos medios, por cierto, se hallan estrechamente ligados al negocio musical, las artes, el entretenimiento y su industria y, naturalmente, las transformaciones culturales de Estados Unidos a mediados del siglo. Al comenzar los cincuentas, chavos del norte y del sur de la nación, además de sintonizar frecuencias de radioemisoras negras, compraban discos de *blues* y

rhythm and blues que, según Juan Antonio Hidalgo, circulaban con una despectiva etiqueta.

Jamás a la gente blanca “de buen vivir” se le hubiera ocurrido la idea de escuchar, y menos aún interpretar, cualquier tipo de *blues*, considerado algo sucio y pecaminoso, que demostraba claramente la inferioridad de la raza negra. Una muestra de ello es que, cuando en los años treinta empezaron a editarse discos de *blues* en cantidades importantes, sus carátulas debían llevar impresas las palabras *race records* (discos de raza), en unos caracteres lo suficientemente grandes para aclarar la naturaleza de la música allí contenida (Hidalgo, 1987: 20).¹³

Hasta mediados de los cincuenta siguió utilizándose el término *race music* para designar la música dirigida al público negro. Tal denominación es indicativa de la separación tajante que se mantuvo hasta esos años entre los mercados musicales negro y blanco. Había publicaciones, estaciones de radio, centros de diversión y demás, para cada raza. Y en esta situación, con un notorio tinte racista, los negros llevaban la peor parte. Además del menosprecio y las dificultades para acceder al negocio musical a gran escala, los artistas negros veían escatimado el reconocimiento y los dividendos económicos que merecían; muchas veces se llevaban el éxito los cantantes blancos que presentaban versiones de sus piezas. Los dueños del negocio, siempre listos para explotar el talento de donde viniese, evitaban a toda costa presentar en una estación blanca una canción negra de popularidad,

¹² En 1948 lo pone en circulación, obviamente en Estados Unidos, el ingeniero de la Columbia Records Peter Goldmark (Dávalos Orozco, 1989: 18).

¹³ No exenta de valoraciones de tipo político e ideológico, la denominación *race records* también ha sido traducida como “discos raciales”. En un tono menos crítico que el de Hidalgo, John Fordham (1994: 140-141) aclara que “la industria de ‘discos raciales’ (destinados específicamente al público no blanco)” surgió en la segunda mitad de los veinte, “cuando los primeros discos de *blues* de Mammie Smith –y más tarde, de Bessie Smith– empezaron a venderse en cantidades sorprendentes. [...] Los sellos Gennett, Paramount y Okeh fueron algunos de los pioneros de esta campo [...] con la depresión de los años treinta, la industria del disco se hundió, y los sellos ‘raciales’ nunca se recuperaron del golpe. La industria se estabilizó gracias a una serie de fusiones de pequeñas compañías y a grandes esfuerzos por capitalizar los éxitos de la radio (en un principio, la industria discográfica miraba a la radio como una amenaza para su negocio, aunque más tarde comprobó que era uno de los principales consumidores de sus productos). La popularidad del *swing* hizo el resto”.

interpretada por el cantante original, aunque sí transmitían versiones cantadas por blancos. “En el transcurso de la primera mitad de los años cincuentas, las radios blancas insistieron en bloquear el *rhythm and blues*, y sus principales intérpretes en onda fueron gente del tipo de Doris Day, Perry Como y Frankie Laine” (Cohn, 1973: 26).

En general, como lo expresa con singular claridad y contundencia José Agustín (1985: 10),

los blancos [...] tomaban las rolas negras de éxito, les quitaban la grasa y el grosor, las peinaban, las acicalaban, las dejaban asépticas como supermercado gringo y las entregaban a cantantitos inanes. “Sh-Boom”, por ejemplo, que en 1954 fue uno de los primeros éxitos negros, de los Chords, que invadieron el mercado blanco, al instante fue despojada de su sabor popular, de su expresividad natural, y acabó en la versión de los Crew Cuts (imagínense, un pinche grupo de chavos blancos que se atrevían a llamarse los Casquetes Cortos), con un correspondiente éxito masivo en todo Gringolandia.

Así es que ningún club o establecimiento público y ninguna estación de radio que se preciara de su condición y público blancos programaba a principios de los cincuentas, y con mayor notoriedad aun en las décadas anteriores, presentaciones en vivo o emisiones destinadas a captar la atención de un público negro. Además, si bien había centros nocturnos para blancos que ofrecían actuaciones de artistas negros, ahí, por obvias razones, se mantenían la discriminación y el encono raciales;¹⁴ asimismo, el *blues* y otras expresiones musicales vinculadas de manera estrecha a la negritud tenían poca cabida en estos espacios condenados por los conservadores y aceptados medianamente por la sociedad estadounidense. El *blues* y sus variantes más cercanas, lo que conocemos como *rhythm and blues*, eran escuchados en todo caso por auditorios minoritarios; su destino eran los locales ubicados en las zonas para negros de las ciudades y las pequeñas estaciones especializadas en las expresiones antes enunciadas.

¹⁴ Pensemos en el mítico Cotton Club de Harlem, inaugurado por Duke Ellington en 1927 e inmortalizado por la película del mismo nombre de Francis Ford Coppola (1984).

Ninguna estación de radio que se preciara de su condición blanca, ningún centro de reunión para personas de este color de piel, hubiera presentado composiciones de negros y para negros –sin el menor tinte de menosprecio racial y con el mayor reconocimiento de las cualidades de esta música–, de no haber sido por la demanda implícita en los movimientos inquietos de los pies (y el cuerpo), entre otras actitudes, de los jóvenes de los primeros años cincuentas.

Esta demanda juvenil fue origen y factor del éxito de un experimento radiofónico sin precedente, iniciado en 1950. En ese año, Alan Freed (un gran tipo, en verdad) comenzó a presentar de manera esporádica composiciones originales de *rhythm and blues* en radioemisoras para blancos, en Ohio, al norte del país (Pareles y Romanowski, 1983: 205). El nombre de Freed es parte de la historia de la cultura popular estadounidense del siglo XX. Recordemos que fue él quien lanzó al mundo el término *rock and roll* (*rock'n roll* o *rock 'n' roll*).

También en los primeros años de la década, principalmente en los estados del norte, desarrolló un trabajo cercano al experimento antes de alcanzar renombre nacional un norteño regordete y chistoso: Bill Haley. En 1953 grabó su composición “Crazy Man Crazy”, que se convirtió en el primer disco de lo que podemos identificar como *rock and roll* en aparecer en las listas de éxitos de música *pop* de la revista especializada *Billboard* (*ibid.*: 235).

Llama la atención que la primera gran estrella del *rock and roll* haya sido un adulto joven de alrededor de 30 años al inicio de su gran popularidad;¹⁵ es decir, Haley tenía más edad que el público adolescente al que se dirigía. Otro aspecto que resalta es que no era del sur y sin embargo se había formado como músico de *country*. Con todo, lo importante es que conocía la música campirana y las variantes del *blues* y que supo detectar como pocos un gusto juvenil que se extendía por todo el país al comenzar los cincuentas.

EL SELLO SUN

El primer estallido del ritmo y espíritu del *rock*, es decir, el *rock and roll* (el primer *rock*), es resultado de una concatenación de sucesos en el campo de la industria musical, de la situación económica y social imperante en Estados Unidos, y del trabajo de preparación del terreno en el que creció esta música desempeñado por el *rhythm and blues*. No hubo un hecho que por sí solo haya dado origen al *rock and roll*, que permita afirmar que en determinado momento, con esa acción, obra, circunstancia o acontecimiento nació la expresión musical. Lo que sí puede sostenerse es que entre el conglomerado de fenómenos que permitieron la aparición del *rock and roll* sobresalen de particular manera algunos. Ya hemos asentado la importancia de la juventud. Pero en el terreno estricto de la música y su medio resaltan tres situaciones. Dos las acabó de mencionar y corresponden a los trabajos profesionales de Alan Freed y Bill Haley. La tercera también ha sido incluida en lo que va del capítulo y se refiere a las grabaciones de Sun Records, sello discográfico inaugurado en diciembre de 1951.

De acuerdo con más de un observador, la música de *rock & roll* empezó en los Sun Studios en Memphis. [La compañía] Sun fue fundada por Sam Phillips, uno de los primeros hombres blancos en grabar artistas negros de *blues* y *rhythm and blues* como Howlin' Wolf, y el primero en grabar la música de influencia negra de jóvenes sureños blancos –y estrellas del seminal *rockabilly* (*ibid.*: 429).

Desde 1954, año del primer *hit* local de Elvis Presley –indiscutible icono cultural–, Sam Phillips aseguró su lugar en la historia de la música popular de Estados Unidos. El estilo que descubrió o desarrolló junto con aquellos muchachos

(a los que, según el modelo literario, podríamos denominar “la generación del 54”) no fue concretamente el *rock'n roll* sino el *rockabilly*. Sin embargo, ambos estilos musicales son, prácticamente, lo mismo [...], aunque con

¹⁵ No hay una certeza sobre la fecha de su nacimiento. Al respecto véase la nota 25.

pequeñas diferencias [...]. Solamente indicaremos que el *rockabilly* es un género esencialmente acústico, y más cercano a sus raíces, pudiéndose apreciar claramente la herencia del *country* y del *blues* [...]. De todas formas, [...] hay gente que [...] sostiene que ambos estilos son la misma cosa (Hidalgo, 1987: 33)

REVOLUCIÓN TECNOLÓGICA, ARTE Y ENTRETENIMIENTO

Desde sus orígenes el *rock* se ha alimentado tanto de las culturas populares (y folklóricas, en el sentido de una vinculación más directa con lo rural) como de la tecnología. En general, el desarrollo de la electrónica ha repercutido de manera clara y favorable en el crecimiento de la música popular norteamericana;¹⁶ esto se ha manifestado en forma muy particular y notoria en el terreno estricto del *rock*: inventos del siglo XX han hecho posible la transmisión amplificada (en 1932 se dio a conocer la guitarra eléctrica), la grabación audaz, llena de experimentación, y la rápida propagación del sonido rocanrolero.

A pesar de lo anterior, debe tenerse en cuenta que el progreso tecnológico no produjo por sí sólo los cambios (desplazamiento de significados) en la música norteamericana. Recordemos que es el hombre y el sentido que da a las cosas y a sus acciones lo que determina el grado (en cuanto a amplitud y profundidad) de una transformación cultural, en un espacio y un tiempo específicos. Por lo que hace a la música popular, la introducción en 1948 de los discos de vinilo de 78 revoluciones por minuto (rpm) no bastó para que la industria se modificara drásticamente. “Durante las décadas de 1930 y 1940, la música popular estadounidense fue casi por

¹⁶ En 1923 comienzan a realizarse mejoras de todo tipo en los equipos electrónicos: micrófonos, bocinas, bulbos, etcétera. Estos avances abren la posibilidad de un sonido aceptable para acompañar musicalmente la proyección de películas mudas; además aumentan la calidad de las grabaciones y eliminan los ruidos e interferencias en la recepción radiofónica. En 1924, “H. C. Harrison, ingeniero de la Western Electric, patenta un proceso eléctrico de grabación”. En 1925, también en Estados Unidos, las nuevas técnicas de registro del sonido (que emplean, entre otras cosas, micrófonos) empiezan a cambiar en forma drástica los estilos interpretativos. “La grabación eléctrica hace innecesarias las voces poderosas; las cuerdas y demás instrumentos de sonidos suaves se popularizan” (Dávalos Orozco, 1989: 15).

completo estructurada de modo uniforme de la misma manera en que lo había sido antes –forma de 16 compases, con frases de cuatro compases y un ritmo que ponía el acento en los dominantes primer y tercer tiempos–” (Harris, 1993: 2). En 1949, la Radio Corporation of America (RCA) puso en el mercado discos y tocadiscos de 45 rpm (Dávalos Orozco, 1989: 18). La conjunción entre estas novedades y el creciente gusto juvenil por el *rhythm and blues* a principios de los cincuentas sí provocó cambios en el negocio musical. Los discos de 45 rpm (de siete pulgadas de diámetro), más pequeños, menos pesados y, destacadamente, más baratos que los de 78 rpm, se erigieron en el soporte idóneo de las grabaciones que empezaron a ser muy apreciadas por chicos adolescentes de aquellos años. Además, durante la segunda mitad de la década el formato de 45 rpm se constituyó en el medio por excelencia para la diseminación internacional del *rock and roll*. Podríamos concluir que la producción de discos con canciones que resultaban novedosas y muy atractivas para la mayoría de los adolescentes, al igual que la apropiación del *rock and roll* por parte de este sector de la sociedad, influyó de manera directa en la diversificación tanto de los estilos musicales promovidos masivamente como de los públicos que la industria comenzó a atender a partir de la década de 1950.

El primer *rock* es un elemento que resalta en el conjunto de transformaciones culturales de mediados del siglo XX en Estados Unidos. No podría ser de otra manera cuando existe un vínculo ineludible entre el *rock and roll* y la cultura de masas, la tecnología, la modernidad consumista y el desarrollo urbano (con los procesos de migración incluidos). No obstante, junto a esta expresión musical hay otros protagonistas del multifacético cambio cultural que sobresalen y repercuten en la vida social de manera más definitiva y extendida (es decir, no sólo en Norteamérica). Por ejemplo, entre 1950 y 1955 la televisión se convirtió en el medio de comunicación más importante en la Unión Americana (De Fleur y Ball-Rokeach, 1987: 136-137). De cualquier manera, este medio era sólo una pieza más, aunque principal, de la revolución cultural, en este caso a consecuencia del avance de la tecnología de la comunicación masiva. Lo que comenzó con la televisión alrededor de 1950 siguió manifestándose inmediatamente después con los libros

económicos (resultado de los avances en la industria editorial), la popularización de los discos de larga duración, los procedimientos que permitían las múltiples reproducciones de las obras de arte, los transistores (que hicieron posible, entre otras cosas, el funcionamiento de radiorreceptores portátiles en dormitorios, cocinas, automóviles, centros de trabajo y playas), las grabadoras magnetofónicas y otras innovaciones. Todo esto permitió una producción sin precedente, en masa y a menor costo, de obras y objetos de arte y entretenimiento.

No hay que olvidar que hasta los primeros años del siglo XX los establecimientos culturales destinados al público más instruido y solvente en lo económico prevalecieron como los medios casi únicos para acceder a las obras artísticas y a los productos culturales de mayor trascendencia y peso social. Los teatros, las bibliotecas, los museos, las salas de concierto, las ferias internacionales, las exposiciones universales eran visitados por sectores minoritarios de la población, en todo el mundo; los más beneficiados eran los núcleos de posición económica estable o en ascenso constante de los países industrializados. En las décadas de mediados del siglo esta situación empezó a cambiar notoriamente. Ya mencioné que el proceso de difusión del arte y la cultura entre la población de Estados Unidos tiene su etapa de gran auge en los años cincuentas y sesentas. Aunado a la producción masiva de objetos artísticos y de esparcimiento, debemos tener presente que en la Era Eisenhower y en los sesentas crecieron y se modificaron las instituciones de educación, en general, y de enseñanza superior, en particular. El incremento continuo de la matrícula en escuelas y universidades durante aquellas décadas permitió a una gran parte de la población estadounidense entrar en contacto con la historia, la crítica y las técnicas del arte; también, asistir regularmente a exposiciones y, por vez primera, conocer a los artistas profesionales de la música, la danza, el drama, etcétera (*Encyclopaedia Britannica*, 1980, vol. 18: 943).

En el ámbito popular, no sólo el *rock and roll* sino otros fenómenos e innovaciones relacionados con las artes, el entretenimiento y los espectáculos destinados al gran público constituyen evidencias de la transformación cultural de Norteamérica a mediados de la pasada centuria. Otras pruebas de

esta transformación son, desde luego, la expansión de la electrónica y el desarrollo de la tecnología de las comunicaciones, aspectos de trascendencia mundial e histórica. Los cambios culturales propios de la época también se manifiestan en los dominios del arte mayor (el llamado arte culto). Abordarlos excede todo tipo de límites de este trabajo. No obstante me atrevo a enunciar algunos: el ascenso del grupo de escritores de la *beat generation* y su rechazo al “modo de vida americano”; la consolidación universal del *jazz* como gran arte, aunado a la importante revolución que experimentó en los sesentas comandada por Miles Davis (Westrup y Harrison, 1981: 291); los prolegómenos y la irrupción mundial de la danza contemporánea y el arte pop. Los cincuentas, en particular, son años de aparición internacional de la música electrónica, que abarca desde el *jingle* comercial (pasando por el *rock and roll*) hasta el más riguroso arte musical *avant garde* (*ibid.*: 188-189). Estos años y los sesentas son tiempos en Occidente de revaloración y promoción de las culturas populares; también, de propagación de la cultura de masas tan cuestionada por unos y celebrada por otros.

ADOLESCENTES Y CRECIMIENTO ECONÓMICO

Como hemos visto, la cultura de masas, promovida en gran medida por los medios de comunicación masiva, no fue el único fenómeno que se extendió por el planeta a mediados del siglo XX.¹⁷ En este sentido, un caso que también me interesa resaltar es el de los jóvenes. En la década de 1950 ellos comenzaron a emerger como grupo social activo, fenómeno que se hizo notar en diversos países. Aun así, la juventud de ese momento no alcanzaba a percatarse del significado y trascendencia de sus novedosos gustos, actitudes y costumbres.¹⁸ Con el *rock and roll* y el baile que lo acompañaba estaba

¹⁷ Respecto de la cultura de masas (y el parangón que con frecuencia se establece entre ésta y los medios de comunicación), Gilberto Giménez (2205: 14) sostiene que “los vectores de esta forma de cultura no se limitan a los *mass-media* de los comunicólogos, sino que comprenden también la escolarización masiva, los canales masivos de ‘participación política’, las organizaciones masivas de la práctica religiosa y los modos masivos de modelación y uso del espacio físico y territorial”.

¹⁸ “La juventud se habría convertido en *categoría social* desde el momento en que comenzó a representarse a sí misma, a *ser vista* y a actuar como una comunidad

surgiendo una cultura específica de los jóvenes (no en el sentido de una comunidad homogénea, con límites precisos, pues eso es casi como creer que las culturas o las comunidades son cosas, sino en lo referente a un repertorio de prácticas y significados compartidos en mayor o menor medida por un grupo social determinado, durante un tiempo lo suficientemente prolongado para que tales significados sean efectivamente culturales). En Estados Unidos, quienes dieron impulso al *rock and roll* fueron adolescentes de la clase trabajadora y, en menor medida, de la clase media baja.¹⁹

Al correr del tiempo, la primigenia cultura de los jóvenes –que de por sí nunca consistió en una estructura perfectamente integrada, sin contradicciones internas– no sólo se diversificó en la Unión Americana y Gran Bretaña (varios tipos de cultura juvenil desarrollados en torno a distintos estilos musicales y formas de vestir, entre otros rasgos distintivos), sino que extendió por el mundo. En esto último tuvo que ver el hecho de que las culturas relacionadas con el *rock and roll* y luego el *rock* (es decir, cuando en los sesentas el *rock and roll* se hizo más elaborado) crecieron como parte de la cultura de masas y la dinámica capitalista, independientemente de la mayor o menor carga rebelde de estas expresiones musicales, de su proceso de evolución formal y de la diversificación de su público.

aparte, cuando no siempre fue así” (Cueva Perus, 2005: 19). Esta delimitación se llevó a cabo, principalmente, en el mundo académico anglosajón, durante la segunda posguerra del siglo XX. *Juventud* no es, sin embargo, una categoría que remita a una realidad unificada (no existe “una” juventud, como no existe una única cultura juvenil) [*ibid.*: 43].

¹⁹ A pesar de que la música de *rock* se erigió en una fuerza aglutinante de los jóvenes, no hay que caer en el estereotipo de la cultura juvenil. En todo caso existe “una multiplicidad de condiciones juveniles, donde se expresan rasgos culturales muy precisos, o bien sencillamente se reflejan las tendencias culturales propias del estrato o la clase social de origen”. La juventud no puede ser reducida a “la imagen de un grupo social homogéneo y caracterizado por una cultura común (es decir, por representaciones comunes de la realidad natural y social, por expectativas comunes y por comunes tendencias morales)” (Rositi, 1980: 195). Con todo, en lo que respecta al *rock*, la experiencia dice que hay que poner atención a lo que plantea Simon Frith (1980: 63): sin dudar de “la significación de las diferencias basadas en las clases sociales en lo que se refiere al uso del *rock* [...] la evidencia estadística de un interés que supera las limitaciones de clase sigue siendo impresionante. [...] La edad sigue siendo mejor indicador del uso musical que la clase”. Esto último se relaciona con el carácter transclasista del *rock*, como sostiene Adrián de Garay (1998: 46-47), lo cual no significa que –siguiendo a este autor– en las formas de apropiación de tal música, de los estilos que la conforman, no tengan un peso específico las condiciones sociales, económicos y culturales en que se desenvuelven los jóvenes consumidores.

O sea que el *rock*, sin perder su carácter popular y sus lazos estrechos con los jóvenes, no ha dejado de ser un negocio, mismo que, en términos generales, se ha levantado

sobre dos grandes descubrimientos del mercado: el descubrimiento del auditorio de adolescentes de clase obrera en los años cincuentas, y el descubrimiento de la juventud de clase media en los sesentas. La industria tuvo que aprender de estos auditorios y de sus demandas, y los resultados musicales han seguido, más que dirigido, los gustos y elecciones de la juventud (Frith, 1980: 255).

Como lo he relatado brevemente en estas páginas, la economía jugó un papel clave en la aparición del *rock* y el desarrollo ininterrumpido de una cultura juvenil en torno a la música. Nik Cohn (1973: 27) asevera que la mezcla que dio origen al *rock and roll* “hubiera sido suficiente para producir una moda, pero lo que hizo ser al *rock and roll* más que eso, lo que lo convirtió en una pequeña revolución social, no tuvo que ver con la música. Básicamente todo se redujo al hecho de que al haber un mayor nivel de empleo, los *teenagers* tenían dinero para gastar”.²⁰

Sin que nos preocupe por el momento si realmente el factor musical no fue importante, Cohn acierta al recordar la situación económica y social favorable que prevalecía en aquellos años cincuentas, no sólo en Estados Unidos sino también en países como Inglaterra, uno de los primeros territorios donde prendió con ganas el *rock and roll*. Periodista inglés nacido en 1946, Cohn ha sido un testigo directo de la evolución del *rock*. En su *Historia de la música pop* agrega que,

en comparación [con los decenios anteriores], los años cincuentas fueron una maravilla, aunque existía una paranoia general por la bomba H. Pero al menos ya no había racionamientos, ni bombardeos, ni depresión. Ya no era cuestión de sobrevivir. [...] El único obstáculo [para los adolescentes] fue que al ir a buscar algo en que gastar su propio dinero no encontraron nada. No

²⁰ De acuerdo con Luisa Passerini, el término *teenager* surgió en Estados Unidos en 1945 (citado por Cueva Perus, 2005: 63).

tenían su música, ni sus ropas, ni sus clubes, nada que les pudiera identificar. Todo tenía que ser compartido con los adultos. [...] Cuando los jóvenes no tenían nada, en cierta medida, aceptaban mejor su situación. En el momento en que la vida se les hizo más fácil comenzaron a sublevarse (*idem*).

Cohn es directo y tajante en sus comentarios, por ello se pierden matices básicos. En el plano económico la vida se hizo relativamente más fácil para la sociedad en su conjunto, no sólo para la juventud. Además disminuyó la tensión en los países occidentales. Aunque en 1950 comenzó la participación estadounidense en la guerra de Corea, ésta constituía un conflicto menor y distante, comparado con la gran Guerra.

El conflicto en Corea, como los intereses y la “moral” que impulsaban la intervención estadounidense, era parte de un estado de cosas generado y conducido por los adultos como representantes de toda la sociedad. Si a esto agregamos que ni siquiera eran todos los adultos (por obvias razones económicas y de poder) los que podían proclamarse conductores de la sociedad, entonces tendremos elementos para entender por qué durante los cincuenta aconteció en Estados Unidos (y en otras naciones) la inusitada efervescencia juvenil que, como se sabe, acompañó al primer *rock* (o al revés, el *rock and roll* cundió dentro de esta efervescencia juvenil): los adultos dirigentes de la sociedad estaban interesados en Corea, al igual que en la cacería de brujas desatada por el senador McCarthy; estaban contentos con el statu quo, con su tradición democrática, con su moral protestante, con el repunte económico y con sus costumbres, sus gustos y entretenimientos. Sin embargo, no tomaron en cuenta o se les olvidó que, para ese entonces, los adolescentes eran mayoría, la nueva fuerza social, el nuevo conglomerado con preferencias, necesidades y demandas específicas que tenía la posibilidad de costearse sus gustos y caprichos (incluso los adolescentes pobres que tenían que trabajar, beneficiados por la propagación de las oportunidades de empleo, contaban con su propio dinero para divertirse y satisfacer antojos).

Además, los jóvenes eran la nueva mayoría que en varios sentidos se mostraba ajena o se oponía, hasta por cuestiones biológicas, al estado de cosas imperante. Ellos se hacían presentes en sociedades que les demandaban una conducta y una participación económica y social apegadas a las reglas

establecidas por la tradición (la cual podía ser bien autoritaria). Esto último era una exigencia que no consideraba sus preocupaciones y carencias dentro de una realidad social que estimulaba y valoraba la competencia individual, la eficiencia de la fuerza de trabajo, la incorporación lo antes posible al mercado laboral, la búsqueda del éxito económico sobre todos los demás. Ante tal exigencia, y atrapados en esta realidad, los jóvenes empezaron a asumir ideas y comportamientos rebeldes e incluso violentos. Comenzó a hablarse en esos años de los “rebeldes sin causa”.

El *rock and roll* y las nuevas actitudes juveniles que llegaban con él ayudarían a terminar con el olvido de que era objeto el grupo social en cuestión. Por ejemplo, empezarían a circular los productos destinados exclusivamente a los adolescentes y a los jóvenes entre los dieciocho y veinticuatro años de edad, algo sin parangón en la historia hasta ese tiempo.

Cabe subrayar que desde un primer momento el *rock and roll* se identificó con los adolescentes. Al propagarse esta preferencia musical y hacerse tan importante en cuanto a lo cultural y lo comercial, el factor edad empezó a jugar un papel preponderante en la determinación de los hábitos de escucha y de consumo; por consiguiente, en el trazo de los rumbos de las industrias del entretenimiento, en especial las ramas dedicadas a los jóvenes (Frith, 1980: 63-64).

Podría pensarse que los hechos antes citados no resultaron del todo positivos, pues el mercado y el capital sacaron provecho de los placeres e inquietudes juveniles. Si bien fue así no podemos dejar de lado que los jóvenes fueron los que primero marcaron el cambio en la música, entre otras expresiones y costumbres; fueron ellos los que se pusieron a tono con la nueva época (aunque inmediatamente después se estableció un estímulo e influencia recíproca entre la cultura juvenil y la producción de mercancías y su comercio). Por lo demás, no hay que olvidar que la historia del siglo XX presenta innumerables ejemplos de un vínculo quizá ineludible entre el comercio y las expresiones y productos de la cultura popular de amplia demanda (en todo caso tendrían que cambiar muchas cosas para que la circulación masiva de este tipo de satisfactores sociales y “espirituales” aconteciera de distinta manera).

Mientras adolescentes y jóvenes norteamericanos comenzaban a hacer públicos su preferencia musical y el baile que implicaba, el grueso de la sociedad estadounidense, en la primera mitad de los años cincuenta, seguía contenta con su música y diversiones tradicionales. No tenía por qué ser de otra manera para los dirigentes, los empresarios, los líderes formadores de la conciencia social, los jefes de familia de raza blanca, entre otros hombres y mujeres. Eso les habían enseñado, así habían aprendido a divertirse, actuar, pensar y comportarse. Por si fuera poco, a algunos les permitía mantener el control social y político, además de superiores beneficios económicos. No obstante, muchos adolescentes (*teenagers*) buscaban otra cosa, elementos que les permitieran canalizar sus energías, diferenciarse del mundo de los adultos, quizá reafirmar su identidad y manifestar su independencia. La música y el baile se constituyeron en esos incentivos. Primero fue el *rhythm and blues* y en seguida el *rock and roll*; eso sí que los satisfizo. Porque a pesar de que ya no había racionamientos y había más dinero, estos muchachos continuaban inmersos en la inconformidad, se mostraban insatisfechos, presa del aburrimiento;²¹ eso, estaban aburridos y había que bailar, cantar y gritar, había que adquirir productos, poseer objetos de acuerdo con el propio gusto y que los diferenciara (ropa, discos, estampas), había que provocar a la sociedad, incluso destruir (como dice Nik Cohn que sucedió en Gran Bretaña), para romper con la uniformidad, el tedio, la ansiedad, la frustración. Quizá antes o en otras sociedades menos desarrolladas ya se había manifestado el impulso, el intento si bien esporádico de provocación, pero, aislado, transitorio, había quedado solamente en eso. Ahora, en los cincuenta, se entrelazaban las condiciones sociales, económicas, tecnológicas y culturales necesarias para escapar del estilo único y promover la apertura de la oferta cultural; en fin, para que la juventud se hiciera notar de mil, buenas y malas, maneras. Había que bailar sin recato, con las piernas, la cintura, los brazos, el

²¹ En torno al tema “aburrimiento”, Alfonso Álvarez Villar (*Diccionario UNESCO de Ciencias Sociales*, 1987, vol. I: 32-33) señala que “el que se aburre se siente vacío, y esta vaciedad produce esta sensación de que el tiempo se ha detenido. [...] El aburrimiento guarda relación con la marginación en el proceso de autorrealización de la persona. [...] Una parte muy considerable de los crímenes juveniles se deben, en efecto, a un estado de aburrimiento”.

rostro, sin miedo a la gesticulación, al propio cuerpo; había que bailar para encontrarse a tono con la nueva época, “¿me entiendes?”

LA CONDICIÓN ADOLESCENTE

Ser adolescente, ser joven implica muchas cosas que irremediablemente no quedan comprendidas en la muy necesaria categoría *juventud*. En particular la adolescencia no es una etapa de la vida personal tan fácil como se quisiera o tan idílica como supone una tradición más bien conservadora y simplista, reproducida a menudo por los medios de comunicación. Tampoco es el invariable sustento material de un discurso reiterado que asigna cualidades míticas a la juventud. Cualquiera que haya experimentado esos años lo sabe. En mayor o menor grado, pero sin exclusión, en los años de adolescencia – “aquel primero periodo de lucha interior”, escribió Paul Auster– se toma conciencia de muchos aspectos clave en torno a la existencia; que el organismo, el físico y la mente se nos revuelven (sin previo aviso, o casi, pues algo de esto empieza en la pubertad), que la vida tiene sus grandes huecos, sus grandes vacíos que hay que llenar: la nada es fatal. Es época de rebeldías, de cuestionamientos con convicción, de audacias, de afloramiento de deseos, de fuertes incertidumbres, de comenzar a usufructuar la libertad (o de los primeros intentos por conseguirla). Después vendrá el asentamiento... o el desequilibrio o la frustración total; quizá cierta madurez y modificación de ideas o su reafirmación. Te puedes arrepentir o tal vez “ya no eres el mismo de antes”, pero de cualquier manera, los años de adolescencia, aunados a la etapa siguiente, que probablemente se cierra alrededor de los veinticuatro, y lo que viviste en ellos, *nadie te los quita*, son irrepetibles –quizá porque encierran *descubrimientos*– y muy recordados. Son años de experiencias muy personales e íntimas, determinantes, y al mismo tiempo de reforzamiento de la identidad a través del grupo autogestivo (los amigos de la cuadra, de la escuela, la banda, entre otros) o institucional (el equipo de fútbol, la asociación artística, el club, etcétera) compuesto por individuos similares. Arrebatamientos, angustias, sonoras carcajadas, alianzas fraternales, risas interminables de comunión, soledad de carne y hueso, amores que muestran

la parte (real) dolorosa del amor, que marcan, “regadas” de las de “trágame tierra”, algunos actos de admirable claridad mental; éstas y otras reacciones y experiencias suceden con particular encanto o dramatismo (o las dos cosas al mismo tiempo) en esos años. ¿O no?

Ser joven implica muchas cosas y serlo de la llamada clase trabajadora envuelve situaciones de conflicto y carencias en general más difíciles de sobrellevar. En ese estrato social y en los espacios urbanos que ha compartido de manera habitual con algunos sectores de la clase media se desarrolló el *rock*, una música que no deja de sorprender porque incluso ha criticado y se ha opuesto constantemente a la moral, el orden, las actitudes y costumbres que rigen a los sectores y clases sociales de sus protagonistas.

El análisis tiende a la esquematización. Se establecen periodos, se aíslan fenómenos, se extraen del pasado hechos sobresalientes y registrados; a veces se generaliza para incluir, abarcar, comprender, penetrar; se abstrae con fines prácticos y para mejor entender. El *rock* ni le gusta a todos los jóvenes ni todos disfrutaban del mismo tipo de *rock*. Sin embargo, esta corriente musical se identifica con la juventud por igual, con las generaciones de jóvenes que han existido en el mundo desde mediados del siglo XX hasta la fecha, porque los jóvenes la han producido y usufructuado. Es como una antorcha que se sostiene durante un trecho y luego se entrega a otros, pero no por eso deja de sentirse como propia; continúa siendo un bien colectivo, un bien por encima de todo simbólico. Entonces se da la situación de que más y más gente que ya no es joven sigue atenta a las llamas de esa antorcha y a los caminos que va recorriendo. Ahora bien, cuando hablo de la juventud pienso sobre todo en los jóvenes de las ciudades, en especial los de clase obrera y clase media que ven en el gusto por el *rock* una forma de autonomía y distinción, de identidad y diferencia a la vez; que hacen de escuchar *rock* y hablar acerca de él algo muy significativo en su vida. En el caso del surgimiento de esta música, expresión popular, siempre se halla presente el grueso de la población mayoritaria de Estados Unidos en los años cincuenta: los adolescentes y jóvenes urbanos de clase trabajadora. A núcleos de este tipo de jóvenes –incluidos muchos de clase media–, asentados principalmente en las urbes más desarrolladas (no sólo de Norteamérica), les aburría, les molestaba, el estado de cosas

dominante; dentro de ellos prendió como nada el espíritu del *rock*, a partir de 1955.

1955: COMIENZA A PROPAGARSE UNA MÚSICA PARA ADOLESCENTES

Bastaron cinco años de preparación del terreno para que la música amplificadas eléctricamente, de ritmo pesado e insistente –originado en los espacios de la negritud norteamericana–, comenzara a erigirse, junto con el baile correspondiente, en medio de expresión sustancial de los adolescentes de diversos países pero principalmente de Estados Unidos y Gran Bretaña. 1955 es el año en que empieza la propagación mundial del *rock and roll*, la identificación generalizada de esta música con la adolescencia (el público al que fue dirigida de manera fundamental), con sus “aceleres” y preferencias, al igual que con las primeras manifestaciones de la brecha generacional, es decir, la separación y los conflictos entre el mundo de los adultos y el de los jóvenes.

Aun en su país de origen, la diseminación masiva del *rock and roll* tuvo que esperar el apoyo, no premeditado, de un impactante medio de comunicación como es el cine. Al respecto debemos tener en mente que la Unión Americana comprende un territorio muy extenso que permite el desarrollo de culturas regionales y modas locales, sin que necesariamente haya un vínculo directo entre éstas. Por tal motivo, muchas veces es preciso que el tiempo transcurra –más en los años anteriores al decenio de los cincuenta– para que una obra o fenómeno cultural llegue a ser conocido y tenga arraigo en todo el país; o, también, que algún medio de comunicación masiva intervenga para que el grueso de la población entre en contacto con e identifique el elemento, obra o producto que comienza a ser difundido o a circular en forma amplia.

Ejemplo de lo anterior es que, en los primeros años cincuenta, Alan Freed presentaba *rhythm and blues*, bajo el nombre de *rock and roll*, a un público compuesto principalmente por jóvenes blancos, desde una estación de Ohio, en el norte del país; Elvis Presley conseguía sus primeros éxitos regionales, en Tennessee, o sea, en el sur (tal vez sin saber de la existencia de Freed y su labor profesional); asimismo, en varias partes de la nación los

chavos blancos ya mostraban su predilección por la música negraailable, aunque es muy probable que en innumerables casos no lo supieran sus padres o no lo aprobaran ni consintieran.

Había pues indicios sólidos de que estaba gestándose una nueva música, y que su pariente de raza negra (el *rhythm and blues*) y su embrión sureño (el *rockabilly*) eran aceptados por mucha gente. Pero la expansión nacional (es decir, en Estados Unidos) y casi al mismo tiempo internacional del *rock and roll* no vino hasta mediados de los cincuentas. Se debió a un hecho que una vez más hace evidente el vínculo y la honda participación de las artes y el entretenimiento en el cambio cultural de la Unión Americana en la pasada centuria; un hecho que es muestra del papel fundamental que han jugado los medios de comunicación masiva, no sólo en Estados Unidos, en la conformación y difusión de un tipo de cultura que se ha extendido entre la población en general –o sea el público no especializado, común y corriente–, desde las décadas de mediados del siglo XX.

En efecto, en 1955 el celuloide permitió el ascenso vertiginoso del que puede catalogarse como el primer *hit* internacional del *rock*. Tal distinción histórica correspondió, desde luego, a “Rock Around the Clock”, una pieza de *rock and roll* puro interpretada por Bill Haley y sus grupo The Comets. La canción había sido seleccionada para que apareciera en la cinta estadounidense *Blackboard Jungle* (*Semilla de maldad*, como se le conoció en México; cinta que aborda conflictos y actos de delincuencia de adolescentes de una escuela secundaria estadounidense). Después de los tumultos y destrozos que causó en Estados Unidos, Gran Bretaña y otros países la exhibición de la controversial película, un público amplio comenzó a relacionar el *rock and roll* con la brecha generacional y especialmente con problemas de rebeldía juvenil. La enciclopedia *Who's Who in Rock & Roll* (Tobler, 1991: 142) explica el suceso de la siguiente manera:

El ritmo estridente que respalda la pieza del disco [se refiere a “Rock Around the Clock”], unido a la reacción por la película, lo habilitaron para vender varios millones de copias. Viendo a chicos como ellos mismos rebelándose contra la autoridad, los jóvenes estadounidenses se entusiasmaron por la música que sus padres aparentemente detestaban. Películas anteriores como

El salvaje, con Marlon Brando como un rudo y inarticulado rebelde, y James Dean en *Rebelde sin causa*, su segundo papel como un atractivo adolescente taciturno que rechazaba los valores de una generación mayor, habían preparado el terreno cuando el mundo occidental finalmente se acercaba al término de la austeridad de la posguerra.

El cine, mezcla de arte, industria y entretenimiento, a fin de cuentas manifestación artística y, por ende, reflejo, interpretación, recreación de la realidad, o fantasía pura, con objeto de ser una nueva *otra* realidad, hizo evidente a mediados del siglo XX la alta significación social y cultural que lo ha caracterizado (desde sus orígenes) y el tacto de algunos de sus profesionales para presentar obras cinematográficas cuando menos atractivas y actuales. En aquel entonces se llevó a cabo el estreno de la cinta que impulsó al *rock and roll* pero también de los filmes que hicieron de James Dean (1931-1955) símbolo de la juventud confundida, inquieta e idealista de los años cincuenta. Aunado a las tres únicas películas en las que participó (*Al este del Paraíso* y la ya mencionada *Rebelde sin causa*, de 1955, y *Gigante*, de 1956) [*Encyclopaedia Britannica*, 1980, vol. III: 414], su propia vida y violenta muerte convirtieron a este joven actor en mito de una juventud moderna, inadaptada, en conflicto con la sociedad convencional de los adultos. Se recordará que Dean murió al estrellarse el auto que conducía a alta velocidad.

A mediados de los cincuenta surgían los primeros héroes juveniles de Hollywood.

LOS PRIMEROS ROCANROLEROS

Con “Rock Around the Clock” se vino una descarga de música y artistas juveniles que cubrió las frecuencias radiofónicas y se esparció por el cine y la televisión de Estados Unidos y otras naciones. Todas las grandes empresas discográficas querían contar con este tipo de intérpretes para aprovechar y satisfacer el ávido mercado de los adolescentes y obtener así mayores ganancias. Entre estos artistas destaca “la primera generación de *rockers*”, como la identifica Juan Antonio Hidalgo (1987: 14), compuesta por músicos y

cantantes que llegarían a ser muy representativos de la Era del *Rock and Roll* y que en los primeros años de esta música lograron que por lo menos una de sus canciones ingresara en las listas de popularidad.

Respecto de estos jóvenes es importante señalar que, si bien se les identifica como parte de una generación, había diferencias de edad entre ellos (amplias en algunos casos); algunos ya contaban con una firme carrera profesional y habían conseguido éxitos de *rhythm and blues* antes de 1955, y otros se habían formado profesionalmente en los terrenos del *country* (al que nunca abandonaron e incluso prefirieron interpretar al avanzar su carrera). Los individuos más sobresalientes de este grupo habían asimilado y fueron capaces de mezclar con acierto elementos del *blues*, el *rhythm and blues*, el góspel (música de carácter religioso), el mismo *country* y la balada tradicional blanca; en fin, expresiones de la música popular norteamericana.

Aunque fueron muchos los artistas juveniles –algunos, por cierto, más *rockers* que otros– que consiguieron *hits* en los tres años iniciales del *rock and roll*, pocos resultan tan relevantes como los miembros de la llamada primera generación de rocanroleros. Su trayectoria permite entender de manera más clara el ambiente social en el que apareció una música para adolescentes sin que importara la raza o el nivel económico. Subrayo que estos músicos son, por méritos propios, y en ciertos casos incluso por adopción, estrellas en la historia del *rock*. Llama la atención que, salvo dos de ellos, todos nacieron en el sur de la Unión Americana, y varios crecieron y se formaron cerca del Misisipi. Los anoto a continuación según el orden que establece su aparición en el mundo (aunque en varios casos es imposible saber con exactitud fecha y lugar de nacimiento). Como el más viejo es de piel negra comencemos con los de esta raza para mostrar de paso que con la emergencia del *rock and roll* se empezaron a romper las divisiones de tipo racista en la circulación comercial de la música.

Chuck Berry (nombre verdadero: Charles Edward Anderson Berry). Nació en Saint Louis, Missouri, en 1926.²²

²² La *Encyclopaedia Británica* (1980, vol. I: 1017) informa que nació el 18 de octubre; Nite (1977: 42) indica lo mismo pero que su lugar de origen es Wentzville, Missouri; Pareles y Romanowski (1983: 41) señalan que nació el día y el mes antes anotados, en Saint Louis, pero establecen que en 1926 o 1931; por su parte, Hidalgo (1987: 97)

Fats Domino (nombre verdadero: Antoine Domino). Nació en Nueva Orleans, Louisiana, en 1928 o 1929.²³

Bo Diddley (nombre verdadero: Ellas MacDaniel. Este apellido sustituyó al de Bates cuando fue adoptado por una prima de su madre a la edad de ocho meses). Nació el 30 de diciembre de 1928 en MacComb, Misisipi, pero creció desde pequeño en Chicago.

Little Richard (nombre verdadero: Richard Penniman). Nació en Macon, Georgia, en 1932 o 1935.²⁴

Ahora los blancos: Bill Haley (nombre completo: William John Clifton Haley, Jr.). Nació en Highland Park, Michigan, en 1925 o 1927,²⁵ y murió el 9 de febrero de 1981, en Harlingen, Texas.

Johnny Cash. Nació el 26 de febrero de 1932, en Kingsland, Arkansas, y murió el 12 de septiembre de 2003, en Nashville, Tennessee.

Carl Perkins. Nació el 9 de abril de 1932, en Tiptonville, Tennessee, y murió el 19 de enero de 1998, en Jackson, Tennessee.

Johnny Burnette. Nació el 25 de marzo de 1934, en Memphis, Tennessee, y murió el 14 de agosto de 1964, en Clear Lake, California.

Elvis (Aron) Presley. Nació el 8 de enero de 1935, en Tupelo, Misisipi, y murió el 16 de agosto de 1977, en Memphis, Tennessee.

Jerry Lee Lewis. Nació en Ferryday, Louisiana, el 29 de septiembre de 1935.

Resulta interesante conocer, aun *grosso modo*, cuáles fueron los orígenes de estos 10 artistas, al igual que las tradiciones y los ambientes musicales de los que abrevaron. Con ello se comprueba que, efectivamente, las

asienta que hay dos fechas posibles del nacimiento de Berry: 18 de octubre de 1931 y 15 de enero de 1925, en Saint Louis, Missouri, o en San José, California.

²³ Nite (1977: 191) asevera que nació el 26 de febrero de 1928; Tobler (1991: 93) se concreta a señalar ese mismo año; Pareles y Romanowski (1983: 157) indican que nació el 10 de mayo de 1929, e Hidalgo (1987: 107) expone que “ni el propio Fats está seguro del día en que nació. Las fechas oscilan entre el 25 de febrero de 1928 y mayo de 1929”.

²⁴ Pareles y Romanowski (1983: 332) agregan que nació el 25 de diciembre; Hidalgo (1987: 109) asienta también que nació ese día, pero sí precisa el año: 1935; por su parte, Nite (1977: 390) informa que nació el 5 de diciembre de 1932.

²⁵ Pareles y Romanowski (1983: 235) asientan que nació el 6 de julio de 1925; Tobler (1991: 141) se concreta a señalar que nació en ese mismo año; Nite (1977: 286) establece que su nacimiento se verificó en marzo de 1927; también Hidalgo (1987: 27) y Cohn (1973: 31) informan que 1927 es el año de su nacimiento.

condiciones sociales, económicas y culturales antes expuestas constituyeron la “infraestructura” que propició el crecimiento del *rock and roll*; además, que esta música es consecuencia y parte destacada del devenir cultural de los Estados Unidos del siglo XX, caracterizado por la permanencia de algunas tendencias generales –como los ineludibles procesos de adopción, sincretismo y síntesis–, pero sobre todo por rupturas y cambios (por innovación) significativos (que he ido abordando en este estudio). Las biografías y formaciones profesionales de estos intérpretes coinciden en aspectos como: una vida infantil en la pobreza (en la mayoría de los casos asentada en el sur), un conocimiento de la música negra, su capacidad para unir expresiones de las tradiciones musicales blanca y negra, así como su carácter y arraigo populares.

Si bien, en el tema que nos ocupa, los 10 músicos mencionados son dignos de interés, Elvis Presley y Chuck Berry se cuecen aparte. En la década dorada del *rock and roll*, quizá nadie logró sintetizar en su trabajo creativo y profesional los géneros musicales negros y blancos con la capacidad y calidad con que ellos lo hicieron. Presley y Berry se erigen en representantes de los artistas que lograron captar la sensibilidad y las inquietudes de los adolescentes en los años cincuentas; claro está que en la historia del *rock and roll* Elvis es el rey y en la historia del *rock* en general pocos como él. Conozcamos aspectos ilustrativos de las vidas de algunos de estos intérpretes, antes de que incursionaran profesionalmente en la música que atrapó a amplios contingentes de la juventud del mundo, a partir de 1955. Primero centremos nuestra atención en los muchachos blancos que nacieron en el sur.²⁶

Johnny Cash creció en el seno de una familia bautista de agricultores pobres. Comenzó a tocar la guitarra y escribir canciones a los 12 años de edad.

²⁶ Procedo aquí un poco inspirado en el método de la historia de vida, desarrollado y difundido por, entre otros, Paul Thompson (1993: 134-135): “sólo al rastrear las vidas individuales se pueden documentar las conexiones entre el desarrollo de la personalidad y la economía social, a través de la influencia mediadora de padres, hermanos y parientes, de grupos de pares, escuela e Iglesia, de periódicos y otros medios de comunicación”. En el caso del surgimiento del *rock and roll*, la función mediadora de instituciones como la radio, la Iglesia y la música de la negritud norteamericana resulta innegable. Éstas y otras instituciones intervinieron en el proceso de diseminación, aprendizaje y sincretismo de expresiones de las culturas populares negra y blanca.

En los últimos años de su adolescencia vivió y trabajó en Detroit. En 1954, luego de cuatro años en la Fuerza Aérea, se estableció en Memphis, junto con su primera esposa. Allí trabajó como vendedor y formó el trío Tennessee Two, con el que grabó por primera vez un disco. Lo hizo para la marca Sun Records. En 1955, una de las canciones grabadas, “Cry, Cry, Cry”, se convirtió en un éxito de *country* en el sur. Este cantante de voz profunda fue uno de los primeros intérpretes de *rockabilly*, y en vida fue considerado “el patriarca de la música *country*” (Pareles y Romanowski, 1983: 88). Cash es una leyenda de la música popular estadounidense.²⁷

De Carl Perkins podemos decir que creció en la pobreza escuchando *country* y *blues* del delta (del Misisipi), en una plantación donde su familia era la única de raza blanca. Con sus hermanos Jay y Clayton formó un trío que tocaba variantes del *country* como el *hillbilly*, además de *blues* y *rhythm and blues*. Un estilo similar escucharon en el disco debut de Presley en 1954, lo que los animó a buscar una audición con Sam Phillips, el dueño de Sun Records. El contrato con esta disquera lo consiguieron en 1955.

Johnny Burnette y su hermano mayor Dorsey estudiaron en la L. C. Humes High School de Memphis, la misma escuela a la que asistió Elvis Presley (aunque éste como miembro de una generación posterior). En los primeros años cincuenta formó el Rock and Roll Trio, junto con su hermano y un vecino de la localidad, Paul Burlison. A pesar de que el grupo llegó a constituirse en una atracción regular en establecimientos de la ciudad como el Club Hideaway, el dinero que obtenían no era suficiente, por lo que entraron a trabajar en la Crown Electric Company (donde laboraba Presley). Después del éxito local de Elvis pidieron a la Sun Records una oportunidad para grabar, pero fueron rechazados porque sonaban muy parecido a éste. En 1956 buscaron el camino al triunfo a través de un famoso concurso de televisión, *La hora amateur de Ted Mack*, que se transmitía desde Nueva York. Gracias a esto lograron su primer contrato discográfico. Pudieron entonces grabar varios discos sencillos que los colocaron como uno de los principales grupos

²⁷ A finales de 2005 se estrenó con éxito de crítica y público la cinta *Walk the Line* (dirigida por James Mangold) sobre la vida de este cantante y compositor. El papel protagónico estuvo a cargo de Joaquin Phoenix, quien fue nominado al Oscar (2006) por su actuación.

de *rockabilly* del país, aunque sólo obtuvieron *hits* menores. A principios de los sesentas Johnny logró el éxito como solista, mismo que terminó drásticamente: el cantante se ahogó en un día de pesca. En la actualidad las grabaciones del Trío Rock and Roll son muy valoradas por los coleccionistas (Hidalgo; 1987: 92).

Elvis Presley fue el primer artista afamado de la empresa Sun Records y, aunque era menor que ellos, precedió en el éxito a los músicos blancos citados con anterioridad. El cantante tuvo un hermano gemelo que murió en el parto.²⁸ Cuando Elvis tenía tres años de edad su padre cumplió una condena de ocho meses en prisión por hacer un cheque falso. Posteriormente los empleos del señor Presley fueron esporádicos y la familia se mantuvo en una situación económica lamentable. Los Presley, que eran muy religiosos, asistían a la iglesia de la Primera Asamblea de Dios, donde Elvis comenzó a cantar. Las ceremonias incluían himnos de tipo góspel, un estilo musical desarrollado por los negros que no sufría la discriminación de la sociedad blanca debido a su índole religiosa. En 1948 la familia se mudó a Memphis. El joven Elvis contaba con 13 años de edad y empezó a asistir a la L. C. Humes High School de la localidad, donde aprendió el oficio de electricista. Por aquel entonces “pasaba gran parte de sus ratos de ocio rondando la sección para negros de la ciudad, especialmente la Beale Street, donde músicos de *blues* como Furry Lewis y B. B. King actuaban” (Pareles y Romanowski, 1983: 438). “Incluso, en más de una ocasión, llegó a compartir el escenario con algunos de aquellos músicos de color. En el interior del muchacho, poco a poco se iban fusionando las enseñanzas recibidas del *country*, góspel y *blues*” (Hidalgo, 1987: 42).

Un trabajo como acomodador en el Teatro Estatal de Loew le permitió ganar dinero durante un tiempo. Era un síntoma del repunte de la economía estadounidense, gracias al cual un buen número de adolescentes conseguía trabajo de medio tiempo a la vez que estudiaba. Por aquellos años, además, la familia Presley había superado la pobreza extrema. Después de su graduación, en 1953, Elvis fue contratado por la Compañía Precision Tool; más tarde

²⁸ No hay una precisión sobre la muerte de este hermano: Pareles y Romanowski (1983: 438) señalan que nació muerto; Hidalgo (1987: 39) establece que falleció “a las pocas horas del parto”; Nite (1977: 495) y Tobler (1991: 244) asientan que murió en el parto.

condujo un camión para la Crown Electric. “Él planeaba convertirse en trailerero y había empezado a usar su largo cabello encopetado, el corte para camionero en boga” (Pareles y Romanowski, 1983: 438).

En el verano de ese año grabó un disco de regalo de cumpleaños para su madre en el Memphis Recording Service. Sam Phillips ofrecía este servicio en sus estudios, mismo que permitía al público realizar discos privados por cuatro dólares cada uno. En 1954 el joven Presley repitió la experiencia. Fue a raíz de esa situación que el dueño de Sun Records percibió el potencial del muchacho, por lo que en la primavera de ese año le pidió que grabara una cinta. La sesión no tuvo el resultado esperado; sin embargo, Phillips “empezó a creer que finalmente había encontrado lo que había estado buscando: ‘un hombre blanco con el sonido negro y el sentir negro’” (*idem*).

Por iniciativa del empresario, Elvis estuvo ensayando durante algunas semanas con el guitarrista Scotty Moore y el bajista Bill Black. Finalmente, en julio de 1954 se grabó el primer disco sencillo del joven cantante; sería su primer *hit* local, un añejo *blues* titulado “That's All Right”. El disco “incluía en la cara B un viejo tema *country* de Bill Monroe, ‘Blue Moon of Kentucky’, con lo que se pretendía suavizar la reacción del público al escuchar un *blues* interpretado (¡horror!) por un chico blanco” (Hidalgo, 1987: 44).

Sólo unos meses mayor que Elvis, Jerry Lee Lewis creció escuchando discos de *swing* y Al Jolson propiedad de sus padres. Al igual que en el caso de los músicos antes mencionados, su familia era pobre. La primera gran influencia de Lewis fue la estrella de *country* Jimmie Rodgers. En sus primeros años de adolescencia en Ferriday “absorbió tanto el estilo *country* más suave de Gene Autry como la música más movida de los clubes negros locales, junto con los himnos góspel de la iglesia de la Asamblea de Dios” (Pareles y Romanowski, 1983: 327). También se sabe que “fue influido por cantantes de *blues* como B. B. King” (Nite (1977: 381).

En algunas biografías aparecen datos cuando menos difíciles de comprobar, particularmente en lo que respecta a su infancia. Se dice que la imaginación de Lewis, mezclada con su afición al *whisky*, le permite contar todo tipo de historias sobre su vida (Hidalgo, 1987: 69). Aun así podemos dar por válida mucha de la información que ha quedado registrada en libros,

discos y películas.²⁹ Los biógrafos de Lewis señalan que aprendió a tocar el piano a la edad de ocho años. Entre los 12 y 13 “empezó a frecuentar los locales *sólo-para-negros* de Ferryday”. En el club Haney’s Big House “vería actuar a algunas de las grandes figuras del *blues* de los años cuarentas y cincuentas, incluido el propio B. B. King” (*ibid.*: 70). Su primera aparición pública fue a los 14 años, con una banda de *country* local en un negocio de autos Ford. “Cuando tenía 15, Lewis acudió a una escuela de la Biblia Fundamentalista, en Waxahachie, Texas, de la que pronto fue expulsado. Él había dicho con frecuencia que el *rock & roll* era la música del diablo” (Pareles y Romanowski, 1983: 327). Al parecer, el motivo de la expulsión del muchacho no consistió en sus escapadas de la institución, para “gozar de las delicias de la vida nocturna de la ciudad” (Hidalgo, 1987: 73), sino en su atrevimiento de tocar himnos religiosos a la manera de un estilo peculiar, mezcla de *country*, *blues* y góspel (Tobler, 1991: 178). A fines de 1951 el chico se había casado ya dos veces. Un verdadero diablillo el angelito.

La amalgama musical expuesta en sus ejecuciones, junto con la experiencia profesional obtenida en bares de Louisiana y en un show radiofónico semanal, permitieron a Lewis mostrar un estilo bien desarrollado cuando se presentó en la compañía Sun Records en 1956. Jack Clement, asistente y mano derecha del dueño de la empresa, “quedó impresionado con el estilo al piano de Lewis, pero le sugirió que tocara más *rock & roll*, en un estilo similar al de Elvis Presley” (Pareles y Romanowski, 1983: 327). Ese mismo año salió a la venta el disco sencillo que marcaba el debut de Lewis, el *Killer*, como se le conoció desde entonces por su manera salvaje de tocar el piano y actuar en el escenario.

Por último deseo incluir aspectos de la biografía de Ricardito, Little Richard (Richard Penniman), ya que son muy ilustrativos del ambiente social en que se formó el *rock and roll*. Si la infancia de los primeros *rockers* blancos no fue nada fácil, imaginemos lo que padecieron los músicos negros, de por sí agredidos y discriminados por el color de su piel y por pertenecer a sectores pobres de la sociedad estadounidense. De igual manera, los rocanroleros de

²⁹ Una película sobre la vida de Lewis que ha gozado de éxito es *Great Balls of Fire!*, dirigida por Jim McBride y estrenada en 1989. El papel del famoso músico corrió a

raza negra, así como aconteció con los chavos blancos, conocieron expresiones como el *blues*, el *gospel* y el *rhythm and blues* (muy probablemente en forma más profunda que éstos); incluso los jóvenes negros incursionaron en los terrenos del *country* y otras músicas de la tradición popular blanca.

Little Richard, sureño, tuvo 11 hermanos. Creció como miembro de una devota familia adventista del Séptimo Día; dos de sus tíos y un abuelo fueron predicadores, aunque su padre vendió *whisky* de contrabando. Se cuenta que a los siete años Penniman cantaba en las calles de Macon para obtener algunas monedas (Nite, 1977: 390). Desde muy joven cantó *gospel* como miembro principal del coro de su iglesia, donde aprendió a tocar el piano. Sus padres nunca alentaron su vocación musical, “y a la edad de 13 años [...] lo corrieron de la casa (en una entrevista televisiva de 1982 Penniman sostuvo que fue debido a su homosexualidad)” [Pareles y Romanowski, 1983: 332].

En 1951 el futuro Little Richard resultó ganador en un concurso de nuevos talentos en Atlanta. Gracias a ello fue contratado por la compañía RCA. Durante los siguientes dos años se dedicó a interpretar y grabar piezas de *jump blues*, una músicaailable que figura entre los estilos iniciales del *rhythm and blues*. Penniman no obtuvo ningún éxito comercial. Después grabó para la marca Peacock y tocó en pequeños clubes nocturnos para negros de Houston, donde interpretó preferentemente *blues* (sus números de *rock* no fueron bien recibidos) [*ibid.*: 332-333].

Un día, establecido nuevamente en Macon, envió una grabación al sello Specialty de Los Ángeles, con lo que su fortuna empezó a cambiar. En 1955 entró al estudio de grabación contratado por esta compañía. Uno de los números que realizó fue “Tutti Fruti”. La pieza fue considerada demasiado audaz en la versión original de Little Richard; debido a ello, la letra fue “suavizada” por Dorothy La Bostrie (letrista de Nueva Orleans). “La chirriante y vociferante interpretación, la sexualidad latente en la letra y el salvaje piano de Richard sonando de manera estrepitosa en ‘Tutti Frutti’ establecieron el estilo para sus futuros *hits*. El disco se vendió entre los *fans* negros y blancos –cerca de tres millones de copias para 1968–, y su influencia resultó incalculable” (*ibid.*: 333).

cargo de Dennis Quaid, quien tiene una actuación sobresaliente.

Auténticos talentos jóvenes irrumpieron en el escenario musical de Estados Unidos a partir de 1955 (luego de los primeros éxitos de los músicos antes mencionados apareció la “segunda oleada de *rockers*” que destaca Juan Antonio Hidalgo [1987: 113-114]). Poco tiempo después el *rock and roll* era ya una música conocida en el mundo entero, especialmente atractiva para los adolescentes.

GÉNEROS, ESTILOS, RITMOS Y ALGO MÁS QUE DETERMINARON EL ORIGEN DEL *ROCK AND ROLL*

I said I know it's only rock 'n' roll but I like it
I know it's only rock 'n' roll but I like it, like it, yes, I do
Oh, well, I like it, I like it, I like it
I said can't you see that this old boy has been a lonely?

“It's Only Rock 'n' Roll (But I Like It)”
[M. Jagger / K. Richards]

ROCK (AND ROLL)

El *rock* y el *rock and roll* no son la misma cosa pero guardan una relación histórica y simbólica tan estrecha que se identifican entre sí. La historia y el desarrollo mismo del *rock* han confirmado esta liga sustancial en que uno habla por el otro. En términos estrictos, el *rock and roll* no sólo es el antecedente directo del *rock*, sino su origen. De cualquier manera, esta certeza no basta para comprender las entrañas de esta comunión. Para ello es preciso entender que el *rock and roll* es parte del *rock* y que se confunden entre sí porque el *rock and roll* es la raíz del (árbol del) *rock*.

Desde la segunda mitad de los años sesentas del siglo XX –cuando el *rock* terminó de definirse como forma creativa de elevada capacidad expresiva y alto impacto entre la población mundial, sobre todo juvenil– se sabía de la deuda que los estilos del *rock*, incluso los más elaborados, tenían con el seminal *rock and roll* de los cincuentas. Sin embargo, esto se hizo por demás evidente a mediados de la década 1970, luego de que terminara el aura mágica de los sesentas, con sus buenas vibras y sus ideas de comunión, o mejor dicho, “ilusiones de un sentido de comunidad” (Harris, 1993: 233), mantenidas por muchos jóvenes asentados en distintas ciudades del mundo y seguidores fervientes de la música de las grandes estrellas del *rock*, con los Beatles, los Rolling Stones, Dylan y Hendrix a la cabeza. Como sostiene James F. Harris, “la música de rock en los sesentas proveyó de una cohesión a una cultura juvenil fragmentada. Fue tanto el efecto como la causa del juntarse [*coming together*]” (*idem*).

Cuando terminó esta etapa, los seguidores del *rock* empezaron a cuestionarse si la música que los había atrapado seguía conservando sus cualidades expresivas, su energía contestataria y su autenticidad incorruptible frente al comercio, características que, se pensaba, la habían encumbrado como la acompañante idónea de la revuelta juvenil en los sesentas. Al avanzar la década de 1970 parecía que el *rock* había sucumbido a las directrices de las industrias discográfica y del espectáculo. El negocio por encima de la auténtica expresión. Se habló de crisis e incluso de la muerte del *rock*.

Justo en ese ambiente de desencanto, los Rolling Stones dieron a conocer, en 1974, uno de sus discos menos celebrados al momento de su aparición, *It's Only Rock 'n' Roll*. Lo curioso es que el álbum incluye una pieza que con el tiempo se convertiría en una canción distintiva del grupo y en uno de los números recurrentes en sus conciertos, “It’s Only Rock ‘n’ Roll (But I Like It)”. Con esta composición, los Stones mostraban una perspicacia propia de los grandes artistas, sensibles a la realidad de su tiempo. En un tono desenfadado y un tanto cuanto retador, “It’s Only Rock ‘n’ Roll (But I Like It)” resaltaba la importancia del ritmo rocanrolero como elemento que da vitalidad al *rock*.

Gracias a la perspectiva que brinda el transcurrir del tiempo se supo que lo que había terminado junto con los sesentas era una etapa en la historia de la música de *rock*, si bien muy importante. Se trata del periodo ya mencionado en el presente trabajo (véase capítulo I, nota 5), correspondiente a los años de constitución de lo que autores como James F. Harris (1993) llama *música de rock clásica* (1962-1974). Este lapso también se conoce como el periodo de la música *pop*. De hecho no fue hasta fines de los sesentas que empezó a utilizarse el término *rock*. Durante esta década se habló preferentemente del *pop*. Como apunta Jordi Sierra i Fabra (1986, vol. I: 127): “La palabra *pop* también ira transformándose en la palabra *rock*, simple y sencilla, pero que aglutina así todo el proceso que va de 1955 a hoy”.

En complemento de lo anterior, y de acuerdo con Maritza Urteaga Castro-Pozo (1998: 26), “tres son los periodos fuertes en la historia del *rock* como forma musical y como práctica cultural de los jóvenes: el rockanrol de mediados a fines de los cincuentas; la *pop music* comprendida entre 1963 y

1973, y el *punk* de mediados de los setentas”. Precisamente este último mostró, sin proponérselo del todo, que el *rock* no había muerto.

A partir de 1976, el *punk* se rebeló contra los moldes imperantes en la industria musical y contra los músicos consagrados que promovía. A estos artistas los consideraba anticuados y decadentes, preocupados sólo por mantener su fama. Sin embargo, los *punk* buscaron recobrar la esencia del *rock* explorando en los orígenes electrizantes de esta música. En el *rock and roll* de los cincuentas encontraron el sonido directo y sin mayores artificios que se había perdido por el avance dominante de la producción y las tecnologías sofisticadas. Claro está que el *punk* expuso su visión de los nuevos tiempos con un “ánimo rebelde y rolitas breves, despejadas de refinamientos, de experimentación, pero con una carga de explosividad y virulencia que convertían a Little Richard en un tímido seminarista” (José Agustín, 1985: 137).

La relevancia musical del *rock and roll* y su valor emblemático quedaron registrados en la canción “My my, hey hey (out of the blue)” de Neil Young, un músico que pertenece a la llamada generación de los sesentas (Crosby, Stills, Nash and Young cantaron en el Festival de Woodstock) y que ha sido considerado un visionario (para muchos es el “padrino del *grunge*”, impactante y estridente estilo surgido en los noventas, impulsado por, entre otros, el grupo Nirvana, hoy parte de la leyenda del *rock*).³⁰ Éstas son tres estrofas de la pieza mencionada:

Caray caray, oye oye
 El *rock and roll* llegó para quedarse
 Es mejor extinguirse
 Que desvanecerse
 Caray caray, oye oye.

.....

³⁰ “My my, hey hey...” es una composición acústica con letra muy similar a la versión electrificada de título “Hey hey, my my (into the black)” (hay distorsión y

El rey se fue
 pero no ha sido olvidado
 Ésta es la historia
 de un Johnny Rotten
 Es mejor extinguirse
 que oxidarse
 El rey se fue
 pero no ha sido olvidado.

Oye oye, caray caray
 El *rock and roll* no puede morir
 Hay más en la imaginación
 Que lo que encuentra el ojo.
 Oye oye, caray caray.³¹

Desde los años setentas es común que grandes figuras del *rock* internacional (aquellos que han conformado el canon de esta corriente) empleen el término *rock and roll* para referirse a su música, así como a la cultura (y la industria) a la que pertenece.³² Al mismo tiempo, en estos artistas siempre ha habido la preocupación de dejar asentado que su trabajo creativo encierra honestidad y autenticidad, que realmente es manifestación de sus

amplificación en esta pieza). Ambas canciones aparecen en el disco *Rust Never Sleeps* (1979).

³¹ “My my, hey hey / Rock and roll is here to stay / It's better to burn out / Than to fade away / My my, hey hey. // [...] // The king is gone / but he's not forgotten / This is the story / of a Johnny Rotten / It's better to burn out / than it is to rust / The king is gone / but he's not forgotten. // Hey hey, my my / Rock and roll can never die / There's more to the picture / Than meets the eye. / Hey hey, my my.” Esta composición y la versión electrificada resultan interesantes por varios motivos: son piezas sencillas pero contundentes y bien logradas (la distorsión y estridencia de “Hey hey, my my ...” magnetizan); pronostican larga vida al *rock and roll*; es muy probable que el inolvidable *king* aludido sea Elvis Presley, quien había muerto en 1977; Johnny Rotten era en ese entonces el líder de los Sex Pistols, grupo precursor del *punk* en Gran Bretaña; finalmente, algo que impacta: los versos “It's better to burn out / Than to fade away” aparecen al final de la carta que escribió Kurt Cobain antes de suicidarse, en 1994. Cobain, líder del grupo Nirvana y una especie de vocero de la juventud de su tiempo, tenía 27 años cuando decidió “extinguirse”.

³² Una muestra de que *rock and roll* constituye un término abarcador son los títulos de dos obras especializadas que cito a lo largo de este trabajo: *The Rolling Stone Encyclopedia of Rock & Roll* y *Who's Who in Rock & Roll*. Estos libros cubren la

sentires y creencias (no hay un rocker que diga o piense lo contrario), de la misma manera que acontece con todo artista verdadero (y profesional). Si embargo, están conscientes en términos generales del terreno que pisan, cruzado por relaciones e intereses comerciales, al igual que expresiones con un origen común que los lleva a compartir en mayor o menor medida una historia y un canon musical que se ha construido con el tiempo (músicos, composiciones y grabaciones más representativos e influyentes). Se puede entender que para ellos decir *rock and roll* es identificarse, y relacionarlos, con una tradición plena de ritmo, con un fuerza original lúdica y festiva, electrificada y kinésica.³³

EL CORAZÓN DEL ROCK

Antecedente es una palabra que puede emplearse como sinónimo de raíz, pero estas voces no significan exactamente lo mismo. Algo que antecede no

historia de la música *pop* de difusión internacional (preferentemente el *rock*), desde la década de 1950 hasta los años ochentas.

³³ En el caso de México, aunque me parece que la situación ha comenzado a cambiar en los últimos años –con el desarrollo mismo del medio profesional y la proliferación de investigaciones especializadas–, es más difícil encontrar que un músico de *rock* utilice la palabra *rock and roll* como término abarcador o emblemático del tipo de música que interpretan él y sus colegas, así como del ámbito profesional en el que se desenvuelven. Creo que esto se debe en buena medida a que los rockers mexicanos y su fans han querido marcar distancia de un primer *rock and roll* nacional aparentemente dominado por las industrias discográfica y del entretenimiento locales, y plagado de versiones en español de canciones exitosas generadas en Estados Unidos. Hay una tendencia entre ellos a identificar ese *rock* de finales de los cincuentas y principios de los sesentas con el interés comercial, más que con la autenticidad. Por lo mismo, no vaya a ser que el público *no iniciado* los relacione con las primigenias manifestaciones del *rock* autóctono, mismas que, sin embargo, han gozado de una fama particular. De hecho, entre la gente asidua a la cultura de masas no es extraño que cuando se habla de *rock and roll* se piense sobre todo en esas versiones muy populares en su tiempo (y muchos años después), buenas para el baile y la fiesta, interpretadas por personajes como Enrique Guzmán y los Teen Tops, Angélica María, César Costa y los Hermanos Carrión (una serie de cantantes con diferencias en cuanto a propuestas y calidad expresiva). La verdad es que al paso de los años estas interpretaciones han acompañado de modo recurrente los festejos familiares y reuniones populares. Desde el punto de vista histórico tienen al menos un mérito más; como expresa José Agustín (1985: 68): “cumplían una función, la de introducir el espíritu rocanrolero [...] en la mayor parte de las primerísimas ondas de los grupos mexicanos sí se hallaba una rocanrolez genuina. Los chavos de los *fifties* le

permanece de manera necesaria; puede extinguirse al dar origen a otra cosa. Por el contrario, una raíz perdura, es parte del todo, es parte de lo que sostiene y ayuda a mantener con vida, como en el caso de una planta. Si a ésta se le separa de su raíz, que permanece unida a la tierra, muere.

En nuestros días, los aficionados y ejecutantes de la música de *rock* participan de tal cantidad de historias, trayectorias y estilos particulares de esta corriente musical, que pareciera que el *rock and roll* es sólo una variante más, propia de otras épocas, y sobre todo el antecedente remoto de la forma o modalidad de *rock* contemporáneo que atienden en específico y que puede caracterizarse por una gran sofisticación (en este sentido, ya sin nexos con el sonido y energía rocanroleros de la década de 1950). Pero si nos adentramos en el universo del *rock*, arte popular y a la vez industria cultural, entenderemos cómo es que su raíz (o sea el *rock and roll*) habla por él y cómo es que lo mantiene vivo y revitaliza, a cinco décadas del surgimiento de esta corriente musical de y para la juventud.

Podemos adelantar que esto es así porque el sonido y la expresividad que distinguieron a Elvis Presley, Chuck Berry, Jerry Lee Lewis o Little Richard encierran un elemento, una esencia vital, ¿quizá un espíritu? (como sucede con un buen vino) que permanece en la cultura del rock, específicamente en el trabajo creativo no sólo de los grandes intérpretes y compositores de esta música sino de todo aquel que la adopta como forma de expresión y objeto de su vocación profesional.

La palabra con la que podemos designar este elemento es *ritmo*, ritmo rocanrolero, sucesión de compases, modo particular de tenderse la vía-base temporal que sustenta y por la que corren las vibraciones sonoras (con silencios de por medio), manera propia, con una cierta intención e intensidad, de aparecer y sucederse los sonidos del *rock* en el tiempo y el espacio. Esta característica trasciende su primera manifestación: el ritmo de 4/4 que, asientan los expertos, caracteriza al *rock and roll* de los años cincuentas.

Acaso por ello la voz *ritmo* no baste para advertir el grado de aliento, la fuerza de este elemento sustancial del *rock*, que va más allá de lo que significa

entraban al rol con gran entusiasmo y con una actitud inocente, de entrega y cotorreo”.

esta palabra en nuestra lengua. En este sentido, tal vez podría optarse por *pulsación*, y así hablar de *la pulsación del rock*, pero podría sonar a exceso. Con todo, hay mucho de verdad en esta expresión: pulsación como latido, movimiento periódico de un fluido, como tocar y golpear.

Pulsación es un vocablo que se aproxima a esa palabra de múltiples significados que tiene la lengua inglesa y que emplean los anglófonos para manifestar, de una sola vez, la fuerza que une e identifica a las expresiones rockeras: *beat*. “Getting *the beat* right was the really important thing”, escribe Harris (1993: 6) refiriéndose al primigenio *rock and roll*. *Beat* es la voz que remite a la esencia del rock. Como sustantivo la podemos traducir sencillamente como ritmo, pero también significa golpe o modo de golpear, pulsación o latido, sonido repetido, toque de tambor. Como verbo, *beat* denota llevar el compás, batir las alas, moverse con pulsación o con movimiento pulsativo (como un reloj, las arterias y venas, etcétera); también significa latir, palpitar (como el corazón), entre otras acepciones. Este conjunto de significados es el que guarda relación con el famoso nombre *Beatles* (no obstante, existen otras acepciones del vocablo *beat*, entre ellas, las que expresan las actitudes e ideas de los importantes beatniks de la cultura estadounidense). El *beat* del primer *rock* es lo que cautivó a los jóvenes del planeta a mediados del siglo XX. Y la diversidad de estilos o formas rockeras que existen hoy en día proviene de aquel *rock and roll* que no cesa de intervenir en el trabajo de los rockers. El *beat* primitivo se ha enriqueciendo o diversificando; además, a partir de los sesentas, se ha complementado con letras de mayor elaboración y contenido. Por herencia, implícita o explícita, pero siempre presente de alguna manera, este elemento esencial, el ritmo *pulsativo*, sustenta las piezas de *rock* que aparecen año tras año.

¿Pero cómo es el *beat*, el ritmo del *rock*? Para saber la respuesta es preciso escuchar las composiciones de los protagonistas de la historia del *rock*; en ellas se percibe ese ritmo originalmente negro y por ello tan apegado a la tierra y a la biología: el origen de todos los ritmos musicales se halla en los ritmos de la naturaleza, físicos y biológicos; el origen de la especie humana se encuentra en lo que hoy llamamos África. Mucho le debe la música popular moderna, particularmente la juvenil, a los ritmos de la negritud.

Se puede decir, por tanto, que el *beat* o el ritmo –pulsación, sonoridad, latido (todos a la vez)– del *rock* representa la sangre de esta música. En el *rock and roll* aparece por primera ocasión tal ritmo, o sea la esencia del *rock*. En consecuencia, al ser el *rock and roll* la raíz de la música de *rock* también es su corazón y, por ende, su símbolo. Valga la analogía: ¿cuántos pueblos y culturas han convertido en símbolo de su identidad elementos de su origen mismo, de su raíz?

SINCRETISMO CULTURAL A RITMO DE *ROCK*

Si nos concretáramos a señalar que el *rock and roll* es producto de la conjunción de las músicas populares negra y blanca de Estados Unidos, desarrolladas a lo largo de las cuatro primeras décadas del siglo XX, no mentiríamos, si bien no sería suficiente para dar cuenta de lo portentoso del fenómeno. También podríamos hacer a un lado la mención de todos estos géneros y estilos musicales norteamericanos, excepto dos, y destacar aquí lo que muchos expertos señalan como origen del *rock and roll*; en palabras de Juan Antonio Hidalgo (1987: 11): “fundamentalmente, una mezcla del *country* y del *rhythm and blues*, dos géneros musicales con orígenes étnicos totalmente contrapuestos. El *country* es el género musical típicamente blanco, mientras el *blues* es el género típicamente negro, y como tal, atendiendo a razones puramente racistas, era profundamente despreciado por la población blanca de Estados Unidos”.³⁴

En efecto, ésta es una manera sencilla y práctica de indicar qué músicas gestaron fundamentalmente el *rock and roll*. Faltaría agregar que ambas manifestaciones (el *country* y el *rhythm and blues*) ya habían experimentado efectos del sincretismo artístico y cultural característico del pueblo estadounidense, muy a pesar de los promotores de la división y la discriminación étnicas y raciales, de los defensores a ultranza de la pureza cultural, y de ideologías y posiciones políticas conservadoras y reaccionarias. Asimismo, que esta conjugación fue aderezada con géneros y otros elementos

sonoros de las tradiciones antes mencionadas. Nos referimos a expresiones folclóricas y urbanas, muy propias de la cultura popular norteamericana. Un ejemplo es el *gospel*. Incluso en este conjunto de expresiones musicales se incluyen los géneros promovidos masivamente por la industria discográfica y los estilos de mayor éxito comercial (no por ello exentos necesariamente de cualidades artísticas), como los que caracterizaron el trabajo de los más afamados *crooners* y grandes bandas. Además, cada artista importante del *rock and roll* vertía en el escenario y sus grabaciones –como se advierte al revisar las biografías incluidas en el apartado anterior– resultados de su propia y particular experiencia y tradición musicales, al igual que las influencias del medio social en el que había vivido.

No obstante lo anterior, resulta necesario exponer las peculiaridades del proceso de gestación de la música dirigida a los adolescentes de los años cincuentas. ¿Qué es realmente el *rhythm and blues* tan citado por periodistas, críticos y estudiosos del fenómeno del *rock*? Muchas veces me lo pregunté al adentrarme como aficionado entusiasta en el mundo del *rock*. ¿Qué tan determinante fue la música negra en la aparición del *rock and roll*?; ¿la música de la tradición blanca ha influido en la música negra?, o los efectos han sido únicamente a la inversa; ¿es tan poco relevante y digna de atención la música de difusión masiva, inmediatamente anterior al *rock and roll*, como lo dejan ver varios estudiosos del *rock* y la gran mayoría de los aficionados que opinan al respecto? Creo que las respuestas a estas interrogantes puede atraer no sólo a los aficionados del *rock* sino a todo aquel que se interese en los orígenes de las grandes manifestaciones de la cultura de masas hegemónica (o sea, un conjunto de obras y estilos surgidos en Estados Unidos), misma que se desarrolló y expandió durante la pasada centuria.

Otras dudas se adherían a las ya enunciadas: ¿cuál es el grado de originalidad de la música de *rock and roll*?; ¿qué tanto es una consecuencia más, otra manifestación, de la cultura musical de masas de los Estados Unidos del siglo XX, si bien en constante cambio, al final la misma cultura?; ¿qué tanto el *rock and roll* constituye una ruptura con la música de gran difusión de

³⁴ Hidalgo ubica el *rhythm and blues* como una manifestación del *blues*, concretamente el *blues* urbano, caracterizado por su electrificación.

su tiempo? Las interrogantes se fueron esclareciendo. Considero que en el presente estudio se exponen las respuestas pertinentes.

En los programas titulados *Los primitivos del rock*, de la serie *Lírica internacional* de Radio Universidad Nacional Autónoma de México, se establece que el *rock and roll* transformó los siguientes “géneros primarios haciéndolos suyos”: *pop* tradicional, *jazz*, *swing*, *boggie*, *gospel*, pero sobre todo *blues* (rural y urbano), *country* y folclor de inspiración anglosajona.³⁵ A su vez, Nik Cohn (1973: 26-27) escribe que “los ingredientes musicales que dieron forma al *pop*” (como se le conocía generalmente al *rock*, todavía en 1969, año de aparición del libro en inglés), fueron las tradicionales baladas blancas, también llamadas *pop* tradicional o música Tin Pan Alley; *el rhythm and blues* y su ritmo amplificado, y el *country and western* y su “elaborado sentimentalismo”.

Casi todos los autores y fuentes consultados agregan algo de su cosecha a la amalgama de ritmos, estilos, géneros y corrientes que participaron en la emergencia del *rock and roll*. Esto evidencia lo rico y hasta cierto punto complejo del fenómeno. Definir lo que es Tin Pan Alley, *boggie* y *gospel*, entre otras de las expresiones citadas, nos ayudará a comprender sus interrelaciones o qué tan diferentes u opuestas son entre sí.

TIN PAN ALLEY O SONIDOS DE HOJALATA

El término Tin Pan Alley que utiliza Cohn se encuentra en desuso probablemente desde la década de 1970.³⁶ De cualquier manera, con este nombre se hace referencia a la balada tradicional frecuentada por los *crooners*

³⁵ *Los primitivos del rock* se transmitieron originalmente en 1979; hoy son parte del acervo de la Fonoteca de Radio UNAM.

³⁶ “Hacia finales del siglo XIX, algunos de los más importantes editores de música tenían sus oficinas en la calle 28, entre la Quinta Avenida y Broadway [en Nueva York ...]. Esta calle empezó a conocerse como Tin Pan Alley, un nombre a la larga usado para referirse a todo este periodo de la música popular de Estados Unidos” (Sadie, 1980, vol. 15: 104). Según una leyenda urbana, el término Tin Pan Alley (Callejón de la Cacerola de Hojalata) lo acuñó un periodista, Monroe Rosenfeld, para simbolizar la cacofonía que salía de los edificios y que provocaba el aporreo de los muchos pianos en los cuartos de demostración de los editores. Según él, parecía el sonido de cientos

y en general a la música *pop* constitutiva de la corriente principal (el *mainstream*) de la industria musical estadounidense hasta la década de los cincuentas del siglo XX. Es una música que recoge elementos de la canción folclórica y popular europea, pero que no escapa a la característica principal de la llamada música de variedades y las composiciones difundidas ampliamente por la industria durante la primera mitad de la pasada centuria, es decir, en la época de las grandes bandas. Esta característica es la presencia del *jazz*, el cual se percibe en el estilo interpretativo de los cantantes de moda y en los arreglos.

Al respecto, cabe mencionar que la improvisación musical propia del *jazz* se ha vuelto riesgosa cuando se han reunido grandes orquestas.

Por lo tanto, se ha tomado la costumbre de ponerse de acuerdo en un arreglo previo del tema elegido.

En la música de variedades, el arreglo es un principio sagrado, al mismo tiempo que una necesidad. Necesidad porque muchos inventores de canciones no tienen verdadera formación de compositores: hay que darles una mano, corrigiendo, armonizando, instrumentando sus ideas melódicas geniales (que a menudo no saben anotar). Los arreglistas también tienen por misión poner toda música al estilo de moda... aun la de los más grandes compositores de ayer y hoy (Candé, 1988: 371).

El problema con los arreglos –se desprende de lo dicho por Candé– es que se puede caer en la uniformidad musical y en las modas que dicta el negocio de la música. Es el riesgo que corrió precisamente el *jazz*, en su versión más comercial (en el sentido de una amplia circulación). Me refiero, desde luego, al *swing*. Sin embargo, a pesar de los puntos en contra del Tin Pan Alley –cuyo sistema y procedimientos se extendieron a Gran Bretaña al avanzar el siglo XX–, no puede negarse su influencia en el desarrollo de la música popular de amplia circulación, en concreto el *rock* y los estilos bailables juveniles.

de miles de personas golpeando cacerolas de hojalata (portal de ParlorSongs Association, Inc. <http://parlorsongs.com/insearch/tinpanalley/tinpanalley.asp>).

Por otra parte, el Tin Pan Alley también nos enseña que

la música era un producto mucho antes del *rock'n'roll*, y los valores de la industria musical se derivan de sus orígenes como un negocio de editores y de su respuesta inicial a la grabación. Tin Pan Alley se organizó alrededor de la canción y no de la interpretación, y cuando se transformó en los años veinte –de ser un sistema para vender bienes para la creación musical (partituras musicales y pianos), a ser un sistema para la venta de bienes para el consumo musical (discos y tocadiscos y radios)– la “canción bien hecha y suave” siguió siendo central a su organización (Frith, 1979: 232)

Así tenemos que, a diferencia de otras épocas –en donde ocuparon un lugar central la música impresa, el escenario de vodevil y el teatro de Broadway–, desde la década de 1920 la radio, el cine y el fonograma se convirtieron en los medios para lograr la popularidad de una nueva canción. (Sablosky, 1993: 169). “Con el furor de las películas musicales de los años treinta, las compañías cinematográficas se llevaron a Hollywood a los más talentosos compositores, y compraron luego las casas editoras de música para capitalizar la demanda de copias de las nuevas canciones de películas” (*idem*).

NO CUALQUIER COSA: EL JAZZ

En *Los primitivos del rock* se expresa que el *jazz* y el *swing* participaron en la creación del *rock and roll*. Como hemos visto, el *swing* es un derivado del *jazz*. De acuerdo con José Agustín (1991c: 74), “el *jazz* [...] enseñó a los rocanroleros las maravillas de la improvisación en las presentaciones en vivo”. Pero el *jazz* tiene una valía mucho mayor. Los estudiosos del tema coinciden en que

el más poderoso desarrollo en el campo de la música popular en el siglo XX ha sido la aparición del *jazz* como una diversión comercialmente viable para un público del rango social más extenso. El *jazz* se desarrolló primero que todo como una síntesis de la música de baile europea (por la vía del *ragtime*), la música de banda de instrumentos de metal y las canciones de los peones

negros (especialmente *blues* rural) y –en un grado menor– los trabajadores blancos [...].

Se debe reconocer que el *jazz* no es una categoría individual sino toda una esfera de la música popular, extendiéndose desde la música ligera de salón (Glenn Miller), la música de baile de “Big Band” (Count Basie), la música sinfónica popular (algunas obras de Gershwin y Ellington) hasta una clase de música de cámara (Modern Jazz Quartet) o incluso hasta una forma de dadaísmo musical (Charles Mingus) [*Encyclopaedia Britannica*, 1980, vol. 14: 810].

La anterior cita reafirma la importancia del *jazz* en la determinación del rumbo de la música popular del siglo XX, no sólo en Estados Unidos. Partiendo de sus orígenes pobres en Nueva Orleans, en los primeros años de la pasada centuria, la música de *jazz* se diversificó y, a la vez, escaló niveles de sofisticación que le han permitido ocupar varios terrenos del arte musical, incluida la música culta o de concierto. Su maleabilidad, capacidad de adaptación, sentido de libertad y apertura musical, así como su amplio rango de acción, embonaron muy bien, desde un principio, con el espíritu del siglo XX norteamericano. Siempre ha sido una música que en uno de sus extremos puede caracterizarse por la mayor accesibilidad y ligereza y, en el otro, por la mayor complejidad, digna sólo de iniciados.

EL *jazz* es la expresión que inaugura la permeabilidad social de la música en el siglo XX: ricos y pobres la escuchan, nortños y sureños estadounidenses también, lo mismo que pueblo y elites. Además, “fue durante ‘la era del *swing*’ cuando la división del color empezó a desdibujarse en los grupos de *jazz*” (o sea que abrieron brecha) [Sablosky, 1993: 174]. Los estilos y variantes del *jazz* se propagaron por el globo entero, al igual que sucedió con otros productos culturales norteamericanos, que reflejan y son una consecuencia del crecimiento comercial, tecnológico e industrial de Estados Unidos, durante esa centuria.

Los años básicos del desarrollo tecnológico –de la electrónica, en particular–, de la diseminación de los medios de comunicación masiva, de la expansión industrial; los periodos de las guerras mundiales, las épocas de progresos democráticos (que permitieron, no sin protestas y grandes

esfuerzos, una mayor participación política y económica de las minorías), la etapa de propagación de la cultura de masas, son los años de esplendor del *jazz* (o sea las décadas de 1910-1950). Esta música significó un gran estímulo para el negocio musical y del espectáculo, para la danza popular (y de concierto). La industria del disco, Broadway, la radio, las grandes bandas, los grandes cantantes populares de raza blanca se sirvieron del *jazz* para cimentar, mantener o renovar sus éxitos. Estilos de *jazz* acompañaron a los soldados y a sus enamoradas durante las guerras mundiales.

El *jazz* es todo un universo musical que por ningún motivo se puede desligar de los músicos de raza negra, sus principales creadores y transformadores. Con todo, esta música, que tanto habla de la cultura negra norteamericana, no escapa al sincretismo cultural que marca el devenir artístico de la Unión Americana: la tradición europea, asientan los expertos, influyó en su gestación. También, por si fuera poco, el *jazz* es un vivo ejemplo, el primero, de la utilización que han hecho las industrias culturales estadounidenses (las casas discográficas, la industria musical y del espectáculo), controladas en gran medida por hombres de raza blanca (sobre todo en la primera mitad del siglo XX), de la música y la cultura negras con objeto de renovar repertorios y mantener el éxito comercial.

El racismo blanco se ha opuesto a diversas expresiones culturales de la negritud, el conservadurismo de muchos años (no sólo en Estados Unidos) catalogó al *jazz* como una música de drogadictos.³⁷ Lejos estuvieron o están estas posiciones de saber o aceptar que quizá el apuesto cantante blanco de éxito en los cuarentas, la música que anima la fiesta familiar o la comedia musical del momento en los escenarios teatrales se han nutrido del *jazz*. Así

³⁷ Lo que me sorprende es que este tipo de menosprecio o rechazo de una expresión popular tiene algo de similitud, en cuanto uno y otros significan una infravaloración, con los planteamientos del maestro Adorno. Él escribió en relación con el *swing*: “La barbarie cínica no es mejor que la deshonestidad cultural [...] la liquidación del individuo es la verdadera firma de la nueva situación musical [...] Existe realmente un mecanismo neurótico de estupidez en el hecho de escuchar ese *pop art*” (citado por Waters, 1999: 66). ¿Por qué le falló el análisis a don Theodor?: ¿porque no logró apartarse de una perspectiva aristocrática?, ¿porque plantea *lo que debe ser* el arte, según la tradición? De acuerdo con esta postura “las cosas deben seguir siendo como son” (*ibid.*: 70). Quien no erró fue el maestro Benjamin (al menos en lo que respecta a reconocer las virtudes de la relación arte-tecnología moderna). Alguien podría decir que el avanzado Walter es el primer intelectual del *pop*.

ha sucedido con el arte moderno y con expresiones de la cultura popular urbana en constante autogestión: derriban o transgreden barreras morales o ideológicas conservadoras o hipócritas, porque ésa es su naturaleza. Si no, dejarían de existir.

TENER *SWING*: ÉSA ES LA CLAVE

It don't mean a thing if it ain't got that swing

Duke Ellington

El *jazz* brindó experiencias a la industria musical de Estados Unidos para que ésta supiera cómo tratar al naciente *rock and roll* y a su hermano de raza negra, el *rhythm and blues* (que, por cierto, proviene en forma más directa del *jazz*). Las variantes jazzísticas fueron las primeras expresiones musicales del siglo XX que identificaron realmente a la sociedad urbana de buena parte del mundo industrializado. El *jazz*, en los años de emergencia del *rock and roll*, ya era un ejemplo notable de cómo el público masivo de la Unión Americana (preferentemente de raza blanca) se volcaba para atender los sonidos de inspiración negra que le permitieran bailar en diversas formas. Eran los albores de maneras de mover el cuerpo menos sujetas a las normas “del buen bailar” y más acordes a los dictados de la inspiración y la desinhibición personales.

Así como el *jazz* permitió renovar el repertorio de la industria, el *rhythm and blues* –incluso “más negro” que el *jazz* (recordemos que el *rhythm and blues* era identificado como *race music*)– provocó el surgimiento del *rock and roll* y lo abasteció de cantantes, músicos y compositores. La música y los artistas negros, con la aparición del primer *rock*, siguieron surtiendo a la industria de composiciones atractivas para el gran público (en este caso principalmente juvenil). Eran piezas musicales que una vez más mostraban que las parejas acudían a los ritmos negros porque éstos verdaderamente les permitían bailar como marcaba “el espíritu del siglo veinte norteamericano”.

Una modalidad extrema de la danza que posibilitó el *jazz* fue el frenético *jitterburg* de los años treinta, mencionado en el apartado anterior. Como lo anoté en ese espacio, la música que hizo posible el *jitterburg* recibió, entre otros, el nombre de *swing*, modalidad que ya contenía el famoso ritmo de 4/4 característico del *rock and roll*. Los modos de bailar el *jitterburg* constituyen los antecedentes de los fluidos y joviales pasos del *rock* de los cincuenta.

El *swing* es muy importante para la música popular estadounidense y su industria. Muestra de ello es que los tiempos de mayor éxito de este estilo de *jazz*, entre 1935 y los primeros años cuarenta (aunque siguió dominando hasta 1955), constituyen la “era del *swing*”. Este periodo se caracterizó por la existencia de las grandes bandas, orquestas con trece o más integrantes cada una, muchos de ellos virtuosos, y arreglistas brillantes (Sablosky, 1993: 173-174).

Fue también el primer intento afortunado de hacer al *jazz* en verdad comercial –hallarle un mercado a escala nacional y finalmente internacional–. La era del *swing* marcó además un cambio sociológico para el *jazz*, el cual hasta ese tiempo era asociado, por el juicio del público, ya sea con la inmoralidad (los burdeles de Nueva Orleans) o la ilegalidad (tabernas de Chicago). Con el traslado del *swing* a los salones de baile de la era Roosevelt, el *jazz* se volvió respetable (*Encyclopaedia Britannica*, 1980, vol. IX: 723).

Digno de atención el caso del *swing* para comprender el cambio cultural que acontece durante el siglo XX en Estados Unidos. Por ejemplo, lo reitero, para entender las transformaciones experimentadas entre el decenio de los treinta y el de los cincuenta, referentes al proceso de urbanización y expansión tecnológica e industrial de la Unión Americana. En efecto, hablar del fenómeno del *swing*, como del fenómeno del *rock and roll*, es hablar de los medios de comunicación masiva que permitieron la diseminación nacional e incluso internacional de esta música; también, de la propagación de una manifestación musical y cultura popular común a toda Norteamérica, y de sus estrechos lazos con las industrias culturales (es decir, no sólo el negocio musical), muy atentas a la mentalidad, y sus cambios, del público consumidor.

Fenómenos como éstos resultan temas atractivos para la historia, la sociología, las ciencias de la comunión, en fin, para las ciencias sociales. Acercarse a lo que fue la era del *swing*, como a la década dorada del *rock and roll*, permite conocer, a través de dos fenómenos concretos, la razón de ser de importantes planteamientos y postulados de, por ejemplo, la sociología de la comunicación masiva o los estudios culturales. Esos tiempos fueron los años de oro de la radio y del cine de Hollywood, del surgimiento de la televisión, del crecimiento notable de la industria del disco, entre otros casos.

Por diversas razones, algunas ideológicas, se tiende a tener en México y otros países una visión de la cultura de masas estadounidense donde predomina el prejuicio. Al revisar los fenómenos antes mencionados, hay mayores posibilidades para el matiz, para ver que no todo es malo, o malo per se, en la cultura de masas hegemónica de Estados Unidos. A veces análisis en el ámbito de la economía política de la comunicación hacen a un lado este hecho. Una perspectiva como la de los estudios culturales ayuda a tomar en cuenta que en los procesos de circulación de los productos culturales el receptor-consumidor también juega, o sea que para captar de manera más objetiva las consecuencias de manifestaciones de la cultura de masas es preciso considerar que la recepción o apropiación de los productos no es necesariamente acrítica y, además, varía según el contexto. Y lo que más me interesa resaltar: tal perspectiva permite ver que entre ese conjunto de cosas y acciones que llamamos cultura de masas hay obras paradigmáticas, valiosas, así como creadores auténticos e intérpretes de talento que se han esforzado por que un mensaje de calidad prevalezca sobre el recurso fácil o manido. Un amante del cine o del *jazz* lo sabe muy bien.

Para que un cantante o banda musical tuviera éxito profesional durante los años de auge del *swing* su trabajo tenía que ser explotado comercialmente a escala nacional y, por tanto, el color de la piel de los intérpretes y ejecutantes no debía provocar la menor duda de su origen étnico: la mayoría de los músicos incrustados en el gran mercado era de raza blanca (una vez más se puede captar con ello el tipo de lineamientos dictados por una industria como la de radiodifusión y la ideología que la dominaba). Si bien orquestas de músicos negros como las de Count Basie y Duke Ellington se hicieron famosas

durante este periodo, el *swing* representó principalmente un coto de los artistas blancos. “Como había ocurrido con el *jazz* de Nueva Orleans, el *swing* sirvió para que los músicos blancos hicieran fortuna con una música inventada por los negros, sin que ello quiera decir que las orquestas de negros no tuvieran grandes éxitos” (Sablosky, 1993: 174). El grupo de directores de orquesta más sobresalientes del periodo incluyó a Benny Goodman, Harry James, Tommy y Jimmy Dorsey y Glenn Miller. Tal situación de preferencia de los artistas blancos por parte de la industria y el público masivo no estuvo exenta de connotaciones racistas. En el caso del *blues* y el *rhythm and blues* ocurrió lo mismo. Fueron escasos los artistas negros que lograron colocarse en el mercado blanco, que es lo mismo que decir en el gusto del amplio público consumidor. Pero en los terrenos del arte no es tan fácil mentir, y en todo caso las verdades caen por su propio peso, ante todo con el apoyo de la perspectiva histórica cultural. La industria y aun el público pueden actuar conservadoramente y, además, menospreciar o ignorar a verdaderos talentos musicales; sin embargo, la historia y el arte no se equivocan en este sentido: aunque Benny Goodman fue designado el “rey del *swing*” (desde luego sin que le faltaran méritos para ello), la orquesta de Duke Ellington fue considerada la mejor de todas, seguida de la de Basie (*Encyclopaedia Britannica*, 1980, vol. IX: 723).

JAZZY CULTURA DE MASAS

En la era del *swing* el *jazz* se volvió respetable, pero también un producto más de la sociedad de masas consumista. La música, entonces, comenzó a significar de manera frecuente una mercancía susceptible de ser usada y desechada. La era del *swing* es el tiempo en que aparece y se asienta la cultura de masas promovida por las nuevas y grandes empresas estadounidenses; una cultura a la vez requerida por los crecientes grupos urbanos de la sociedad norteamericana (y de otras partes del orbe).

Nada en el ámbito de lo social se puede entender y explicar en profundidad separado de ciertos acontecimientos y fenómenos, al igual que de un contexto. Así lo demuestra el estudio del desarrollo de la música popular en

Estados Unidos en el siglo XX. Lo destacó de nueva cuenta: la música popular de la Unión Americana en ese siglo es parte del continuo cambio cultural que lo caracteriza. Elemento muy determinante de tal cambio fue también el desarrollo de la tecnología de la comunicación de masas, que desde luego influyó en los destinos de la música popular. Al *swing* le tocó experimentar, con un vigor no visto antes entre las expresiones sonoras populares, los influjos de los medios de comunicación masiva.

En la época del *swing* la industria de la que forman parte estos medios acabó de tomar el control de la producción de la música popular con objeto de comercializarla y obtener jugosos dividendos. Lo que se conoce como música popular del siglo XX es aquella música que por excelencia consume el pueblo (podría decirse que preferentemente asentado en las urbes). Es por ello que la industria musical explora constantemente en la cultura popular. Busca en ese universo expresiones musicales frescas y trata de captar cuál es el rumbo del gusto de la población, de los posibles compradores de sus productos. En este sentido, el carácter *popular* de la música popular la lleva a la comercialización. Así sucedió con el estilo de jazz conocido como *swing* y de esta manera aconteció también con el *rock and roll*.

El *jazz* se comercializa con el *swing* pero a la par se revitaliza, se vuelve muy popular y se expande por el mundo. Es la paradoja de la relación cultura popular-cultura de masas que tantos análisis y debates ha provocado en el seno de las ciencias sociales. Esta paradoja permite advertir lo complejo que son los fenómenos sociales e históricos (incluso el dramatismo que encierran, como expresaba Edmundo O'Gorman en relación con la historia). Críticos, musicólogos y científicos sociales han llegado a caer en posiciones maniqueas en torno a los méritos de la música popular de gran difusión. En ocasiones se condena tajantemente su propagación a través de los medios masivos, pero con ello se niega su razón de ser, al menos en nuestro tiempo histórico. El riesgo en esta época ha sido siempre la trivialización y el desgaste de las expresiones populares, tanto que se vuelvan productos perecederos. Sin embargo, en el mundo de la industria cultural aparecen regularmente obras de calidad que prevalecen y hablan por toda una época, como en el caso de innumerables piezas de *swing*. A la larga, eso es lo que cuenta. Hay muchos

arreglos y composiciones de Glenn Miller –uno de los directores de orquesta que más interpretaron piezas “ligeras”– que han soportado el paso del tiempo, como también existen varias creaciones del genial Ellington que no se hallan en el nivel de sus obras mayores.

El *swing* dio nombre a toda una época de la música popular, y en los dominios del *jazz*, cuando músicos sobresalientes (casi todos de raza negra) vislumbraron que este estilo había dado todo, comenzaron a desarrollar otro. Pero ésa es otra historia. De cualquier manera, el *jazz* había fijado ya el rumbo de la música popular de amplia circulación en el siglo XX.

LET'S BOOGIE

Los programas de Radio UNAM *Los primitivos del rock*, entre otras fuentes, aseveran que también el góspel y el *boggie* intervinieron en el surgimiento del *rock and roll*. El género musical góspel se halla presente, por ejemplo, en el trabajo creativo de Little Richard y de Elvis Presley. El estilo musical conocido como *boggie* se manifiesta, por mencionar un caso, en los aporreos del piano del gran *Killer*, Jerry Lee Lewis.

El *boggie* proviene, en general, del *jazz* y, en particular, del *blues*, que en cierto sentido también forma parte de la historia jazzística. No hay que olvidar que el *jazz* fijó, desde los años veintes (si no es que antes) del siglo XX, el rumbo de la música popular de circulación masiva e internacional. En el mundo del *rock*, *boggie* es una palabra que vale por sí misma, sobre todo a partir de los primeros años setentas. Sin embargo, en lo que respecta a uno de los estilos musicales que influyeron en la conformación del *rock and roll*, no debe perderse de vista que el término *boggie* es una abreviación de la palabra compuesta *boggie-woogie*, nombre que recibe “un estilo de *jazz*, un tipo especial de *blues* al piano que se hizo popular a finales de los treintas y principios de los cuarentas” (Westrup y Harrison, 1981: 79). Sumamente percusivo, este estilo de *blues* pianístico se caracteriza además porque la mano derecha del ejecutante toca frases repetidas (*riffs*), que constituyen la melodía, mientras que la izquierda toca un bajo *ostinato* elevadamente rítmico. Dentro

de esta armazón hay lapsos para la improvisación y la variedad rítmica notable (*idem* y *Encyclopaedia Britannica*, 1980, vol. II: 152).

Es posible deducir, con los datos anteriores, por qué el *boggie* vino como anillo al dedo al estilo interpretativo de muchos rocanroleros, no sólo pianistas y no únicamente de los años cincuentas. A principios del decenio de 1970 el grupo estadounidense The Allman Brothers Band “expandió los *jams* de *boggie* incorporando *blues*, *gospel country* y *rhythm and blues*” (Pareles y Romanowski, 1983: 57);³⁸ sin embargo, desde las últimas décadas del siglo XX

el término se refiere al sencillo y llano *rock* sustentado en el *blues* y el *rhythm and blues* de bandas de músicos blancos como Foghat, de Gran Bretaña, y grupos de rock sureño [...] como .38 Special. También significa una forma de bailar en la cual uno se coloca al frente del escenario y mueve las caderas según el ritmo. Como una extensión del uso del término en el *rock* pesado blanco posterior al *blues*, *boogear* también se puede referir a un músico que toca con el ritmo suficiente para hacer el público baile *boggie* (*idem*).

ALGO SOBRE EL GÓSPEL

En el apartado anterior hice mención del género musical llamado *gospel*, al destacar algunas de las expresiones musicales que intervinieron en la formación artística de importantes rockers de la primera generación. Asienta la enciclopedia editada por la revista *Rolling Stone* que

El término *música gospel* fue acuñado probablemente en los veinte por Thomas A Dorsey, un cantante de *blues* de Georgia que se convirtió [adoptó una religión] y empezó a componer canciones religiosas en estilos populares. La música fue criticada en un inicio, pero adquirió popularidad en la iglesia santificada negra, y desde entonces se ha desarrollado junto a la música secular negra [...]. El canto *gospel* se origina en el estilo vocal ornamentado de los viejos *spirituals* [canciones religiosas, particularmente de los negros

³⁸ El *boggie* y los Allman Brothers han influido a músicos mexicanos como Guillermo Briseño, precursor del *rock* en español.

esclavos del sur rural de Norteamérica] y en la vehemente declamación *testimonial* de los predicadores bautistas (*ibid.*: 223).

La música góspel, por si fuera poca su importancia en el desarrollo del *rock and roll*, fungió como catalizador de la música *pop* negra de los años cincuentas y sesentas. Me refiero a expresiones como el *rhythm and blues* y, especialmente, a su descendiente directo, el influyente *soul* de la década de 1960. En efecto, el *soul* ha sido muy importante para la evolución de la música juvenil: fue el resultado de la mezcla de góspel y *blues* que llevaron a cabo músicos como el genial Ray Charles y definieron artistas como Otis Redding y Aretha Franklin.³⁹

El sonido góspel, que tanto ha repercutido en el trabajo de diversos artistas juveniles, se caracteriza por la gran emotividad que construyen y hacen crecer el cantante principal y el grupo, coro o congregación que va respondiendo, a través de verdaderos clamores, a la interpretación y las improvisaciones de aquél. Esta estimulación alternada y recíproca, que alcanza niveles estremecedores, es acompañada por “ondulantes *riffs* blusísticos de teclado (de un piano u órgano de iglesia) que pueden ser repetidos rítmicamente” (*ibid.*: 224). A diferencia del *blues*, el góspel no era rechazado por la sociedad blanca. “La razón era muy simple: el góspel se cantaba durante los actos religiosos dominicales” (Hidalgo, 1987: 24). No olvidemos que muchos futuros rocanroleros comenzaron a cantar en público, en los años cuarentas, en el coro de góspel de la iglesia de su comunidad.⁴⁰

LAS RANCHERAS DE ALLÁ: EL *COUNTRY*

Después de revisar en forma somera las características de algunos estilos y corrientes que colaboraron en la formación del *rock and roll*, podemos concluir que: la música popular más difundida por la industria musical

³⁹ Recordemos que una película (drama) sobre la vida de Ray Charles se estrenó exitosamente en 2004: *Ray*, dirigida por Taylor Hackford.

⁴⁰ El grupo U2 rinde tributo a esta música en el filme de culto *Rattle and Hum* (Phil Joanou, 1988). En este documental (soporte visual del álbum del mismo título) el

estadounidense, específicamente durante el decenio anterior a la aparición del primer *rock*, es decir, la década de 1940, influyó en la conformación del *rock and roll*. Esta música es la balada tradicional blanca, interpretada por los *crooners* y las grandes orquestas; también es la versión comercial y más popular del *jazz*, que en general recibió el nombre de *swing*. Además, la balada tradicional fue aderezada con los arreglos de moda, o sea, con arreglos de *jazz* (*blues* o *swing* de grandes bandas).

Pero hubo otras expresiones de la música popular de Estados Unidos, desarrolladas en el siglo XX, que también intervinieron en el fenómeno que nos ocupa. De la tradición negra, ninguna fue más importante que el *rhythm and blues*, y de la blanca, no existió otra más decisiva que el *country*. Estas dos corrientes, por cierto, no eran tan favorecidas por la gran industria musical en los años de aparición del *rock and roll*. La primera, por cuestiones racistas y comerciales, al ser una manifestación propia de la minoritaria comunidad negra; la segunda, por ser una música más rural, folclórica, atractiva sólo para núcleos de la población sureña o emigrada al norte del país, una audiencia compuesta casi en su totalidad por gente de piel blanca de la clase trabajadora. El *country*, pues, no era tan comercial como lo exigían los estándares de promoción de la industria musical estadounidense. Al igual que el *rhythm and blues*, no formaba parte de la tendencia dominante de la música popular de aquel entonces, o sea la música que prefería la clase media blanca.⁴¹

El folclor de inspiración anglosajona dio origen al *country*. Los antecedentes de esta corriente se encuentran en los “inmigrantes británicos que trajeron con ellos [a América] una tradición de baladas narrativas célticas y la ejecución de instrumentos de cuerda, especialmente el violín. La tradición sobrevivió en las comunidades rurales aisladas, pero desarrolló un acento americano como música para bailes y fiestas folclóricas” (Pareles y

cantante Bono y el resto de la banda interpretan “I Still Haven’t Found What I’m Looking for”, acompañados por el coro de góspel de una iglesia de Harlem.

⁴¹ Cabe anotar, sin embargo, que si bien “estas dos corrientes musicales fueron relegadas a compañías disqueras menores y subsidiarias y a estaciones de radio que no eran parte de las grandes cadenas, fueron las ventas constantes de los discos de *race* y *hillbilly* [nombre que le dieron las disqueras a las grabaciones de *country*] las

Romanowski, 1983: 124). No obstante, la música *country* difiere en varios sentidos de aquellos orígenes. “Por ejemplo, muchos de los temas de sus letras –tales como el divorcio, la separación debido a un viaje por aeroplano o camión– reflejan las realidades de muchas vidas del siglo XX” (*Encyclopaedia Britannica*, 1980, vol. III: 191).

El antecesor en el siglo XX de la música *country* es el *hillbilly*, por cierto, una de las raíces más importantes de la música folclórica y popular blanca estadounidense (Roura, 1984: 338). Para comprender la importancia de esta manifestación musical resulta oportuno relacionarla con el *jazz*, con base en la siguiente cita:

El *jazz* no fue la única música que subió “desde abajo” para mezclarse y finalmente influir en la dirección tomada por la música popular en el siglo XX. En la época en que, en la tierra baja del sur, la rápida industrialización del periodo posterior a la primera Guerra Mundial había concluido en Estados Unidos con el surgimiento de la música híbrida predominantemente negra llamada *jazz*, en las tierras altas del sur –de manera principal en las regiones de los montes Apalaches y Ozark–, factores similares produjeron la música híbrida predominantemente blanca llamada *hillbilly* (*Encyclopaedia Britannica*, 1980, vol. 14: 811).

El *country* nació en la década de 1920 gracias a las industrias de las grabaciones y la radio. A comienzos de ese decenio, la música tradicional interpretada por conjuntos de cuerdas de las regiones montañosas del sur estadounidense empieza a ser verdaderamente comercial: se torna objeto de interés de disqueras y medios de comunicación, y se extiende por otras regiones del sur y aun del norte. Dos programas radiofónicos transmitidos en forma regular jugaron un papel decisivo en tal diseminación: el *National Barn Dance* de Chicago, que dio inicio en 1924, y el *Grand Ole Pry* de la capital del *country*, Nashville, que comenzó a radiarse en 1925 (*ibid.*, vol. III: 191).

Tengamos en cuenta que en los años treinta el *country* ya era parte de la música popular difundida por algunos medios de comunicación (pequeñas

que mantuvieron a la incipiente industria disquera a través de los años más aciagos de la depresión” (Sablosky, 1993: 170-171).

compañías de discos y radioemisoras locales) en Estados Unidos, lo que significaba que goza de cierta popularidad. Por aquel tiempo, el repertorio de los intérpretes de esta música, blanca por su origen y aceptación, representaba una mezcla en la que participaban incluso las adaptaciones del *blues* negro a cargo de músicos blancos. La gran depresión –recordada en el apartado anterior– colaboró en la propagación del *country* pues durante los años de embate de esta severa crisis tuvo lugar una constante migración de sureños a los centros urbanos e industrializados del norte estadounidense. El flujo migratorio –como se mencionó también en el apartado anterior– continuó verificándose y fue muy notorio en los años de la segunda Guerra Mundial. Debido a este factor y a la promoción llevada a cabo por la industria del entretenimiento, la música *country* se expandió considerablemente, aunque siempre dentro del gusto de personas de piel blanca de la clase trabajadora.

Más que un género, la música *country* es toda una corriente que empezó a formarse como tal y a cambiar y diversificarse en el decenio de los treinta, como una de las consecuencias del crecimiento comercial de Estados Unidos. No toda esta corriente en bloque participó en la conformación del *rock and roll*, sino una de sus modalidades propagada en los años cuarenta y cincuenta: el *western swing*.

A principios de los años cuarenta sobresalía un tipo de *country* creado en la región que conforman los estados de Texas y Oklahoma. Ahí, la música traída desde las montañas había sido expuesta a los influjos del *blues*, el *jazz* y la *cajun music* (música de los franceses acadios) de Luisiana y el sur profundo. Como resultado emergió el estilo *western swing* o *honky-tonk*, la música de Hank Williams y otros que en los años cincuenta fue considerada un híbrido peligroso, aunque hoy en día es catalogada como un *country* clásico.

La música *honky-tonk* introdujo la ejecución de guitarras de acero y sonido amplificado, además de un fuerte ritmo para bailar (*idem*). Del *konky-tonk* restan sólo unos pasos creativos para llegar al *rock and roll*. No es casual que Hank Williams sea recordado como “el hombre que creó el *rockabilly*” (es decir, un *rock and roll* más cargado al *country* que al *rhythm and blues*). Elvis Presley, Johnny Burnette, Eddie Cochran (un rocker de la llamada segunda

generación), Jerry Lee Lewis, entre otros, han subrayado el nombre de Williams cuando han hablado sobre sus fuentes de inspiración (Hidalgo, 1987: 22).

En los años cincuentas, por otra parte, ya se usaba el término *country and western* (música campirana y del oeste), sobre todo a raíz de que el *country* aceptó elementos de la improvisación musical (Pareles y Romanowski, 1983: 124). *Country and western* es un término que, en ese tiempo, distinguía en general a cualquier canción o interpretación que sugería una atmósfera rural o sureña (*Encyclopaedia Britannica*, 1980, vol. III: 191). O, como dice Nik Cohn (1973: 26), un tanto cuanto en broma, el *country and western* es una “música popularecha para ser cantada por la nariz”. En la actualidad se hace referencia a esta corriente musical sólo con la palabra *country*.

En conclusión: el *country*, en tanto música popular, no escapó a los efectos del avance tecnológico en la cultura de masas y las industrias culturales. A su vez, esta expresión musical, parte indiscutible de la cultura popular blanca estadounidense, se nutrió, no obstante el medio en el que creció y el público que la hizo suya, de la música negra Norteamericana. Y, por último, a mediados de la década de los cincuentas, dos estilos de música *country* hasta cierto punto contrastantes se habían convertido en los dominantes:

por un lado, la tradición del sureste se había robustecido con las impetuosas formas del *bluegrass*, dando prominencia al virtuoso estilo del banjo de cinco cuerdas [...]. Por el otro, la tradición del suroeste, menos folclórica, más flexible, felizmente aceptó elementos de un metronómico *blues* negro de ciudad influenciado por el *jazz*, apoyado en un bajo de pesado sonido (llamado *rhythm and blues*), y de esta amalgama, emergió el *rock and roll* (*Encyclopaedia Britannica*, 1980, vol. 14: 811).

R & B

Rhythm and blues es en realidad un eufemismo usado a partir de la década de 1950, un término de origen comercial, establecido por la industria de las

grabaciones y de los medios de comunicación masiva para llamar de otra manera a una serie de estilos de la música negra que, como ya hemos visto, no era muy aceptada (en su forma pura y original) por la sociedad blanca. Así de fácil y así de tajante.

No obstante lo anterior, el nombre *rhythm and blues* tiene sus méritos. Entre otras cosas, porque ayudó a poner fin a la discriminación, hasta cierto punto hipócrita, de la música popular negra, efectuada por buena parte de la población blanca. Ésta, a final de cuentas, terminaba escuchando, a través de los intérpretes de moda de su misma raza, adaptaciones, versiones o plagios de composiciones negras. También es importante el término porque permite enunciar o identificar, con sólo tres palabras, un conjunto de estilos musicales que tienen la misma raíz (de otra manera sería necesario profundizar en las investigaciones o tener la experiencia necesaria para ubicar o nombrar debidamente cada estilo). *Rhythm and blues*: ritmo y blues (o *blues* con ritmo).

Recurramos una vez más a los especialistas con objeto de establecer qué terreno musical abarca el nombre en cuestión. Sin vacilaciones, la enciclopedia de la *Rolling Stone* (Pareles y Romanowski, 1983: 468) asegura que *rhythm and blues* “es un eufemismo con un gramo de verdad para el *pop* negro de los años cuarentas a los sesentas; reemplazó a *música de raza* [se refiere al término en desuso] y abrió camino al *soul*, *funk*, disco y sencillamente a los estilos ‘negros’”. La enciclopedia aporta otros datos que corroboran el hecho de que la música popular estadounidense ha creado sus géneros y se ha renovado a partir del constante intercambio de elementos entre las culturas “puras” (con mayor definición étnica) asentadas en la Unión Americana; afirma que “pequeñas orquestas [*combos*] de *rhythm and blues* revolucionaron canciones de *pop* Tin Pan Alley con ritmos derivados del *jazz swing* e interpretaciones vocales reflejando el *blues*” (*idem*).

Un análisis histórico más profundo confirma que *rhythm and blues* remite a un número de estilos musicales estrechamente relacionados. Tales estilos fueron desarrollados por músicos negros en Estados Unidos en el periodo de la posguerra, es decir a partir de 1945. Son los años en que las grandes bandas del *swing* comienzan a ceder espacios a orquestas más

pequeñas que emplean instrumentos de sonido amplificado eléctricamente. Cabe recordar que, como el resto de la música negra estadounidense (y de otras partes del continente americano), los estilos de *rhythm and blues* se basaron en una mezcla de influencias europeas con ritmos y armonías africanas, en particular el ritmo sincopado y los acordes bajos (*Encyclopaedia Britannica*, 1980, vol. VIII: 559). Estos estilos “provinieron en específico del *blues* del sur rural, que mezcló cantos de trabajo, gritos y exclamaciones con canciones de júbilo, lamento y otras emociones sentidas profundamente; del *jazz*ailable popularizado en los veinte y treinta por bandas como la de Count Basie, y de la música góspel de las iglesias de los negros” (*idem*).

Del conjunto de estilos agrupados con el nombre de *rhythm and blues* se distinguen tres modalidades principales. La más antigua se conoce con el nombre de *jump* o *jump-blues*. Ésta, en realidad, surgió antes de la segunda Guerra Mundial y fue la primera en desaparecer. Las bandas de *jump* se caracterizaron por emplear un ritmo vivo e impetuoso, tocar animadas obras para solistas, especialmente ejecutantes del saxofón, y canciones típicas de un *blues* vociferante. La mayoría de las orquestas más importantes de *jump* se habían desintegrado ya en los primeros años cincuenta (*ibid.*: 560).

Otra forma de *rhythm and blues*, sin lugar a dudas de fundamental importancia para el desarrollo del *rock*, creció principalmente en Chicago, en los bares y clubes del sector sur de esta ciudad, tan vinculada a la historia del *jazz*. Esta variante fue llamada con frecuencia *blues* de Chicago. Algunos de los intérpretes de este estilo (dicen que para muestra basta un botón) fueron: Muddy Waters, Sonny Boy Williamson y Howlin’Wolf (puro peso pesado). “Típicamente, el Chicago *blues* era tocado –en forma ruidosa– por un pequeño conjunto de guitarra eléctrica, armónica, bajo eléctrico, piano u órgano eléctrico y batería” (*idem*). Es, como podemos inferir, la dotación de instrumentos distintiva de muchos y connotados grupos en la historia del *rock*. Esta forma musical, las características de los conjuntos que la interpretaban y la sonoridad que causaban constituyen antecedentes básicos del *rock*; asimismo han significado una gran influencia para diversos estilos de esta música. Al *blues* de Chicago lo distinguen, a su vez, las líneas melódicas y

los cantos muy cercanos al *blues* rural, acompañados por un ritmo fuerte y encausado al baile.

Las tercera forma de *rhythm and blues* fue un estilo ante todo vocal. Esta modalidad podía estar apoyada por una orquesta completa o, incluso, no contar con ningún respaldo de este tipo. Generalmente, su interpretación corría a cargo de un grupo y también se caracterizaba por el empleo de “cerradas armonías y casi siempre un tempo sojuzgado, de mediano a lento” (*idem*).⁴² Se puede advertir con ello la influencia que recibió de la música religiosa, en especial el góspel, y por lo mismo, el papel tan importante que desempeñó en el desarrollo de la música popular negra desde finales de los cincuentas. La música *soul* se enriqueció con esta forma vocal. Como muestra puedo mencionar a los famosos Platters, con piezas en verdad clásicas de la música *pop* internacional.

El *rock and roll* de principios de la década de 1950 se diferenció de manera clara del Tin Pan Alley (es decir, la corriente dominante de la música popular de Estados Unidos hasta esos años) desde el momento en que optó por la base rítmica que caracterizaba las modalidades del *rhythm and blues*. Jame F. Harris lo explica:

El *rock and roll* utilizó la estructura de la frase de 12 copases del *rhythm and blues* negro (4 + 4 + 2 + 2) con las muy sencillas progresiones armónicas de la música de *blues* (sencillas melodías de tres acordes). No hay un “desarrollo” de las armonías hacia un gran final de la canción, como era característico en el Tin Pan Alley. Los mismos tres acordes se repiten justo una y otra vez. Y lo más importante, el ritmo del *rock ‘n’ roll* acentúa el segundo y cuarto tiempos, los tiempos débiles [*off beats*] –ipa-BOOM! ipa-BOOM! Esto es lo que dio al *rock ‘n’ roll* su ritmo pulsativo e hizo que fuera imposible para los jóvenes estar parados o sentados sin moverse mientras lo escuchaban (Harris, 1993: 3).

En la década de 1980 el término *rhythm and blues* volvió a adquirir fuerza debido a que la industria discográfica estadounidense empezó a usarlo

⁴² La *Encyclopaedia Britannica* (1980) obtuvo la información sobre el *rhythm and blues* del libro *Urban Blues* (1966) de Charles Keil.

de manera habitual para agrupar básicamente a las piezas y grabaciones del *pop* negro posterior a la música disco. Desde entonces, el nombre ha ido cediendo su lugar a la abreviatura R & B, ante todo para referirse a las expresiones contemporáneas de esta corriente. Si en los años cincuentas y sesentas el término *rhythm and blues* mantuvo una relación cercana con el *blues* eléctrico y urbano, hoy en día engloba en forma principal a los estilos “negros” que menciona la enciclopedia *Rolling Stone*. El *blues* “puro”, en este sentido, tiene su propia clasificación dentro del negocio musical.

Se podrá entender que, al ser una especie de sinónimo de *música pop negra*, el *rhythm and blues* se halle, en muchos casos, muy cercano a lo que se conoce en general como *pop* (particularmente desde finales de la década de 1970). A pesar de que el R & B remite en especial a los artistas negros, y el *pop* a los blancos, el abierto e inevitable intercambio entre las tradiciones musicales blanca y negra de Estados Unidos, a partir del decenio de los cincuentas, aunado a las políticas comerciales de la industria discográfica, ha hecho que una pieza de éxito pueda aparecer en dos clasificaciones (y listas de popularidad) a la vez (por ejemplo, en la clasificación de *pop* y en la de R & B).

EL *BLUES* SIEMPRE EL *BLUES*

El *blues* es el gran género que da origen y sustenta al *rhythm and blues*. Como lo registra José Agustín (1991c: 74), “los negros de las grandes ciudades, menos oprimidos ya en la sociedad estadounidense, le añadieron ritmo, nueva energía, al viejo *blues*, y lo llamaron ‘*blues con ritmo*’, *rhythm and blues*”. Si el tema del *jazz* resulta complejo, el del *blues* no lo es menos. Aun así, la importancia del *blues* es tal dentro la historia del *rock* que no podemos hacerlo a un lado: a través del *rhythm and blues* dio paso al *rock and roll* y en los años sesentas fue decisivo en el desarrollo del *rock*. En los párrafos subsiguientes trataré de exponer las características generales del *blues* (aunque el aspecto musicológico será apenas tocado).

El *blues* es parte de la historia del *jazz*, pero camina por su propia cuenta, con su propio impulso, tanto que en la época contemporánea alguien que se sintiera atraído por ambas expresiones sin tener mayor información

sobre ellas podría pensar que guardan poca relación entre sí. Aunque quizá el mayor responsable de esto, un afortunado culpable, sea el *jazz*. Se afirma que esta forma musical ha experimentado tantas transformaciones que muchos aficionados tendrían dificultades para reconocer algunas de sus modalidades como de la misma familia (Fordham, 1994: 9). Lo cierto es que en el ámbito de la música del siglo XX existen pocas historias tan fascinantes como la del *jazz* y del *blues*, a pesar de que ha sido despreciada en ciertas ocasiones por el arte, digamos, oficial (*idem*). Por si hubiera duda del atractivo que reviste esta historia, pensemos simplemente en que el *jazz* y el *blues* son expresiones artísticas surgidas desde la esclavitud real, manifestaciones de emociones profundas y espontáneas, originalmente desarrolladas por seres sojuzgados y humillados, que sin embargo transmitían energía vital y libertad.

En un proceso algo complicado, el *blues* es un antecedente directo del *jazz*. El sonido y el sentimiento del *blues* aparecen hacia finales del siglo XIX en el sur rural estadounidense. Significan uno de los componentes más espontáneos del *jazz*, que más lo han penetrado y que hacen patente sus raíces folclóricas (*Encyclopaedia Britannica*, 1980, vol. 14: 810). En las primeras décadas del siglo XX, la canciones de *blues* comienzan a ser parte sustancial de la historia del *jazz* cuando incursionan en el negocio de la música popular. En los años treinta y cuarenta de las grandes bandas, de la época dorada de la radio y de la ampliación de mercados de la industria de las grabaciones, el *blues* recibe un fuerte impulso. En este lapso, pero ya desde los veinte, es interpretado, en innumerables ocasiones con arreglos de *swing*, por notables cantantes e instrumentistas. Son difundidos también en esos años discos de *blues* que, aunado a los elementos antes mencionados, coadyuvan a que el *jazz* se erija en una de las corrientes principales de la música popular de Estados Unidos.

Ya hemos revisado el papel trascendental del *jazz* en el progreso de la música no sólo de la Unión Americana. Gran cantidad de estilos musicales se incluyen en la historia del *jazz* o evolucionaron a partir de él. Roland de Candé ofrece una puntual explicación al respecto. Sostiene que el *jazz* es la “música profana del pueblo negro de Estados Unidos. Esta denominación, que data de 1917, también cubre toda la música derivada de la de los negros o inspirada

por ellos” (Candé, 1988: 382). También hace ver que en sus inicios el *jazz* es folclor negro, mezclado a veces con folclor blanco; es decir, es fundamentalmente *blues* rural, folclor negro del sur estadounidense (*ibid.*: 265-266).

Sobre esto último resulta muy ilustrativa la siguiente cita:

nadie jamás ha resuelto satisfactoriamente dónde termina la música “folk” de los guitarristas itinerantes del suroeste [estadounidense] y dónde empieza el propio *jazz*. Pero, fuera de toda disputa, a principios del siglo XX, unas cuantas formas de *jazz* habían empezado a unirse a una tradición reconocible, y el centro de este desarrollo se localizaba en Nueva Orleans, puerto de Luisiana, donde la forma dominante entre los músicos de *jazz* era el *blues* (*Encyclopaedia Britannica*, 1980, vol. 10: 121).

Los especialistas también afirman que “el *blues* es la base negra ‘clásica’ del *jazz* americano” (Westrup y Harrison, 1981: 76). Por si fuera poco, es una de las más importantes influencias en todos los estilos de *jazz*, y el flujo dominante de éste se ha renovado constantemente y sufrido un vigoroso impulso creativo gracias al *blues*. Renombrados jazzistas de los primeros decenios del siglo XX diseminaron el *blues*, “pero fue el trompetista Louis Armstrong, demostrando frescura en las ideas, coherencia en el diseño, y logro de las metas musicales más difíciles, quien en los veinte elevó el *blues* y el *jazz* a una forma de arte” [se entiende que una forma constituida y reconocida como tal] (*Encyclopaedia Britannica*, 1980, vol. II: 101).

A manera de recapitulación, en los años treinta y cuarenta de la pasada centuria, el *blues* se infiltró en el *jazz* de las grandes bandas. Una de las consecuencias de esto es que apareció un primer tipo de *rhythm and blues*. Asimismo, a finales de los cuarenta, el *blues* ya se manifestaba en la urbes a través de la amplificación del sonido, lo cual era resultado de la popularización de la guitarra eléctrica.

EL PASADO DEL *BLUES*

Si bien es parte del devenir histórico del *jazz*, el *blues* tiene su propia historia y constituye un estilo de canción y una forma musical específica de 12 compases y tres acordes. Se afirma que es una “música negra que sintetizó el pulso africano con las estructuras melódicas y armónicas anglosajonas” (*Los primitivos del rock*, 1979, primer programa).

No olvidemos que la historia temprana del *blues* se concentra en el sur rural de Estados Unidos, específicamente en la región del delta del río Misisipi. El legendario músico de *blues*, W. C. Handy –también mencionado en el presente estudio–, manifestó haber escuchado esta música por primera vez en esa región en 1895. Fueron precisamente los blusistas del delta del Misisipi los que adaptaron los cantos *a cappella* (*field hollers*; a veces también conocidos como *work songs*) de las plantaciones y otros sitios donde laboraban los negros al acompañamiento de guitarra con un singular patrón armónico (*Encyclopaedia Britannica*, 1980, vol. II: 101). Los lamentos (*hollers*) y canciones de trabajo seguían un estilo de llamada y respuesta: “el líder llama una línea, y los trabajadores gritan una frase que coincide, digamos, con la caída del martillo. Las canciones están llenas con notas *blue* [melancólicas], las líneas frecuentemente son improvisadas, y el tempo es entrecortado... pero es la primera versión cruda de los *blues*” (David y Holley, 2002: 22).

En la estructura musical de llamado y respuesta característica del género el cantante se enfrasca con su guitarra en la interpretación de una pieza: él canta una parte de la canción y la contesta el sonido de las cuerdas. En esta costumbre, por cierto, se trasluce la añeja idea, creencia o actitud propia de creadores e intérpretes de música autóctona y tradicional, en el sentido de que los instrumentos musicales son uno solo con el ejecutante y, por lo mismo, objetos dotados de vida. También subsiste la práctica de tratar al instrumento como si fuera un ser amado, acompañante fiel siempre dispuesto al intercambio de todo tipo de emociones y deseos. En el *blues* sucede algo parecido. B. B King, figura cimera del *blues* moderno, siempre se presenta junto con *Lucille*, como llama afectuosamente a su guitarra.

Cualquier semejanza de esto con la actitud de grandes guitarristas del *rock* no es ninguna coincidencia. Quizá por eso mismo la guitarra eléctrica sea uno de los iconos del *rock*; es decir, la guitarra simboliza la existencia del *rock*.

Aseveran los expertos que si el *blues* se crió en el sur, en el norte alcanzó madurez. En los primeros años del siglo XX empezó a incursionar en el mercado de la música popular, gracias a los discos y presentaciones de cantantes femeninas del género de espectáculo conocido como *music-hall*. Entre las primeras y grandes intérpretes de *blues* destaca Bessie Smith (“la emperatriz del *blues*”), quien dominó en la década de los veinte los foros y escenarios donde se interpretaba esta música. Ella y otras de sus contemporáneas establecieron los lineamientos del *blues* vocal clásico. Desde entonces, el *blues* comenzó a ser adaptado para su explotación comercial por parte del negocio del espectáculo: se extendieron formas “diluidas” y acicaladas que sustituían “las pasiones realistas” por “la poesía de sueños burgueses”. Así, el *blues* o, más bien, variados estilos de *blues* comenzaron a ser interpretados tanto en los centros nocturnos más exclusivos como en los salones de baile suburbanos más pobres. Por otra lado, a fines de los cuarentas ya estaba muy extendido el *blues* de Chicago de pequeñas bandas e instrumentos eléctricos (*Encyclopaedia Britannica*, 1980, vol. II: 101, y vol. 14: 810).

EL *BLUES* TAMBIÉN ES *HOT*

Un asunto más sobre el *blues*. Esta música no expresa, exclusivamente, tristeza o melancolía, como se piensa comúnmente. A menudo, el *blues* es triste, pero también en muchas ocasiones es alegre, exuberante y gozoso. No nada más porque sí fue la base de muchos primeros rocanroleros y ha resultado tan atractivo para la cultura del *rock*, juvenil y festiva por excelencia.

En gran medida, la confusión sobre la identidad de la música de *blues* se debe a la misma palabra, que en la lengua inglesa ha desempeñado una intención doble. Al menos por 200 años ha sido utilizada por los escritores como sinónimo de estar o sentirse triste o deprimido y, más estrictamente, como un término musical específico. De modo que las equivocaciones han

hecho que se perpetúe la idea de que toda la música de *blues*, por definición, debe estar interesada en temas de desaliento o tristeza, e incluso que sólo los músicos sumidos en la depresión la tocan (Westrup y Harrison, 1981: 77, y *Encyclopaedia Britannica*, 1980, vol. 10: 121).

OPOSICIÓN ENTRE LA MÚSICA POPULAR BLANCA Y LA MÚSICA NEGRA

A principios de la década de 1950 el *country* y, particularmente, el *blues* y lo que se conoce como *rhythm and blues* no eran elementos sobresalientes de lo que podemos llamar el curso o corriente dominante de la música popular estadounidense. En todo caso ocupaban un segundo puesto. Aunque debemos recordar, por un lado, que el *country* ya se escuchaba en otros sitios aparte de los estados sureños de su nacimiento y mayor aceptación (en gran medida, gracias al traslado de población sureña al norte de Estados Unidos) y que, cuando mucho, esta música recibía el menosprecio de algunos sectores de la población blanca, mas no la discriminación racista. Por otro lado, que formas no tan puras de *blues* y algunas composiciones de *rhythm and blues* habían alcanzado una aceptación definitiva, al ser parte del repertorio de orquestas y cantantes promovidos por la gran industria del espectáculo y dirigidos al gusto promedio del público consumidor.

Existía, asimismo, una oposición comercial “ideologizada” entre el *country*, de la tradición musical blanca, y el *blues* y el *rhythm and blues*, de la tradición negra. Ideologizada, porque en la práctica estas expresiones constituían porciones, cuyo contacto resultaba ineludible, de la música popular de Estados Unidos; eran fracciones que, como hemos visto, se habían alimentado una de la otra para fortalecerse y evolucionar. Lo interesante para nuestra historia es que estas dos corrientes confluyeron y se reconocieron en el proceso de gestación del *rock and roll*, entre finales de los cuarentas y la primera mitad de los cincuentas de la pasada centuria.

Es importante anotar que la música *country* ha transitado con su propia fuerza y que hoy en día es una expresión muy propia de la cultura estadounidense. No obstante, salvo en lapsos específicos y en realidad cortos, no ha alcanzado un auge comercial en todo Estados Unidos; en el plano

internacional es menor el grado de aceptación de que es objeto. Con el *blues* y la gran mayoría de la música negra norteamericana, la cosa es distinta. Lo que hoy se conoce como música *pop* o música moderna, gran cantidad de composiciones que se tocan en los centros de reunión de jóvenes en el mundo, en las *discotheques*, muchas bandas sonoras de películas, infinidad de espectáculos, toda la música juvenil contemporánea, le deben mucho al *blues* y al *rhythm and blues*. Por lo mismo, llama la atención su paso de la marginación y el menosprecio local a la aclamación internacional. Paulatinamente, pero en un proceso irreversible a partir de los cincuentas, con situaciones como los primeros éxitos regionales de la Sun Records de Sam Phillips y las acciones radiofónicas de Alan Freed se fue diluyendo la oposición ideologizada entre la música popular blanca y la música de los negros; además empezó a derrumbarse la estigmatización racista sobre la música de la negritud norteamericana.

Con todo, hubo artistas de raza negra singulares e incluso extraordinarios que, durante la primera mitad del siglo XX, se vieron menos afectados por la marcada separación comercial entre lo que producían y consumían musicalmente la población blanca y la población negra. Estos intérpretes y creadores, si embargo, no terminaron con las barreras de menosprecio que la sociedad blanca dominante establecía en torno a ellos y los de su raza. En muchos casos, hay que tomarlo en cuenta, la aceptación y el éxito popular masivos se debieron a que los cantantes y músicos afroamericanos presentaban al gran público interpretaciones y composiciones disminuidas en su carga musical y temática propias de la comunidad negra y cercanas a la música comercial blanca (el Tin Pan Alley). De esta tradición musical tomaban elementos para ofrecer piezas que pudieran resultar del gusto del público masivo y que por lo mismo despertaran el interés de las grandes empresas musicales y del espectáculo. Claro está que a la larga lo que importa e importaba, si hay algún prejuicio respecto a este tipo de incursión comercial de connotados artistas negros, es la calidad del trabajo realizado durante toda una vida profesional. En particular, deben tomarse en cuenta los méritos y aciertos de las interpretaciones y obras con las que accedieron al

mercado masivo. Además, no debe olvidarse que estas piezas, si bien menos “puras”, seguían manteniendo el toque de la negritud norteamericana.

Un caso entre los artistas extraordinarios que superaron los diques étnicos y fundamentalmente comerciales lo constituyó la cantante de *blues* Billie Holiday (1915-1959). Ella se acercó de manera frecuente a canciones del repertorio Tin Pan Alley, para brindar un producto artístico muy personal, impregnado de *blues* y, desde luego, sentimiento negro (que aquí es algo como decir, *swing* mezclado con emoción e intimidad). “Holiday fue, tal vez, la única vocalista de *jazz* considerada unánimemente como un músico a la altura de instrumentistas como Louis Armstrong, Miles Davis o Sonny Rollins” (Fordham, 1994: 104).

El singular Nat *King* Cole (1917-1965), pianista y cantante de voz pastosa y emotiva, fue otro de los artistas afroamericanos que vencieron la idea de que “los músicos negros para los negros y los blancos para los blancos”.

DESFILE DE ÉXITOS O EL *HIT PARADE* DE LA CLASE MEDIA BLANCA

Con algunas excepciones, la gran industria de la música *pop* tradicional de Estados Unidos ignoraba a los artistas negros, todavía a comienzos de la década de 1950. Grabaciones de estos artistas no eran parte de su *hit parade* (relativo a la escala de popularidad).⁴³ Por el contrario, los discos de música afroamericana tenían sus propias listas de éxitos y, en todo caso, infinidad de composiciones en la modalidad de *rhythm and blues* arribaban a los oyentes blancos a través de versiones de cantantes aceptados y promovidos por empresas dedicadas a la música *pop*. No obstante, a finales de los años cuarentas y principios de los cincuentas la diferenciación en el ámbito de la música popular de mayor circulación comienza a hacerse menos rígida,

⁴³ “El 20 de abril de 1935 se transmitió por primera vez *Your Hit Parade*. El programa continuaría hasta 1959, dando entretenimiento a través de la radio (y en la televisión, durante sus últimos nueve años), a una audiencia nacional de millones de personas con agradables interpretaciones de las canciones favoritas de cada semana. [...] *Your Hit Parade* presentaba sólo la corriente dominante de la música popular de la época, aquella que prefería la clase media blanca” (Sablosky, 1993: 169-179).

aunque prevalece la forma habitual, es decir, “negro sirve a blanco y blanco se aprovecha de negro” (Sierra i Fabra, 1986, vol. I: 9). Nik Cohn lo ejemplifica de la siguiente manera:

Las canciones negras que alcanzaban éxito fueron sistemáticamente camufladas y castradas por el mercado blanco. Por ejemplo, Pat Boone grabó el “No es una vergüenza”, de Fats Domino, y Dorothy Collins asesinó “Siete días”, de Clyde McPhatter. Cantantes de *rhythm and blues* que vendieron miles de millares de discos, tales como Joe Turner, Ruth Brown y Bo Diddley, no consiguieron nunca un buen puesto en las listas de éxito *pop* (Cohn, 1973: 26).

En efecto, como había sucedido de manera tradicional en los dominios de la música popular de mayor difusión comercial en Estados Unidos (situación que perduró notoriamente hasta principios de los sesentas), los músicos, cantantes, compositores y productores blancos recogían obras o elementos musicales creados por músicos negros para incluirlos en los discos propios o presentarlos en los escenarios y centro de espectáculos, muchas veces sin resaltar su verdadera raíz. En infinidad de casos, sólo con el transcurrir del tiempo, los creadores originales fueron valorados cabalmente y recibieron el reconocimiento social generalizado. Sobre todo los productores de aquel entonces, y los cantantes de raza blanca menos independientes, estaban sujetos a las normas e ideología de la gran industria; en ella, la producción musical negra tenía un peso menor.

A pesar de lo anterior, no quisiera que se pensara que en estas páginas perdura una postura común a diversos textos sobre *rock and roll*, incluso escritos por especialistas. Esa postura califica como un hecho totalmente negativo la adopción de manifestaciones de la música negra por parte de las grandes cadenas de la industria musical. Ante esto debo decir que tal adopción era inevitable. Lo podemos comprender una vez que hemos revisado grosso modo la historia de la música popular estadounidense de la primera mitad del siglo XX. Ineficiente y ciego sería el (ávido) negocio musical si no buscara reforzar y revitalizar su oferta con la ayuda (la sangre fresca y saludable) de cualquier expresión musical original y espontánea, novedosa y atractiva, que

muchas veces brota del pueblo mismo y que viene a ser un elemento necesario, por su carácter y ejemplo autogestivo, de la vida cultural de una comunidad. Caso primordial en tal situación, al significar un impulso renovador constante, es y ha sido la cultura musical de la negritud.

Aunque el juicio en contra siempre existirá cuando una nueva versión o una magra imitación no supere las calidades de la composición original o, en bien de la ganancia económica fácil, se desdeñe a esta composición (como ha sucedido en la historia de la música *pop*, lo cual hemos visto a partir de algunos ejemplos); aunque este juicio tiene que existir, no puede menospreciarse el talento, labor de propagación y capacidad de recreación de muchos músicos y cantantes que no eran (o son) de raza negra. Éstos, en múltiples ocasiones, incorporaron a su trabajo creativo, mediante una gran sensibilidad, muestras del arte negro norteamericano (podemos pensar en Judy Garland, Frank Sinatra y Elvis Presley).

Asimismo, no debe pasar inadvertido el hecho de que el intercambio sonoro entre las tradiciones blanca y negra de la Unión Americana ha sido frecuente y se ha incrementado con el transcurrir de los años. Por si fuera poco, esta suerte de comunicación bidireccional no sólo ha incorporado a otras culturas (dentro del territorio norteamericano y en las islas británicas, como ejemplos principales) sino que se ha extendido por el mundo (debido al poder y la influencia hegemónicas de Estados Unidos) y se ha vuelto multidireccional. En razón de esto último, el sincretismo cultural (intercambio sonoro, comunicación multidireccional, sin perder de vista que sigue habiendo un polo hegemónico) se ha constituido en un elemento común a la música popular de circulación internacional, particularmente después de la segunda gran guerra.

Cabe subrayar que en el proceso de constitución de manifestaciones de la música popular internacional ha tenido una participación decisiva el desarrollo de la tecnología de las comunicaciones y el más reciente fenómeno de interdependencia mundial o de globalización, mismo que ha caracterizado al planeta desde la segunda mitad del siglo XX.

Esta música, que autores como Simon Frith (1999: 13) prefiere calificar de *transnacional*, se basa en gran medida en los parámetros de producción

“cualidades de sonido, tanto estética como tecnológicamente”) establecidos por el *rock* (*ibid.*: 19). Además, su carácter transnacional no quiere decir que carezca de “especificidad local”. El *rock*, por ejemplo, en tanto música transnacional hegemónica, “sólo llega a tener sentido al oponerlo a la música tradicional” (*ibid.*: 13).

Por último, en relación con el intercambio musical en múltiples direcciones, no debemos olvidar que en el encuentro de comunidades y pueblos, y en los procesos de adopción, asimilación y recreación de expresiones culturales, a través de la historia, es usual que los elementos más atractivos o logrados de determinada comunidad despierten el interés y busquen ser asimilados por los protagonistas de otro conglomerado cultural, es decir, la comunidad que ha establecido contacto con ellos. Esto resulta muy evidente en los terrenos de la cultura popular, como se demuestra en el caso de Estados Unidos, el país que, sin olvidar los puntos negativos, fue sinónimo de confluencia étnico-cultural en el siglo XX (y finales del anterior).⁴⁴

Es preciso, sin embargo, insistir en que había a la par aquella “forma habitual” –que mencioné líneas arriba– en la que los blancos sacaban partido de los músicos negros, todavía en la década de 1950. Sin ignoramos esto, el análisis quedaría trunco. Porque si bien esta forma habitual no contradice lo expuesto acerca de la tendencia histórica –inevitable al fin– de la cultura musical estadounidense, sí guarda relación con problemas de ilegalidad y economía: seguramente hubo muchos casos de violación de los derechos de autor, de despojo de regalías justamente merecidas y de explotación del trabajo artístico profesional de músicos negros que no recibían una retribución salarial equitativa. Y esto obedecía a la situación social imperante en la Unión Americana, incluso muy avanzado el siglo XX, en donde los negros ya no eran esclavos pero se les seguía discriminando y explotando en muchos sentidos.

⁴⁴ Quizá esto es justamente lo que está en crisis al iniciarse el nuevo siglo. Temeroso, Estados Unidos se cierra sobre sí mismo y olvida que es un país que en los siglos XIX y XX se desarrolló y modernizó gracias en buena medida a su condición multiétnica; además, que surgió como nación independiente defendiendo la libre expresión de las ideas y la libertad religiosa.

EL PAPEL DE LAS COMPAÑÍAS DISCOGRÁFICAS INDEPENDIENTES

A pesar de la desigualdad de oportunidades entre la población negra y la población blanca, no hay que perder de vista que al término de la segunda Guerra Mundial se inició un proceso de repunte de la economía estadounidense que alcanzó niveles sobresalientes en el decenio de los cincuentas de la era Eisenhower. Recordemos que una de las consecuencias del crecimiento generalizado de aquellos años fue que hubo una mayor distribución de la riqueza, es decir, aumentaron los estándares de vida incluso de la población más pobre. Gracias a esto, y a pesar de las pugnas racistas recrudescidas en los periodos presidenciales de Eisenhower, miembros de la comunidad negra hicieron dinero y empezaron a invertirlo en varias ramas de la economía. Una de ellos fue el negocio musical.

Por otra parte, recordemos que a principios de los cincuentas comenzaron a entrar en acción nuevos hombres de negocios de raza blanca, de florecientes empresas discográficas, de la radiodifusión y del espectáculo; eran empresarios más audaces, creativos y desprejuiciados, que desde algunos años atrás se habían percatado de las potencialidades económicas y artísticas de la música negra, en concreto del *blues* y el *rhythm and blues*. En este grupo figuraba, claro está, Sam Phillips, con su sello discográfico Sun Records. Este personaje y otros, como el controvertido Alan Freed, empezaron a darle mayor difusión a las expresiones musicales de la negritud estadounidense antes mencionadas, y a relegar términos lamentables y denigrantes como *race music*, con los que la industria musical identificaba a estas expresiones.

Hacia 1954 existían pequeñas pero importantes y, a la larga, trascendentales marcas discográficas de música negra, la mayoría de ellas asentadas en Chicago (tenía que ser). Tal era su pujanza –toda proporción guardada respecto a la solidez de los grandes sellos estadounidenses transnacionales–, que la sureña Sun Records decidió, para poder competir en el mercado, olvidarse de los afroamericanos y centrar mejor su atención en los jóvenes blancos de la zona influenciados por el sentimiento musical negro. Entre las compañías de música negra más sobresalientes se encontraban Checker, Atlantic y Specialty; pero para la historia del *rock* ninguna como

Chess Records (Pareles y Romanowski, 1983: 429-430). Algunos de los protagonistas de nuestra historia que grabaron con estos sellos son Bob Diddley, quien lo hizo por la marca Cheker, filial por cierto de Chess; Ray Charles (“el genio del *soul*”), que grabó para Atlantic, y Little Richard, que hizo lo propio para Specialty. A su vez, dos portentosos artistas dieron a conocer su música por medio de Chess Records: el bluesista Muddy Waters y el rocanrolero mayor Chuck Berry (Nite, 1977: 42-44 y 647).

Sobre la empresa Chess Records, situada en Chicago, se puede resaltar que “era la compañía discográfica a la que todos los *bluesmen* de la Unión esperaban llegar algún día. Los propietarios eran los hermanos Leonard y Phil Chess, que poseían, además, un local musical, el Macomba, donde actuaban todos los músicos de color que no tenían oportunidad de grabar” (Hidalgo, 1987: 94). El antecedente de esta empresa fue el sello Aristocrat, que fundaron los hermanos antes mencionados al percatarse de la gran cantidad de músicos que se presentaban en su club. En 1948, Aristocrat cedió su sitio a Chess Records. En 1952, Chess era la marca que grababa y promovía el trabajo musical de los más importantes bluesistas de la región; con el surgimiento del *rock and roll*, entre 1954 y 1955, “viviría su época de máximo esplendor, que se prolongaría hasta 1956” (*idem*).

Uno de los aspectos más relevantes de las casas discográficas independientes dedicadas a la música negra es que éstas “alimentaron” a las grandes empresas del disco, de cobertura nacional e internacional, con muchos de los músicos y cantantes que daban a conocer. Impulsadas por la necesidad de mantenerse en pie, obtener ganancias y competir exitosamente en un mercado difícil con poderosos contrincantes, estas compañías se convirtieron en fuentes de creatividad. En la década de 1950 se erigieron en un modelo original dentro de la industria cultural, de influencia considerable en la forma de operar de la industria de la música *pop* derivada del *rock and roll* y el *rhythm and blues*: desde esos años es frecuente que empresas discográficas locales o independientes, como las mencionados líneas arriba, sean las promotoras iniciales de músicos, compositores y cantantes de la música juvenil, muchos de los cuales se vuelven estrellas internacionales al paso de los años. Un caso notable en la historia del *pop* es la inteligente y

popular Madonna, quien en la década de 1980 firmó su primer contrato con la compañía estadounidense Sire (Sierra i Fabra, 1986, vol. IV: 57).⁴⁵

Al avanzar los sesentas, el modelo de compañías independientes y locales se fue modificando con el mismo desarrollo de la industria de la música juvenil. Por ejemplo, las grandes compañías adquirieron pequeñas empresas del ramo o lanzaron al mercado sellos subsidiarios dedicados a estilos específicos de música *pop*, una vez que se percataron de la importante fuente de ingresos que significaba el mercado de los jóvenes (Frith, 1980: 131-133).

En la historia específica del *rock* existen infinidad de ejemplos de cómo las compañías independientes dan a conocer artistas y suministran de nuevos valores a las empresas transnacionales. Por ejemplo, Elvis Presley pasó de Sun Records a RCA y Sire impulsó a Talking Heads y a los Ramones. En Gran Bretaña, el modelo de sello independiente desarrollado en Estados Unidos adquirió nueva fisonomía a mediados de los setentas.⁴⁶ A finales del siglo XX destacaban en las islas: Virgin, Stiff, Chiswick, Beggars Banquet y 2-Tone, entre otras marcas (Sierra i Fabra, 1986, vol. IV: 48-49 y 57).

Diversos artistas blancos cimentaron su fama con la interpretación de composiciones de la negritud. A pesar de ello, no fue hasta los años 1963 y 1964, con la entrada en escena de lo que se conoce como la “invasión británica”, cuando los blusistas negros empezaron a ser objeto de total, público e internacional reconocimiento, ante todo de la comunidad rockera (músicos y público). “Habían de ser precisamente los Beatles, y más tarde los

⁴⁵ No se piense, sin embargo, que la innovación musical siempre proviene del exterior de las grandes compañías. Muchas veces, frente a los recursos más reducidos de las empresas independientes o subsidiarias, las grandes casas discográficas son las que pueden realizar inversiones de mayor riesgo, lanzar nuevas propuestas musicales o brindar a sus artistas consagrados plena libertad creativa. Con todo, desde la década de 1950 los sellos independientes son una forma de abastecer de artistas y nuevas propuestas tanto a los medios del espectáculo locales como a la industria de la música *pop* transnacional (Hesmondhalgh, 1998, 301; Frith, 1980: 127-134).

⁴⁶ “Las compañías independientes de finales de los años sesentas se establecieron en los setentas como negocios seguros. Los productores de discos, arregladores, mánagers y compañías de promoción florecían ahora ajenas al control de los departamentos de dirección artística de las grandes compañías, y al tiempo trabajaban para ellas, no como miembros de sus equipos, sino como profesionales independientes –de ahí [...] el uso casi habitual de los productores independientes por todas las compañías” (Frith, 1980: 134).

Rolling Stones, los que redimieran primeramente a los grandes músicos negros, cantando sus temas y también apoyándose en sus estilo (caso de los Stones, que siguieron la técnica de Muddy Waters y Bob Diddley) [*id.*, vol. I: 9].

Desde su adolescencia, los integrantes de estos grupos y otros como los Animals y los Yardbirds, erigieron en verdaderos ídolos a varios de estos compositores de *blues*, *rhythm and blues* y *rock and roll*. Por ejemplo, los Animals ayudaron “a descubrir a uno de los más grandes artistas del *blues* que han existido: John Lee Hooker. Muchas de las canciones de Hooker, con una nueva perspectiva, van a convertirse en éxitos del grupo [alrededor de 1965], y muy pronto se reeditarán las versiones originales a cargo de John Lee. [...] Los Rolling Stones [...] popularizarán al mismo tiempo (al igual que los Beatles) a otros *bluesmen* como Willie Dixon o rockers como Chuck Berry” (*ibid.*: 45).

En buena medida, los rocanroleros de la “invasión británica” (y, en general, los jóvenes de su generación) conocieron el *blues* y el *rhythm and blues* gracias a las grabaciones de Chess Records, la casa discográfica por la que pasaron muchos artistas de raza negra connotados. En los primeros años de la década de 1960 este hecho era valorado de especial manera por muchos músicos de *rock*; además fue la causa por la que los Rolling Stones se empeñaron en grabar “uno de sus discos en los estudios del legendario sello” (Hidalgo, 1974: 95). Por otra parte, la industria musical estadounidense, también a principios de los sesentas, terminó de enterrar etiquetas racistas que pesaban sobre la producción musical típicamente negra, las cuales constituían un escollo para su amplia difusión y reconocimiento, así como su venta realmente masiva.

ACERCA DE LA RELACIÓN ENTRE LA MÚSICA POPULAR Y LA INDUSTRIA MUSICAL

Por lo que hemos visto, *rhythm and blues* es un término ante todo comercial, pero no por ello falto de valor, como se piensa con frecuencia que es todo aquello relacionado con la palabra *comercial*. Entre otras cosas, este nombre dio lugar a uno de los principales campos de premiación de los Grammy, el

prestigioso premio que desde 1959 otorga en Estados Unidos la Academia Nacional de las Artes y Ciencias de la Grabación.

“A mediados de los años cincuentas el término *rhythm and blues* fue usado por las compañías de discos y las publicaciones comerciales para designar la música destinada al auditorio negro”. No sólo sustituyó a la expresión *race music*, sino también a términos menos eufemísticos como *ebony* y *sepia music*. Asimismo, algo que resulta muy importante para el presente estudio: con la adopción del nombre *rhythm and blues* empezó a derrumbarse “la tradicional separación entre los mercados de la música negra y blanca, un cambio que se aceleró con la emergencia del rock” (*Encyclopaedia Britannica*, 1980, vol. VIII: 560). Comenzaba a derrumbarse así el estigma racista sobre la música negra. La gente empezó a adquirir las grabaciones que más le atraían y las que estaban de moda sin importar el origen cultural de los intérpretes o si las composiciones que presentaban eran de artistas negros o blancos.

Con el fenómeno del *rhythm and blues* se puede tener una idea de hasta qué punto los rumbos de la música popular urbana del siglo XX fueron determinados por el grado de aceptación popular y éxito comercial de los estilos que surgían en un momento dado o que circulaban de tiempo atrás.⁴⁷ Por consiguiente es posible percatarse de que la música popular urbana se halla muy relacionada con los proyectos y prácticas de la industria que la graba y promueve.

Cabe aclarar, sin embargo, que el hecho de que la música popular urbana mantenga una relación estrecha con el negocio musical no significa que lo “popular” sea por definición un asunto de mercado, de cifras de ventas, por ejemplo. En este sentido hay que evitar la visión populista de algunos estudiosos de la cultura de masas sintetizada en la frase “si vende es valioso”. Este supuesto plantea que una grabación que fracasa en el mercado es por definición un producto impopular y que un éxito comercial tiene necesariamente sus públicos populares (Frith, 1998: 161). Por otra parte, que

⁴⁷ Hago la diferencia entre aceptación popular y éxito comercial porque, como lo explica Simon Frith (1998: 161-162), ha habido casos de artistas de gran influencia en la cultura del *rock* que, sin embargo, han representado un fracaso en cuanto a la venta de discos. Frith recuerda los casos de Velvet Underground y Neil Young.

esta relación resulte ineludible no quiere decir que las grandes empresas de la música popular puedan regular el comportamiento de los consumidores. Más bien “las estrategias de las industrias musicales para controlar el mercado (con sus evidentes repercusiones en la música popular) se han desarrollado precisamente porque se trata de un mercado que no pueden controlar” (Frith, citado por Hesmondhalgh, 1998: 301).

Uno esperaría, en todo caso, que cuando el negocio de la música muestra signos de agotamiento y poca imaginación, cuando pretende vender a toda costa expresiones carentes de valor artístico y significado para una comunidad, siempre existieran dos cosas al menos (sin olvidar, desde luego, a los críticos profesionales especializados): por un lado, un público exigente y activo, cada vez más conocedor, que no se conforme con lo anodino, que busque, demande y consuma aquello de lo popular (comercial) que realmente lo expresa y alimenta (incluso que lo reivindica); por otra parte, la conformación constante de núcleos y comunidades de artistas populares creativos y talentosos, profesionales y con capacidad autogestiva, que se esfuercen por hallar canales de difusión de sus obras, mismas que serán bien recibidas y asimiladas por el público si encierran calidad y contenido.

Lamentablemente, la existencia de públicos participativos y artistas con propuestas consistentes y novedosas depende en general de climas sociales propicios, de ambientes políticos plurales, donde fluye la crítica y el intercambio de ideas y ofrecimientos artísticos; incluso de situaciones históricas de las que se beneficia no únicamente el arte popular y las industrias culturales sino también la educación, la economía, la cultura toda, es decir, la sociedad, la nación entera. Y esto es lamentable porque no siempre sucede.

DEL RHYTHM AND BLUES AL ROCK AND ROLL

A comienzos de la década de 1950 “los negros gabachos prácticamente ya habían inventado el rocanrol en su modalidad de *rhythm and blues*” (José Agustín, 1985: 10). Esto explica por qué el cambio que vino con la adopción y diseminación del nombre *rock and roll* resultó natural, nada forzado, para

muchos artistas afroamericanos y para jóvenes blancos que habían crecido escuchando *blues*.

Un ejemplo de lo anterior es Fats Domino. “Para el tiempo en que empezó el *boom* del *rock & roll* a mediados de los cincuentas, Fats era ya un creador de éxitos de R & B establecido”; las grabaciones de las piezas “Goin’ Home”, de 1952, y “Going to the River”, de 1953, confirman este señalamiento (Pareles y Romanowski, 1983: 157). Incluso se dice que el gordito Domino ya hacía *rock and roll* a finales de los cuarentas. En 1949 grabó “The Fat Man”, composición que se erigió en el primer *hit* de su carrera en 1950.

En el caso de los rocanroleros blancos, muchos de sus discos más populares y más vendidos contenían excelentes versiones de piezas compuestas y grabadas originalmente por músicos de raza negra e identificadas como *blues* o *rhythm and blues* (varias de estas versiones aparecieron en el mismo año de lanzamiento de la composición original). Bill Haley, Elvis Presley, Buddy Holly y, más tarde, los Beatles, los Rolling Stones y Led Zeppelin, entre muchos otros solistas y grupos que son parte importante de la historia del *rock*, incorporaron a su repertorio composiciones exitosas de *blues* y *rhythm and blues*.

Como sugiere todo proceso histórico, el paso del *blues* al *rock and roll* fue paulatino. Un gran número de músicos negros hoy legendarios fungieron como eslabones entre estas dos expresiones populares. Varios de ellos, no obstante ser compositores o intérpretes de canciones que pueden identificarse como *rhythm and blues*, se inscriben dentro de la historia rocanrolera. Muchas de sus piezas, pertenecientes al *jump-blues* o al *Chicago blues*, reúnen la mayoría de las características que distinguen al primer *rock*: ritmo de 4/4, amplificación eléctrica, presencia destacada de la guitarra, interpretación a cargo de un grupo de alrededor de cinco integrantes, apoyo fundamental de la batería, música tendente al baile, entre otras. Quizá, en muchos casos, estas composiciones se oigan “excesivamente negras” para ser *rock and roll*; son más densas, rasposas y acompasadas que aquél, pertenecen más a la tradiciones folclórica y popular de la negritud. Esto de ninguna manera es un reproche, lo que sucede es que el primer *rock* constituía una música más ligera (tal vez más frenética en muchas de sus piezas), ligada también a la tradición

country y al *pop* de los blancos; era, sobre todo, una música juvenil que se metió en la corriente dominante de la música popular.

Debemos tener presente que en sus inicios, a pesar de la paulatina incorporación de elementos musicales de la tradición cultural anglosajona, el *rock* era música negra en una sociedad predominantemente blanca. Al respecto es bueno recordar que el *rock and roll* no se hizo popular, primero en Estados Unidos y después en el mundo, hasta que lo interpretaron músicos blancos. El caso más importante es el de Elvis Presley, quien se volvió una estrella nacional en 1956 (Los primitivos del *rock*, 1979, tercer programa).

El *rock and roll*, en ese sentido, fue más universal que el *rhythm and blues*: negros y blancos, orientales y morenos, jóvenes (y no tan jóvenes) de todo el mundo confluyeron en el *rock*. Además, el nombre *rock and roll* – nacido para llamar de otro modo a composiciones de la negritud– agrupa y da sentido a todo un conglomerado musical de notable arraigo juvenil y de efectos sociales, económicos y culturales muy relevantes. Toda proporción guardada, así como hubo la era el *swing* existió la era del *rock and roll*.

Entre los artistas negros que representan un eslabón entre el *blues* y el *rock and roll* se cuentan:

Roy Brown. Autor de “Good Rocking Tonight” (1947), la pieza de *jump-blues* que fue un éxito en las listas de *rhythm and blues* en 1948 y que grabó Elvis Presley en el estilo que lo caracterizó en 1954.

Willie Dixon. Con al ejecución de su bajo y sus composiciones coadyuvó a definir el *blues* urbano posterior a la segunda Guerra Mundial.

Wynonie Mr. *Blues* Harris. Notable cantante de *blues* de grandes bandas e intérprete de una versión de “Good Rocking Tonight” cuyo estilo influyó en forma destacada al primer *rock and roll*.

John Lee Hooker. Guitarrista y bluesista mayor de inimitable voz.

Howlin’ Wolf. Con su *blues* eléctrico de Chicago y su voz profunda, de lobo, ayudó a dar forma al *rock and roll*.

Big Joe Turner. Un cantante de *jump-blues* con una trayectoria de más de 20 años al momento de grabar canciones exitosas como “Shake, Rattle and Roll” (1954). En el mismo año de su aparición, aunque más tarde, esta pieza fue también un *hit* para Bill Haley.

Muddy Waters (cuántas cosas se pueden decir sobre este compositor y cantante, autor de la pieza cuyo título inspiró el nombre de los Rolling Stones). Principal exponente del *blues* de Chicago. Impulsó las carreras de Howlin' Wolf y Chuck Berry (Nite, 1977, y Pareles y Romanowski, 1983).

Existen otros blusistas de la década de 1950, inmersos en los estilos de *rhythm and blues*, que también colaboraron en la conformación del primer *rock*. Sin embargo, con los músicos enunciados basta para darnos una idea de las ligas entre la música negra y el *rock and roll*, tan atractivo para los adolescentes de aquellos años.

La mayoría de los artistas mencionados nacieron en las tierras sureñas del *blues* (varios en el estado de Misisipi) y trabajaron como músicos profesionales en el norte de Estados Unidos, principalmente en Chicago. Ellos representan una muestra y consecuencia del desplazamiento de población de origen sureño al norte de aquel país, durante las décadas de mediados del siglo XX. Junto con sus maletas y algunas otras pertenencias, estos músicos –como muchos otros sureños de una y otra raza– se mudaron llevando su cultura a cuestas. El norte, más industrializado, los acogió. Además recibió muy bien a elementos de su cultura como el *blues*.

Ya hemos visto que durante los años que registran ese trayecto el *blues* evolucionó y se diversificó para dar lugar a varios estilos, entre ellos los que conocemos como *rhythm and blues*. Por lo mismo no debe sorprender que en los estados que fueron parte de la ruta seguida por la población sureña el *rhythm and blues* se haya desarrollado y propagado de singular manera. Ciudades como Kansas, San Luis, Cleveland, Detroit y, por supuesto, Chicago dan cuenta de ello. Estas urbes, junto con centros poblacionales muy importante del sur, como Nueva Orleáns y Memphis, conforman la gran faja de la Unión Americana donde creció y se diversificó la música popular negra; me refiero ante todo al flujo principal de esta música (al menos hasta la década de 1980): el *blues*, el *jazz*, el *rhythm and blues* y el *soul*. Por obvias razones, en muchos de los sitios donde se producía *blues* y *rhythm and blues*, ciudades desarrolladas en gran medida, el *rock and roll* creció prósperamente, como flor en terreno fértil.

LOS PRÍSTINOS ROCANROLEROS NEGROS

Los músicos enumerados anteriormente, aunque compusieron obras muy cercanas a lo que identificamos como el primer *rock* –o incluso piezas a las que sólo les faltaba el nombre y la aceptación de la gran industria para ser *rock and roll*– fueron o son ante todo blusistas o intérpretes de *rhythm and blues*. También su edad fue determinante para que no entraran de lleno en el ambiente del *rock and roll*; no hay que desatender el importante factor de la identificación entre artistas jóvenes y un público mayoritariamente adolescente que contribuyó al crecimiento de la nueva corriente musical. La diferencia generacional, sin embargo, no impidió que muchos de los rockers de los sesentas admiraran y revaloraran a estos blusistas. En esa década, el *rock* terminó de saldar su cuenta con la negritud norteamericana, y sin dejar de reconocer su legado, siempre presente, buscó con fortuna otros horizontes sonoros que le permitieron evolucionar.

No obstante existen otros músicos de raza negra que, como pocos, ejemplifican al rocanrolero nato que pasó sin mayores problemas de la expresión musical típicamente negra (con la cual creció) al *rock and roll*. De hecho, el ambiente de los bares negros y los estilos musicales de la negritud les sirvieron ante todo en su etapa de aprendizaje y fogueo, mientras que el *rock and roll* fue la música con la mejor se expresaron y gracias a la cual alcanzaron la trascendencia histórica. En cuanto se dieron las primeras muestras de aceptación masiva del *rock and roll*, basadas en la presencia y el éxito de músicos blancos, estos rocanroleros negros comenzaron a figurar. Hablo, desde luego, de Chuck Berry y Little Richard. Junto con ellos, a partir de 1955, irrumpirían en el escenario rocanrolero otros músicos negros de menos de 30 años como Fats Domino, Bob Diddley (ya mencionados), Larry Williams, Screamin' Jay Hawkins y el grupo The Coasters.

Comprenderemos que a Ricardito le vino como anillo al dedo el *rock* de los cincuentas si tomamos en cuenta el desparpajo y la explosividad que lo caracterizaron en su mejor época y si recordamos que como intérprete de *jump-blues* no tuvo el menor logro comercial. Él era un auténtico rocanrolero, a pesar de sus remordimientos de conciencia posteriores a su fama mundial

(recordemos que es muy religioso y en varias ocasiones se ha alejado del *rock and roll*). También Chuck Berry, nativo de San Louis, Missouri (una de las ciudades destacadas del *blues*), encontró en el primer *rock* el medio para expresarse a plenitud y lograr el reconocimiento mundial. Berry se había formado en los terrenos del *blues* eléctrico, y este estilo, al igual que elementos del *country*, lo apoyaron para crear piezas clásicas en la historia del *rock*.

Por el lado de los músicos blancos, Bill Haley también supo explotar el *rhythm and blues*, de manera particular en su vertiente de *jump-blues*. Su acierto le permitió obtener los primeros *hits* internacionales de *rock and roll*. Cabe aclarar, sin embargo, que este intérprete, a diferencia de Little Richard, dio a su música una cariz *country*. A final de cuentas un músico blanco, Haley comenzó a forjar su fama con piezas y ejecuciones en donde, además del *jump-blues*, estaba presente el *honky-tonk*. No olvidemos que este estilo de *country*, también conocido como *western swing*, estaba muy cercano a la tradición negra.⁴⁸

Como podemos concluir, la propagación de composiciones resultado de los encuentros frecuentes entre la tradición musical negra y la tradición blanca, la creciente popularidad de músicos de piel oscura intérpretes de *rhythm and blues* y la incorporación de piezas precisamente de este conjunto de estilos al repertorio de artistas blancos, todo esto a principios de la década de 1950, fueron ingredientes clave para el surgimiento del *rock and roll*.

SONORIDAD Y EXPRESIVIDAD SEXUAL DEL R & B

Entre los especialistas en la música de *rock* y su cultura predomina la idea de que las canciones populares de la corriente musical dominante de la década de 1940 y los primeros años cincuentas, al menos en los países anglosajones, se caracterizaban por la “sensiblería”. De acuerdo con lo expuesto hasta este

⁴⁸ Además de lo ya expuesto en líneas anteriores, cabe mencionar que el *western swing* surgió en la segunda mitad de la década de 1930. Este estilo es “una de las formas originales de la música de ‘fusión’, [...] combinó bandas de cuerda de *country and western* con arreglos de instrumentos de aliento del *dixieland* y el *big band jazz* [...]. Su hibridación del *todo funciona* y su uso temprano de la guitarra eléctrica

momento, sería difícil sustentar lo contrario: no sólo en la música de los blancos norteamericanos sino, en general, en las canciones y melodías populares aceptadas y difundidas por los medios de comunicación imperaba la contención y el recato. No sería hasta avanzar los sesentas cuando las industrias culturales de las sociedades del mundo mayormente desarrolladas empezarían a mostrar mayor apertura.

A mediados del siglo XX, contrariamente a los estilos musicales dominantes en Estados Unidos, el *rhythm and blues* resultaba una música popular más desinhibida y audaz. Según el periodista Nik Cohn:

Una de sus características fue su tratamiento directo del sexo. Trataba el sexo de forma particularmente descarada. No usaba eufemismos tales como corazones y rosas. De hecho, en la mayoría de los casos [las letras] eran decididamente escabrosas: “Trabájame, Annie”, de Hank Ballard; “El hombre de los sesenta minutos”, de Billy Ward, y el “Nena, déjame tocar tu caja, de los Penguins, fueron típicos. Todos ellos resultaron grandes éxitos de las listas de venta de R & B y, lógicamente, todos ellos fueron prohibidos por las emisoras de radio blancas. Con todo, el R & B comenzó a ser oído y apreciado por los jóvenes blancos (Cohn, 1973: 25).

Alan Freed fue con mucha probabilidad el primer locutor blanco en presentar discos de música negra a un auditorio de raza blanca, específicamente de jóvenes. Imaginemos los efectos de esta práctica en los padres de aquellos muchachos; de ahí el grado de audacia de Freed. La sola música ya representaba un atrevimiento. En el espléndido reportaje “The Emergence of Rock” (aparecido originalmente en 1968), Albert Goldman recuerda que las grabaciones que difundió Freed “contenían [...] un aire en particular potente del mismo *blues* urbano que había recorrido el país a finales de los treinta durante el auge de las grandes bandas” (Goldman, 1982: 346). En los inicios de la década de 1950, esta música ya mantenía una relación prácticamente ineludible con la amplificación eléctrica. Así que el sonido del *rhythm and blues* presentado en la radio podía parecer para muchas personas

hicieron del *western swing* un precursor importante del *rock*” (Pareles y Romanowski, 1983: 587).

una insolencia por partida doble: por las letras y el ritmo de las piezas mismas y por el estruendo que provocaban los conjuntos que las interpretaban.

Goldman ofrece una descripción ilustrativa y chistosa (la pronunciación de esta palabra no podía ser más oportuno) del sonido primitivo del R & B:

En verdad, si uno puede imaginar una vieja banda de blues de Kansas City comprimiéndose como una lata de estaño de modo que nada permanezca excepto la parte superior, la base y un montón de bordes corroídos y mellados se tendrá una justa idea de cómo sonaban las primeras pequeñas orquestas de R & B [...] estos grupos usaban un desproporcionado número de instrumentos (guitarra de acompañamiento y bajo eléctricos, más piano y batería) para sacar el ritmo, mientras los solistas, en el canto o la ejecución de un instrumento, se hacían camino al frente, empleando un estilo primitivo compuesto de graznidos y gritos y palabras espetadas como maldiciones (*idem*).

En este sentido, las grabaciones que Freed presentó a sus oyentes, primero en el medio oeste y más tarde en Nueva York, encerraban “un viejo y radical sonido racial [...]; un sonido que hablaba de la mugre y el temor y el dolor y el anhelo sexual. Sin embargo, los chicos blancos lo amaron; y pronto, como si importara que la música había sido adoptada por un público nuevo, Freed cambió su nombre por el de ‘rock ‘n’ roll’” (*idem*).

A principios de la década de los cincuentas, y mediante sus presentaciones en el norte y el noreste de Estados Unidos, Bill Haley también se percató del gusto juvenil por la música negra. Músico fundamentalmente de *country* hasta ese momento, Haley grabó en 1951 la pieza “Rocket 88”, una canción que ese mismo año había significado un éxito de *rhythm and blues* para Jackie Brenston. “Aquella grabación vendió solamente 10 000 copias, pero la canción convenció a Haley de que una música de elevada energía que los chicos pudieran cantar, al tiempo que aplaudir y bailar –algo como el R & B negro– resultaría popular” (Pareles y Romanowski, 1983: 235).

Cabe reiterar que si bien el locutor Alan Freed ya utilizaba a principios de los cincuentas en el norte de la Unión Americana el término *rock and roll* para llamar de otra manera a composiciones de *rhythm and blues*, el primer

rock no hizo sentir su presencia, no adquirió completa fisonomía, hasta que lo interpretaron jóvenes blancos sureños y le incorporaron elementos de la música *country*. Después de esto hubo rocanroleros negros y blancos, no sólo de Norteamérica, que alcanzaron la popularidad. Aunque, en términos generales, unos músicos de *rock and roll* se hallaban más cargados a la tradición negra y otros estaban más influidos por la tradición blanca (básicamente el *country* y el *pop* tradicional). Notables excepciones, en este sentido, fueron Chuck Berry, Jerry Lee Lewis y, de manera particular, Elvis Presley.

En lo que resta de este apartado me propongo anexar unos cuantos datos biográficos de Bill Haley y dos rocanroleros negros, Fats Domino y Bo Diddley, con objeto de tener una idea más clara de la formación musical y práctica profesional que estos músicos vivieron antes de alcanzar el reconocimiento masivo de los jóvenes. Se verá así en qué medida la música negra y la música blanca estadounidenses se reflejaban en su trabajo. Notaremos de paso la influencia que ejercieron en figuras del *rock* de los sesentas. Me gustaría, sin embargo, incluir previamente dos ejemplos de éxitos musicales de artistas negros que fueron aceptados por el mercado blanco estadounidense antes del estallido mundial del *rock and roll*. Estas composiciones, junto con algunas más, representan las primeras piezas rocanroleras de la historia.

“CRYING IN THE CHAPEL”

“Los Orioles son citados por muchos historiadores del *rock* como el primer grupo vocal de *rhythm and blues* y un precursor del sonido *doo-wop* de los cincuentas” (*ibid.*: 408). El *doo-wop*, por cierto, hacía honor a su nombre. En forma evidente partió del góspel e hizo a un lado los instrumentos y la electrificación para constituirse ante todo en un *rock* vocal de los cincuentas con arreglos rítmicos y de intrincadas armonías (*ibid.*: 162, e Hidalgo, 1987: 147). Los Orioles, notable antecedente de este estilo, “fueron uno de los primeros grupos de *rhythm and blues* en recibir publicidad nacional, y sus canciones se han vuelto clásicas al paso de los años. De 1949 a 1953 fue

probablemente el grupo con grabaciones más popular en el campo del *rhythm and blues* (Nite, 1977: 462).

Los Orioles fueron un exponente claro de la tercera forma más extendida de *rhythm and blues* que destacué anteriormente. En 1949 su canción “Tell Me So” llegó al sitio de honor de la lista de éxitos. La pieza “está considerada de lo más significativa porque usó ‘un falsete sin palabras que se volvió una clase de *obbligato* para el cantante principal’, según el crítico y *disc jockey* Barry Hansen. Esta técnica sería más tarde un elemento principal de los cantos *doo-wop*” (Pareles y Romanowski, 1983: 408). Sin embargo, la composición que para el presente trabajo reviste mayor importancia es la clásica “Crying in the Chapel”. En 1953 fue la número uno en la clasificación de *rhythm and blues* y la once en la clasificación de *pop*. De hecho “fue una de las primeras canciones de R & B en pasar al mercado *pop*” (*idem*). Tal vez éste sea uno de los motivos de mayor peso por el que “Crying in the Chapel” está considerada por algunos especialistas como una de las primeras grabaciones de *rock and roll*. Cuando menos empezó a tender puentes entre los mercados negro y blanco, a derribar barreras ideológicas y a preparar el terreno para lo que llegaría a conocerse como la era del *rock and roll*.

Con seguridad, los adolescentes de raza blanca estadounidenses jugaron un papel relevante en la aparición de esta pieza en las listas de éxitos *pop*. Recordemos que ellos desempeñaron una función protagónica en el cambio de la música popular de la Unión Americana durante el decenio de los cincuentas. Con la posibilidad de disponer de su propio dinero para comprar discos de su preferencia, ellos y otros individuos de raza blanca llevaron piezas como “Crying in the Chapel” a su hogar y a fiestas y reuniones.

El terso acompañamiento musical de la canción y, por encima de éste, la voz melódica del cantante principal, seguida de las vocalizaciones armónicas del resto de Los Orioles, deben de haber sido muy atractivos para el baile juvenil, para amenizar encuentros de los primeros amores o hacer más llevaderos los rompimientos entre novios. La pieza trata del goce del amor puro y remite a ambientes litúrgicos. Quizá por ello no provocó reacciones de consideración de la sociedad conservadora, renuente a la música negra. Sin embargo, la composición pone de manifiesto la influencia del *blues* tan

menospreciado en ese entonces. La música suave y melodiosa no carece de un ritmo bien marcado, evidente sobre todo en el acompañamiento percusivo. Éste resalta y responde frases del cantante líder, al igual que armoniosos *as y us* que emite del coro. La canción, por tanto –gracias a las voces y el ritmo–, está dotada, aunque suene paradójico, de una afortunada y cálida sensualidad.

Entre abril y mayo de 1965 el fenómeno Elvis Presley obtendría un éxito más en su carrera con su versión de “Crying in the Chapel”: tercer lugar en Estados Unidos y número uno en Gran Bretaña (Nite, 1977: 497, y Presley, 1994: 6).

“SH-BOOM” Y LA PRÁCTICA DEL *COVER*

El caso de la pieza “Sh-Boom” (mencionada en el apartado anterior) resulta útil para entender el fenómeno del *cover* tan común en las industrias musicales del planeta desde los años cincuentas del *rock and roll*.⁴⁹ El *cover* de esta canción también constituye un claro ejemplo de la situación de desventaja que tenían que enfrentar los artistas negros que incursionaban en el negocio musical a mediados del siglo pasado.

La canción “Sh-Boom” fue compuesta e interpretada originalmente por el grupo vocal de jóvenes negros The Chords. La primera producción discográfica de esta pieza experimentó lo que sucedía frecuentemente con las canciones de *rhythm and blues* que eran grabadas también por artistas de raza blanca: la versión *cover* obtenía mayor difusión y dinero.

En mayo de 1954 los Chords grabaron “Sh-Boom” y vendieron la grabación a Cat Records, una empresa subsidiaria de Atlantic Records. Al mes siguiente, cuando su disco comenzaba a ser bien recibido por el público, el grupo canadiense de jóvenes blancos The Crew Cuts realizó su versión de la pieza para el sello Mercury. El resultado fue que en ese mes de junio el *cover*

⁴⁹ El término *cover*, usado en todo el mundo, incluidos los países hispanohablantes, “se refiere a la segunda versión, y a todas las versiones subsecuentes, de una canción, interpretadas ya sea por un artista distinto al que originalmente la grabó o por cualquier excepto su autor. En los días tempranos del *rock and roll*, grupos vocales blancos se lanzaron con frecuencia a realizar *covers* de éxitos de *doo-wop* negros, y

de “Sh-Boom” alcanzaba el primer lugar nacional en la clasificación de éxitos *pop*, mientras que la grabación de los Chords era objeto de una difusión moderada y obtenía un éxito de menor resonancia en las listas de *rhythm and blues* (Nite, 1977: 112-113 y 151). A pesar de esto, “‘Sh-Boom’ ha sido considerada por expertos en música como una de las primeras canciones de *rock and roll* en ir de las listas de R & B a las de *pop*, y una canción que ayudó a preparar el terreno para muchos otros *hits* posteriores a ella” (*ibid.*: 113). Cabe recordar que en México circuló con éxito una versión en español de esta pieza.

EL PESO DE FATS

El simpático Fast Domino representó en su mejores tiempos una máquina productora de *hits*. Entre 1950 y 1968 consiguió colocar 71 canciones en las listas de popularidad (Nite, 1977: 193-194). Hasta la década de 1970, con 65 millones de ejemplares en manos del público, era el pionero del *rock and roll* que más discos había vendido, después de Elvis Presley (Pareles y Romanowski, 1983: 157). Como dicen los expertos, “la música de Fats Domino siempre fue una desafío a permanecer sentado” (*Los primitivos del rock*, 1979, tercer programa). Sus composiciones se hallan impregnadas del estilo de *jazz* conocido como Nueva Orleans, esa forma de hacer música que difundieron personajes de la talla de Louis Armstrong.

Domino nació precisamente en Nueva Orleans. El hecho de crecer en el seno de una familia de músicos le permitió aprender a tocar el piano a la edad de nueve años. A los 10 tocaba en tugurios como el Club Hideaway, a cambio de algunas monedas. Siendo adolescente dejó la escuela para trabajar en una fábrica de colchones y tocar por las noches en bares de su ciudad; tenía entonces 14 años. Por aquel tiempo se desempeñó como pianista al lado de leyendas del *rhythm and blues* de Nueva Orleans como el Profesor Longhair y Amos Milburn. Asimismo fue testigo de la técnica pianística de *boggie-woogie* de Fats Waller y Albert Ammons (Pareles y Romanowski, 1983: 157).

debido a que ellos tenían mayor acceso a radiarlos, las versiones *cover* superaron las

Cuando joven, el sonriente Domino conoció a fondo el clásico estilo al piano del R & B de Nueva Orleans, un estilo que, según la enciclopedia *Rolling Stone*, se distingue porque la mano izquierda del pianista ejecuta patrones musicales sueltos y repetitivos, mismos que sujetan los arpeggios producidos por la mano derecha. El primer éxito de Domino, “The Fat Man”, escrito junto con el trompetista y productor Dave Bartholomew, avivó el interés nacional por el “sonido Nueva Orleans”. La manera en que Fats aporreaba el piano se adaptó sin dificultades al naciente sonido rocanrolero (*idem*).

“Blueberry Hill”, su mayor éxito (número dos en septiembre de 1956), era una pieza que siempre había querido grabar desde los años en que la escuchó en una grabación de *Satchmo* (Louis Armstrong) [Nite, 1977: 192]. El último *hit* de Domino, quien vive en la actualidad en su natal Nueva Orleans, es una versión de “Lady Madonna”, composición de los Beatles en la que se percibe el sonido Domino y que puede reconocerse como un claro homenaje a la música de este gran (y pesado) artista. Se sabe que el cuarteto de Liverpool alababa el talento musical, incluidas sus destrezas al piano, de Fats Domino (Hidalgo, 1987: 108, Pareles y Romanowski, 1983: 158).

BO BIDDLEY Y SU CHINK-A-CHINK-A-CHINK, A-CHINK-CHINK

Elvis is King, but Diddley is Daddy.

Tom Petty

Bo Diddley pertenece a esa estirpe de artistas talentosos que en la época de su mayor productividad obtuvieron poco éxito comercial. No obstante, debido a la influencia que ha ejercido en otros músicos –gracias al singular sonido que creó– ocupa un lugar cercano a la leyenda en la historia del *rock* (Tobler, 1991: 92).

Bo es uno de los músicos provenientes del *rhythm and blues* que sentaron las bases para el desarrollo del *rock and roll*. Desde su primera grabación produjo un peculiar ritmo sincopado que ha constituido “la primera

ventas de las grabaciones originales” (Pareles y Romanowski, 1983: 126).

piedra” de diversas canciones, en una gama que va de las propias composiciones de Diddley, como “Who Do You Love”, “Mona”, “Bo Diddley” y “I’m a Man”, a canciones como “Magic Bus” de los Who, “She’s the One” de Bruce Springsteen y “Desire” de U2. CHINK-a-CHINK-a-CHINK, a- CHINK-CHINK es la atinada descripción onomatopéyica de este ritmo contagioso que brinda la enciclopedia *Rolling Stone* (Pareles y Romanowski, 1983: 149).

Bo Diddley creció en Chicago escuchando *blues* eléctrico. Se dice que a los 10 años le surgió el interés por tocar la guitarra cuando escuchó la interpretación de John Lee Hooker de la pieza “Boggie Children” (Nite, 1977, 184). Apenas comenzaba su adolescencia y ya tocaba su guitarra eléctrica de manera regular en la calle Maxwell de aquella ciudad. En 1951 actuó por primera vez en el Club 708. A partir de entonces se presentó sistemáticamente en locales del sector sur de Chicago. La música que interpretaba era obviamente *blues* y *rhythm and blues*.

En julio de 1955 firmó su primer contrato de grabación para el sello Cheker, propiedad de Leonard Chess y filial de la mítica Chess Records. Por cierto que Diddley participó en varias grabaciones de Chuck Berry, artista de la Chess, entre ellas “Memphis” y “Sweet Little Rock ‘n’ Roller”. El primer disco sencillo de Bo, con la canción que lleva su nombre, se convirtió en un *hit* de *rhythm and blues* de aquel año (Pareles y Romanowski, 1983: 149). “Bo usó maracas en la canción para acentuar el ritmo y el sonido que estaba intentando crear” (Nite, 1977: 185). También en 1955 entró en las listas de popularidad, en el campo de *rhythm and blues*, el otro sencillo del disco, la pieza “I’m a Man”, un magnífico *blues*, lento y pesado, en el que se nota la influencia de Muddy Waters. Esta canción fue grabada posteriormente por los Yardbirds y otros. El mayor *hit* de Diddley en la clasificación pop llegó en 1959 con la composición “Say Man” (Pareles y Romanowski, 1983: 149).

Desde la década de 1950 la música de Bo han influido en otros artistas. Por el ejemplo el Buddy Holly de “Not Fade Away” (Tobler, 1991: 92). A mediados de los sesentas, “el legado de Diddley se acrecentó en forma considerable [...] cuando muchas de sus canciones fueron grabadas por grupos de la Invasión británica como los Rolling Stones. A través de los años su material ha sido grabado por los Doors, [...] y] Quicksilver Messenger Service

[...], entre muchos otros” (Pareles y Romanowski, 1983: 149). Se sabe que Mick Jagger basó en parte su manera de cantar en el estilo de Bo. A su vez, Tom Petty y la lideresa de los Pretenders, Chrissie Hynde, entre otros rockeros famosos, han expresado su admiración por Diddley. Con su saco de cuadritos, sus gruesas gafas y guitarra rectangular, así como su voz y estilo musical, Bo Diddley es uno de los miembros fundadores del edificio del *rock*.

“CRAZY, MAN, CRAZY”

Con una influencia menor que la de los músicos antes mencionados, Bill Haley es sin embargo una figura principal en la historia del *rock and roll*. Él fue uno de los primeros músicos en percatarse de que la mezcla de *blues* y *country* podía originar un estilo muy atractivo para los adolescentes blancos gustosos del baile.

Desde su adolescencia y hasta antes de empezar a cosechar sus primeros éxitos, Haley trabajó como cantante y guitarrista de varios grupos de *country* (Pareles y Romanowski, 1983: 235). Aunque haya nacido en Michigan, no debe sorprender que interpretara este tipo de música si se toma en cuenta la demanda que había de ésta debido al flujo constante de población y cultura sureñas al norte de Estados Unidos. En ciudades industrializadas como Detroit había un público que escuchaba programas de radio y asistía a locales donde se presentaba la música venida del sur.

Como músico profesional Haley se percató de que había además un consumo de *blues* y R & B no sólo por parte de la población negra que había emigrado del sur en busca de mejores condiciones de vida, sino también de los adolescentes blancos. Sus observaciones lo llevaron a interesarse cada vez más en la afición de los jóvenes y a experimentar en busca de nuevas propuestas. En parte porque “los chicos no respondían bien a su música, que era una mezcla de *country* y *swing*. [...] El propio cantante lo recordaría así unos años más tarde: ‘Decidimos encontrar un nuevo estilo, usando, sobre todo, instrumentos de cuerda, pero tratando de obtener el mismo efecto que con el metal y los instrumentos de viento. Después decidimos levantar a los chicos de sus asientos y ponerlos a bailar’ (Hidalgo, 1987: 28).

En 1952 Haley hizo a un lado su imagen de *cowboy*, cambió el nombre de su banda por el de Bill Haley y sus Cometas y grabó un *hit* de *rhythm and blues*, “Rock the Joint” (recordemos que en 1951 ya había grabado un éxito de R & B, “Rocket 88”). Se vendieron 75 000 ejemplares del disco (Pareles y Romanowski, 1983: 235). Era un signo de que Bill y su grupo progresaban en sus experimentos. En mayo de 1953 conseguirían su primer gran *hit* con “Crazy, Man, Crazy”, composición de Haley que ofrecía “un poderoso ritmo impetuoso y vibrante con la esperanza de atraer a un público de jóvenes amantes del baile” (*Encyclopaedia Britannica*, 1980, vol. VIII: 622).

Quizá con “Crazy, Man, Crazy” dé comienzo la era del *rock and roll*. Esta opinión se sustenta en lo siguiente: la pieza fue la primera de su tipo en acceder a las listas de éxitos *pop*, es decir, la música de mayor circulación comercial, consumida por un amplio sector de la población, principalmente personas de piel blanca de clase media. Un músico blanco de menos de 30 años la compuso reuniendo elementos del *country* y el *blues* eléctrico e incluyendo un ritmo que, en ese tiempo, era casi exclusivo de los negros. La canción fue grabada por un grupo musical de blancos. Esto permitió que, al ponerla en circulación, fuera radiada sin mayores problemas, sin la estigmatización racista que sufría la música negra. Las ventas considerables de la grabación de “Crazy, Man, Crazy” daban señales claras de que esta clase de música, de ritmo vivaz, interpretada por los blancos resultaba muy comercial. La mayoría de los consumidores eran obviamente adolescentes, lo que mostró que había un mercado integrado por jóvenes, un mercado que incluso se identificaba por un conjunto de prácticas específicas y que hablaba de una nueva cultura, si bien aún no consolidada.

“Crazy, Man, Crazy” es la primera canción de *rock and roll* que se realiza conscientemente empleando los elementos distintivos de este estilo y tomando en cuenta que va dirigida a un público específico, o sea los actores, digamos, principales de la era del *rock and roll*. También es la primera composición de su tipo que no proviene directamente del *rhythm and blues*, es decir, que no es un *cover* de un éxito probado de la música popular comercial de los negros.

Y algo más que vale la pena notar: el éxito de la pieza en cuestión hace evidente el vínculo música popular-industria discográfica-medio radiofónico. Desde la década de 1920, no sólo en Estados Unidos, la radio ha significado el canal de difusión a gran escala idóneo de la música popular interpretada por artistas profesionales. En 1953, la transmisión de “Crazy, Man, Crazy” por estaciones dirigidas a un público blanco mostró no sólo la colaboración de siempre entre las industrias del disco y de la radio sino cierta apertura de la radiodifusión comercial. Es decir, una canción que recogía elementos musicales de la negritud se difundió por frecuencias de las grandes empresas radiofónicas. Aunque no debemos olvidar que esto fue posible porque la interpretaban músicos blancos. De cualquier manera, la composición de Haley logró popularidad gracias a la radio. En este sentido podemos afirmar que el medio radiofónico participó en el surgimiento del *rock*.

Pocos personajes en la historia del *rock* se prestan a mofa y son tan menospreciados como el autor de “Crazy, Man, Crazy”. Pero es que su físico no ayudaba mucho. Con un rizo que le caía en la frente y su cara regordeta, el rollizo de Bill trató de mantener una imagen de bien portado y a la vez de figura de la música juvenil. En cierta forma lo consiguió. Gozó de la fama y hoy se le recuerda como la primera estrella del *rock and roll*. Su logro se debió en buena medida a que tenía talento, contrariamente a lo que se pudiera pensar a causa del desdén con que a veces se le recuerda. Basta escuchar algunas de sus grabaciones; oír, por ejemplo, “Shake, Rattle & Roll”, “See You Later, Alligator” y “Rock Around the Clock”. Hay fuerza y emoción en ellas y la voz de Haley, ligeramente ronca y raposa, cercana a un estilo prototípico de los negros, se escucha segura y alegre.

Eso sí, “en el momento en que Elvis acabó de grabar ‘Heartbreak Hotel’, Haley no tuvo ya nada que hacer” (Cohn, 1973: 33). Músico eficaz, “Bill Haley [...] comprendió la *forma* pero era un músico demasiado endurecido y un hombre demasiado alejado de su juventud para entender el fondo del *rock*” (Roura, 1984: 276).

LA EMERGENCIA DEL *ROCK AND ROLL*, REACCIÓN SOCIAL Y CONTEXTO CULTURAL

DE CÓMO PRENDIÓ LA SEMILLA

1955: es una tarde de marzo aparentemente normal en esa ciudad de Estados Unidos, salvo que hay una expectación poco común a las afueras del cine principal de la localidad. La experimentan jóvenes, en su mayoría adolescentes de todos los rumbos de la ciudad que han escuchado que la película que se exhibe por aquellos días presenta aspectos muy atractivos para ellos. No es usual ver a tantos muchachos reunidos en espera de entrar en la sala.

A estos chicos los acompaña un aire de independencia. Hay una algarabía poco común en el ambiente. Al menos aquí, entre amigos, novias y novios y otras personas de su edad, sienten que comparten algo más que el uso de tobilleras y faldas plisadas, chamarras de nylon y pantalones de mezclilla. Por las poses y miradas, el ir y venir de algunos, así como por el ánimo prevaleciente, dan la impresión de que acostumbran reunirse con frecuencia, como si fueran alumnos de la misma escuela o asistieran a la misma iglesia. No es que todos sean amigos, eso se nota, sino que existe empatía entre ellos, ésa es la atmósfera que se percibe. Quizá después de esta reunión, hasta cierto punto espontánea, muchos no volverán ni siquiera a coincidir en un mismo lugar. No obstante, por el momento, tal parece que se reconocen y se aceptan unos a otros.

Desde hace algunos años, cuando sus padres comenzaron a permitirles ir solos a fiestas o al cine –primero a sus hermanos y luego a ellos–, o cuando tuvieron las ganas suficientes de hacerlo sin el permiso de nadie, coincidió la situación de que empezaron a tener un dinero propio; los mayores que habían ido a la guerra o jóvenes de las clases media y baja de otras épocas no gozaron de algo parecido. Ahora, los procesos de urbanización e industrialización, así como un periodo de paz mundial, permiten a estos (nuevos) jóvenes de mediados de los cincuentas mostrarse como nunca antes lo habían hecho seres

de su edad. Frecuentan y se apoderan (se apropian) de sitios y diversiones donde expresan sus inquietudes y emociones sin la preocupación de hallarse cerca del gesto rígido y censor de los adultos. Aquí, frente al cine, el barullo y la ocupación casi total de la acera hacen que los transeúntes, entre la sorpresa y el temor, prefieran cruzar la calle.

Ya adentro de la sala, ocupada completamente, las conversaciones y risas resultan normales en un sitio como éste, cerrado y con tanta gente tan animada. Se apagan las luces y el ruido sube de nivel. El operador del proyector refunfuña. Ni se imagina lo que vendrá después, sobre todo porque la bulla aminora a medida que se suceden las primeras imágenes en la pantalla.

Da inicio la película esperada: *Blackboard jungle* de Richard Brooks, estrenada el 21 de marzo de 1955 (Dávalos Orozco, 1989: 18). Sobre las escenas iniciales de la cinta aparecen los créditos principales. Actúan Glenn Ford, Anne Francis y los jóvenes actores Vic Morrow y Sidney Poitier, entre otros. Al comienzo de la trama, Richard Dadier, el maestro personificado por Ford, llega a una escuela secundaria sumida en la indisciplina y delincuencia juveniles. El profesor Dadier, valiente y enjundioso, de férrea vocación magisterial, parece ser el único hombre capaz de controlar y entender a los revoltosos adolescentes de la historia. Al momento de su arribo, unos estudiantes bailan al compás del *rock and roll* en los jardines situados entre la reja y la fachada principal de la escuela. Bailan los estudiantes realizando los pasos de moda, siguiendo con precisión y vigor una pieza hoy histórica interpretada por Bill Haley y sus Cometas: "Rock Around the Clock". Por medio de esta escena se quiere imbuir desde un principio del tono del argumento al espectador: los adolescentes son tan irreverentes que osan bailar en la misma escuela. La misión del nuevo maestro (Ford) se muestra difícil e incluso peligrosa. Pero esto ya no importa a los jóvenes que asisten a la función: apenas terminan de identificarse con los estudiantes de la cinta y de reaccionar ante la música de Haley (cosa que sucede muy rápido), cuando ya están actuando ellos mismos frenéticamente en plena sala.

La reacción de los jóvenes que acudían a presenciar la película era algo sin precedentes en la historia del cine. Entraban con toda normalidad [es un decir], y se sentaban en sus butacas esperando tranquilamente a que empezase la película, hasta que la canción comenzaba a sonar: “One, two, three o’clock, four o’clock rock...”, en aquel momento, la inmensa mayoría de los chicos se levantaba de sus asientos para bailar en los pasillos de la sala. En más de una ocasión, se arrancaron, literalmente, los asientos del suelo para disponer de un mayor espacio para el baile. En algunas salas se registraron incidentes al golpearse algunos de los asistentes con trozos de las butacas, teniendo que ser hospitalizados. Lo curioso es que no se golpeaban entre ellos, sino que se golpeaban a sí mismos [bueno, es un decir; seguramente hubo uno que otro moquete entre los más aguerridos] (Hidalgo, 1987, 29).

No debe extrañar, afirma Juan Antonio Hidalgo, que el nuevo estilo musical, que pronto comenzó a conocerse en todo el mundo con el nombre de *rock and roll*, fuera identificado desde un principio con la delincuencia juvenil. El *rock and roll* incita a la violencia de los jóvenes, se decía. Lo cierto es que no faltaban motivos para tal suposición. “No había un solo cine en todo Estados Unidos, donde se hubiera proyectado la película, que escapara a algún tipo de incidente por pequeño que fuera. La nación estaba asombrada, las autoridades de muchos estados prohibieron la proyección de la cinta, y el autor de “Rock Around the Clock” empezó a ser atacado desde todos los frentes, incluyendo los púlpitos (*ibid.*, 30).

El asunto de la delincuencia juvenil empezó a convertirse en un problema mundial a mediados de los cincuentas. De ahí en parte que el cine estadounidense, siempre atento a recoger y aprovechar problemáticas sociales y otros temas atractivos y de actualidad, lo haya tratado en más de un filme, entre ellos *Blackboard jungle*, película que en México fue conocida como *Semilla de maldad*. La asociación que ya se establecía en aquel tiempo entre la música preferida de los adolescentes y variados actos de vandalismo, irreverencia, algarabía mayor y delincuencia indudable, todo metido en el mismo costal, fue quizá una de las causas por la que Richard Brooks presentó al inicio y al final de su cinta sobre conflictos juveniles la pieza “Rock Around the Clock”. Por cierto que un avance tecnológico permitió que Brooks

conociera esta canción. Me refiero al radiorreceptor incluido en vehículos automotores. “La idea de incorporar el tema de Haley y sus Cometas le surgió al director Brooks después de haber concluido la filmación, cuando la escuchó casualmente por el radio de su automóvil” (Dávalos Orozco, 1989: 18).

Poco más de cuatro meses tardó en llegar la película *Blackboard jungle* a México. El biólogo, escritor y rocanrolero Federico Arana registró el hecho de la siguiente manera:

Semilla de maldad se estrenó en el cine Roble el martes 2 de agosto de 1955. Parecía estar al alcance de quienes tuvieran cuatro pesos y la cartilla, pero he ahí que, sin decir ni mu, al día siguiente la quitan y asestan una cinta de la Grace: *Fuego verde*. Pasa septiembre y nada. Si querías desempolvar la cartilla tenías que ir al Arcadia a ver *La torre de Nesle*, de lo contrario deberías conformarte con *Atila frente a Roma* o *Pan, amor y fantasía* (Arana, 1985, vol. I: 28).

Federico Arana recuerda también que el domingo 31 de julio aparecieron los clásicos anuncios de cine impresos en cartulina que invitaban a ver la película *Semilla de maldad*. El escritor destaca el eslogan que acompañaba al título de la cinta: “El drama de la juventud descarriada”. (¡Zácatelas!) Pero eso no es todo; entre otras de las frases incluidas en la publicidad puede leerse que los muchachos del filme “¡Convirtieron la escuela en una guarida de fieras!” (*ibid.*, 25 y 27). Con expresiones de este tipo se buscaba despertar el interés (y morbo) del público por una película que se juzgaba “fuerte” (al menos para ese tiempo) y donde el *rock and roll* apenas tenía una mínima aparición. A la distancia, la cinta constituye más bien un melodrama bien desarrollado y típico de la época, ilustrativo de la moral prevaleciente. Para los cinéfilos y los amantes del *rock and roll* puede ser interesante; en el caso de los cinéfilos, porque el filme es de los primeros en abordar, aunque desde una moralidad muy conservadora, el problema de la delincuencia juvenil, y en el de los segundos, porque inaugura la etapa de diseminación internacional del *rock and roll*. No hay que olvidar que ahí se presenta el primer clásico del *rock*: “Rock Around the Clock”.

Semilla de maldad regresó a las marquesinas de los cines mexicanos el 26 de octubre, casi tres meses después de su estreno. En aquel entonces el periodista y dramaturgo Rafael Solana expresó que en la película se trataba “un interesante problema social; la readaptación de la juventud” (*ibid.*, 29).

Cinco décadas han pasado desde la aparición de *Blackboard jungle*. Basta ver esta película para notar cuánto ha cambiado el orbe, por ejemplo, en lo que respecta a las visiones sobre la juventud, sus problemas, actitudes y expectativas, así como lo que los jóvenes pueden pensar acerca de ellos mismos: del Gregory W. Miller (Sidney Poitier) adolescente que se regenera en *Blackboard Jungle* a los chicos amorales de *Kids* (Larry Clark, 1995) y los muchachos psicópatas que cazan estudiantes de una escuela secundaria en *Elephant* (Gus Van Sant, 2003) hay mucha diferencia. Lo mismo puede decirse si comparamos, por ejemplo, el Johnny Strabler (Marlon Brando) pandillero, de moto y chamarra negra de cuero, en la precursora *The Wild One* (1953), con el Bob (Matt Dillon) drogadicto de finales de los ochentas que al pretender escapar del mundo de las drogas duras recibe a cambio un balazo en el abdomen y no sabe ni sabemos si vivirá porque hasta ahí llega el drama de este *Drugstore Cowboy* (Gus Van Sant, 1989).

CINE, ROCK AND ROLL Y LA FAMA DE LOS COMETAS

El *rock and roll* recibió del cine un fuerte impulso para obtener su popularidad internacional. Expresiones ambas de esa relación entre arte, tecnología e industria, tan distintiva del siglo XX, el *rock and roll* le debe a la cinematografía buena parte de los trazos fundamentales de su imagen mundial; en gran medida, los iconos, sonidos, ideas, actitudes e historias en torno a esta música se delinearon y expandieron gracias al cine. En particular, el primer éxito internacional rocanrolero se hizo realidad una vez que la película *Blackboard Jungle* comenzó a circular por el mundo.

En efecto, cuando Bill Haley grabó por vez primera “Rock Around the Clock” en abril de 1954, la pieza pasó casi inadvertida. El lanzamiento comercial de este sencillo era entendido en el negocio discográfico estadounidense como síntoma de un avance importante en la carrera musical

de Haley. Bill y sus Cometas habían dejado de trabajar ese año para la marca Essex y pasado a formar parte de los músicos promovidos por el sello inglés Decca Records. Con este hecho se creaban bases para la internacionalización del grupo, luego de que habían logrado su primer *hit* en Estados Unidos con “Crazy, Man, Crazy”. Sin embargo, el carro de la fama en que ya avanzaban tuvo que frenar por algunos meses debido a los malos resultados de la primera pieza que grabaron para Decca, es decir “Rock Around the Clock”. Para fortuna del grupo, la grabación de “Shake, Rattle and Roll”, también en 1954, les permitió reincorporarse al camino del éxito. Con este *cover* de la pieza de Big Joe Turner lograron situarse entre los 10 primeros lugares de popularidad (el *Top Ten*) del Reino Unido y Estados Unidos (Pareles y Romanowski, 1983: 235). Al año siguiente se relanzaría “Rock Around the Clock”, sería incluida en la pista sonora de *Blackboard Jungle* y llegaría al número uno en las listas de éxitos de la Unión Americana y las islas británicas.

Entre 1955 y 1956 Bill Haley fue el más famoso e importante músico de *rock and roll* en el mundo. A partir del citado filme de Richard Brooks fue identificado como líder de la rebelión juvenil, si bien su reinado duró poco, pues aparecieron cantantes más jóvenes, delgados, sin problemas de calvicie y con imagen realmente rebelde como Elvis Presley y Little Richard. No obstante, durante aquellos dos años no hubo otro cantante más popular entre los adolescentes que el buen Billy. Con su grupo actuó en dos películas de Hollywood: *Rock Around the Clock*, cinta inaugural del “genero” rocanrolero, y *Don't Knock the Rock*, una de las primeras y a la vez más anodinas películas de *rock and roll* (Tobler, 1991: 142).

Nik Cohn relata que cuando *Rock Around the Clock* fue exhibida en Inglaterra en el verano de 1956, “los espectadores bailaron en los pasillos, arrancaron los asientos del cine, se pegaron los uno a los otros y destrozaron todo lo que cayó en sus manos. De golpe cristalizó toda la rebelión del *rock*”; los Teds “perdían los estribos”, explica el periodista, apenas aparecía en escena Bill Haley cantando la pieza que da nombre a la película. Los Teds o Teddy Boys, por cierto, eran los adolescentes ingleses que se vestían según la moda eduardiana: “pantalones vaqueros muy estrechos, zapatos puntiagudos y chaquetones tres cuartos”. En su texto de 1969 Cohn expone que el de los

Teds “fue el movimiento juvenil menos atractivo de todos los que hasta ahora se han dado. En sus riñas acababan siempre acuchillándose con sus navajas automáticas. A consecuencia de esto, *Rock Around the Clock* fue prohibida en muchas ciudades” (Cohn, 1973: 28-31).

Tal parece que en Gran Bretaña los jóvenes de las clases populares vivían en un ambiente más violento, agresivo y angustiante, quizá también más represivo que en Estado Unidos, el otro país donde en ese entonces se había extendido con mayor notoriedad el *rock and roll*. Recordemos que en Europa, luego de la segunda Guerra Mundial, la recuperación económica había sido más lenta. Con las nuevas actitudes juveniles y los actos delictivos y enfrentamientos sin precedente entre pandillas de adolescentes (incluso marcados por la sangre y la muerte), la sociedad centró su atención en la juventud como no había sucedido antes. Según Cohn, en Inglaterra apareció por primera vez en los periódicos el concepto de *teenager*, más como un medio para promover mercancías. Además de que algunos sectores obtuvieron beneficios económicos de la efervescencia juvenil, “en poco tiempo todo el mundo se consideró comprometido. Los sacerdotes ofrecieron bienestar espiritual, los psicólogos interpretaron, los magistrados aumentaron su rigidez, los padres se angustiaron, [...] y el *rock* se convirtió en algo importante” (*ibid.*, 31).

El cine llevó a la fama internacional a Bill Haley y el cine aceleró el fin de su reinado rocanrolero y liderazgo entre la juventud. El registro de la presencia física del cantante en las dos películas antes mencionadas, contrariamente a lo que se esperaba, provocó que el público adolescente se percatara de que su líder musical poco tenía de sedicioso y explosivo. Las imágenes en movimiento, factor esencial, origen de la fuerza y magia del cine, mostraron a Haley como lo que era: un “padre de familia regordete, demasiado tieso, difícilmente rebelde” (Pareles y Romanowski, 1983: 235). Esto con seguridad resultó más evidente para los espectadores de la película *Don't Knock the Rock*, pues pudieron compararlo con otro músico que también intervino en la cinta, ése sí verdaderamente prendido: Little Richard.

Los jóvenes terminaron de darse cuenta de la realidad de Haley con el arribo de Elvis. Cruel pero cierto... e inevitable. De todas maneras, su lugar en

la historia de la música popular comercial del siglo XX había quedado asegurado desde 1955, un sitio que empezó a ganarse en 1951 cuando comenzó a experimentar con la mezcla de *country* y *rhythm and blues*.

1955: “Rock Around the Clock” se escucha por los cinco continentes; la era del *rock and roll* había comenzado.

ENTRE 1956 Y 1957

Después de los acontecimientos de mediados de los cincuentas, relacionados con el cine, Haley y el *rock and roll*, bastaron dos años para que esta música se extendiera por ciudades y países de todo el mundo. Entre 1956 y 1957, todas las regiones del globo terminaron de familiarizarse con el vocablo *rock and roll*; además, cualquiera de sus habitantes, medianamente informado, sabía para entonces qué tipo de música recibía este nombre y a qué clase de gente le llegaba como nada.

La fiebre del primer *rock* se manifiesta de diversas maneras: adolescentes de todos los países están al tanto de quiénes son las estrellas del *rock and roll* y practican los pasos típicos del baile correspondiente. De igual manera, se generaliza el uso de chamarras de cuero o de nylon (de color rojo, como la de James Dean), los pantalones de mezclilla o las faldas debajo de la rodilla, las tobilleras, los zapatos tenis, en fin, la moda (exportada por Estados Unidos) asociada con el *rock and roll*. Las nuevas actitudes o modelos de comportamiento que asumen grupos o núcleos juveniles de las clases populares en la Unión Americana y Gran Bretaña aparecen acompañados de esta música o son relacionados con ella. En otros países, sobre todo en las ciudades más desarrolladas, el fenómeno alcanza a las clases medias. En varios sentidos, tales conductas son consecuencia y reflejo del crecimiento poblacional e industrial de las urbes. Una moda particular y la predilección de una música son parte de estas nuevas actitudes que en conjunto señalan la conformación de un ámbito cultural o dominio específico de los jóvenes, a partir del cual reafirman su personalidad, muestran su inconformidad o sus angustias y marcan su separación de otros ámbitos como el de la vida adulta, aparentemente más tradicional y conservador. El enfrentamiento violento

entre grupos juveniles y el reforzamiento de la identidad de sus miembros a través de la cohesión y solidaridad colectiva son otros ejemplos de una realidad nueva que se extiende por el mundo.

En la propagación de estas pautas de comportamiento y estilos de vida entre los jóvenes colaboran las películas desarrolladas a ritmo de *rock*, producidas no sólo en Estados Unidos; también la amplia circulación de noticias difundidas por agencias internacionales y los principales periódicos del mundo, así como otro tipo de mensajes masivos –en donde destacan los iconográficos– sobre asuntos relacionados con la juventud y la música de *rock and roll*.

La fiebre del primer *rock* es evidente también porque poderosas marcas discográficas transnacionales, seguras ya de los beneficios económicos de la nueva música, lanzan al mercado infinidad de discos sencillos (45 rpm) con canciones rocanroleras. A su vez, porque radioemisoras de los cuatro puntos cardinales transmiten la música de moda para no quedarse rezagadas y tratar de colocar *hits* en común acuerdo con la industria del disco. Asimismo, porque orquestas y empresas del espectáculo oriundas de países distintos a Estados Unidos e Inglaterra producen e interpretan piezas de *rock and roll* y variedades musicales basadas en este ritmo. Si bien tales producciones muestran distintos niveles de calidad, señalan que el *rock and roll* está en auge y se halla en un proceso de expansión internacional.

Quizá hoy en día dos años y medio (de mediados de 1955 a 1957) parezca mucho tiempo para que un producto cultural que entra en el gran mercado capitalista sea conocido en el mundo entero. Tal vez las dudas sobre el ascenso vertiginoso el *rock and roll* disminuyan si se considera que ya en 1956 la aceptación masiva y los efectos sociales de esta música la convertían en un fenómeno cultural sin precedente. De cualquier manera, incluir 1957 obedece a que en estos 12 meses el *rock and roll* logró establecerse en la cima de la popularidad internacional. En ese año, los rocanroleros iniciales y los que surgieron inmediatamente después, al continuar produciendo música y generando éxitos, demostraron que el primer *rock* era algo más que una moda. También en 1957 terminaron de definirse los tipos de reacciones a favor y en contra del *rock and roll* que caracterizaron los años de imperio de esta

música: la aprobación masiva y mundial por parte de la juventud, preferentemente de los adolescentes, las censuras de la televisión y otros medios, el carácter juvenil, popular y multirracial de la *rock*, etcétera.

Aun así, en la actualidad dos años y medio figuran como el lapso suficiente para que un producto cultural que se inserta en un proceso internacional de circulación comercial sea identificado en todo el mundo. Hace tiempo que no causa mayor asombro que, por decir, hoy se ponga en el mercado un video clip o un invento relativamente reciente como el formato reproductor de música MP3 y mañana sea conocido en todas las regiones económicas del planeta. En nuestros días es algo común que la distribución de mercancías sea efectivamente global y que la información, en este caso de tipo cultural, se emita y capte en forma muy rápida. Sin embargo, en los años de ascenso del *rock and roll* este tipo de situaciones resultaba algo novedoso y sorprendente. Precisamente en aquel tiempo los medios de comunicación masiva, conformadores de una industria poderosa y diversificada, unidos a nuevos inventos y tecnologías, empezaron a tomar cartas en el asunto para que la difusión y la circulación inmediata de mensajes y productos culturales fueran una práctica habitual.

El *rock and roll* fue de las primeras expresiones culturales, en particular en el ámbito musical, en experimentar este fenómeno. Ahora bien, a pesar de que en la actualidad la avanzada tecnología, el desarrollo de las comunicaciones y la experiencia industrial acumulada permiten que los públicos del mundo tengan contacto rápidamente con un producto cultural, sigue siendo difícil que en un par de años se logre que tal producto sea consumido y usufructuado en forma amplia; más todavía, que se introduzca de lleno en sectores de la sociedad y en la vida cotidiana de naciones o regiones distintas al país de origen. De ahí la importancia del *rock and roll* como parte de los fenómenos de consolidación de la cultura de masas.⁵⁰

Si aun hoy causa asombro que entre 1955 y 1957 se supiera en casi todo el planeta qué era el *rock and roll* –y además de que se le consumiera, se

⁵⁰ Ya en 1956 un genio provocador como Salvador Dalí manifestaba ser devoto del baile del *rock and roll*, según información periodística que recoge Federico Arana. En ese año, Dalí, artista consolidado de más de 50 años, “presenta en París un cuadro llamado *Homenaje al rock and roll*” (Arana, 1985, vol. I: 56).

empezara a asimilarlo—, llama doblemente la atención que en dos años más esta música haya asegurado su lugar en la historia de la cultura moderna. Hacia finales de 1959 podía afirmarse que el *rock and roll* era la primera musical juvenil internacional. Una década y media después habría elementos para decir que no sólo era la raíz sino el símbolo del *rock* como cultura y corriente musical.

UN ÍDOLO MUSICAL VERDADERAMENTE JUVENIL

A pesar del tiempo transcurrido, o quizá justamente por eso, también sorprende que un solo personaje destaque sobre el resto de cantantes, músicos, empresarios, sellos discográficos y demás seres y empresas que impulsaron el *rock and roll*. Claro está, me refiero a Elvis Presley, un sujeto a veces olvidado o no valorado debidamente por los aficionados al *rock* surgidos a partir de la década de 1970. Pienso por ejemplo en los amantes de los estilos de *rock* más pesados y estridentes, modalidades que provienen en términos generales del llamado *heavy metal*. No obstante, aunque pareciera que su imagen y sonido fueran un producto comercial relativo a una época remota y pasada de moda, Elvis es un icono cultural. Cabe resaltar que fue el primer ídolo de muchos rockeros de los años sublimes del *rock* (1963-1973), cuando éstos eran adolescentes.

Presley comenzó a dominar la escena rocanrolera en 1956, año en que empezó a grabar para la marca estadounidense RCA. A partir de entonces, y durante la era del *rock and roll*, no hubo ídolo juvenil más importante que él en Estados Unidos y muchos otros países. Este cantante mostró todas las posibilidades del primer *rock* y sacó provecho de ellas, conjuntó y mezcló en forma excelente los estilos de las tradiciones musicales negra y blanca, caminó con gran acierto por los senderos del *rock and roll* más rítmico y acelerado y de las baladas más dulces y emotivas. Con su manera de actuar en el escenario, de interpretar las canciones, con la variedad de piezas que grabó en 1956 y que se convirtieron en éxitos internacionales logró aportarle tal fisonomía, consistencia y fama al *rock and roll* que podemos afirmar que

desde ese año él solo fungió como el principal impulsor de la fiebre rocanrolera.

Es muy interesante lo que representa Elvis en el aspecto musical. Su trabajo significa por primera vez la cristalización plena, en la obra de un solo artista, de las influencias musicales que dieron origen al *rock and roll*. “En su música el ritmo es intenso, ritmo de *blues* eléctrico; en las baladas la melodía es anglosajona; en los arreglos predomina el sabor *country* y los condimentos del *pop*; los coros que acompañan al cantante son rítmicos ecos de *swing*, *boggie* o *jazz*, onomatopeyas sin sentido que mediados de los años cincuentas celebraban la locura y la diversión juvenil” (*Los primitivos del rock*, 1979, primer programa).

Desde su primer disco, “That’s All Right” (grabado para Sun Records), la gente pudo percatarse de los atributos de su voz: “sonaba inquieta, nerviosa, afilada, parecía llenarlo todo”, expresa Nik Cohn, “pero por encima de todo era la voz con más sexo que jamás se había escuchado” (Cohn, 1973: 36-37). Las características de su canto embonaron perfectamente y se reforzaron con su presencia física en el escenario, una vez que comenzó a presentarse en teatros, programas de televisión y películas, en especial a partir de 1956. “Su actitud sexual fue lo que le definió y le marcó una constante. En las generaciones anteriores, por más que los cantantes tuviesen un gran *sex-appeal*, nunca habían podido resaltarlo, viéndose obligados a disfrazarlo con romanticismos. Por el contrario, Elvis era lo más descarado. Cuando sus caderas empezaban a moverse, los pretextos ya no tenían sentido, era un hecho totalmente físico” (*ibid.*, 38).

En opinión de José Agustín, Elvis Presley es uno de esos pocos cantantes singulares que aparecen en todo un siglo. Él desencadenó la primera generación de rockers mencionada en el primer apartado de este capítulo. Entrelazada con los primeros *hits* de estos artistas, apareció la segunda generación u oleada de rocanroleros. Entre ellos sobresalían los tremendos Buddy Holly, Eddie Cochran y Gene Vincent. Junto con la primera generación, esta segunda oleada rocanrolera, que empezó a producir discos exitosos a partir de 1957, dio realce a la era del *rock and roll* entre 1955 y 1959. Incluso después, la música de estas dos generaciones de artistas jóvenes siguió

sonando en el globo terráqueo y hoy día varias de las canciones grabadas por los rocanroleros de aquellos años son verdaderas piezas clásicas. En medio de todos estos músicos y cantantes talentosos sobresale Presley, aun cuando no haya sido un compositor de canciones como Ricardito o el genial Chuck Berry.

Con los siguientes comentarios de José Agustín se obtiene una imagen muy completa de la presencia física y el trabajo artístico del rey del *rock and roll*:

Elvis Presley tenía un carisma, por una parte, que lo convertía en un fenómeno muy especial que rebasaba a Chuck Berry, Little Richard, Eddie Cochran, Gene Vincent; a todo este tipo de gente que estaba en apogeo en ese momento. Nadie tenía el complejo carismático que tenía él. Por otra parte, Elvis Presley es la mezcla más perfecta y acrisolada que se da desde un principio de negro y blanco; es lo que buscaba Sam Phillips, quien decía: el sueño de mi vida es encontrar un blanco, de preferencia guapo y carismático, que tenga metido hasta adentro el mundo negro. Se dio con él, y el *rock and roll* es eso, es la fusión de lo blanco y lo negro. Elvis lo encarna de maravilla. Además tiene la edad, la fuerza, la virulencia, la ternura, la inocencia propia del momento pero también la malicia. Era un cantante, aparte de todo, de registros absolutamente insólitos, de una capacidad muy muy grande que te da desde tonos bajos hasta tonos altos. Matizaba como quería, le metía humor a las canciones, distorsionaba la palabras, las hacía muy claritas, declamaba con ellas; era un complejo muy peculiar. Elvis Presley tenía una pureza total en su extracción *country*, en su extracción ranchera; una pureza total en su conexión con los negros. Además representaba el mundo de la cultura juvenil estupendamente. Entonces, por toda esa serie de elementos: un gran cantante, un gran carisma, una excelente voz, se erigía en una totalidad, en uno de esos cantantes que cuando mucho suman 10 en un siglo. Elvis era un fenómeno especialísimo, especialísimo. Es el emblema de toda una serie de actitudes, capacidades y situaciones (Ortiz Gómez, 1992).

VOZ, CARA Y PELVIS DE ELVIS EN LOS MEDIOS

Con los primeros discos sencillos grabados para la marca RCA, Elvis Presley pasó de ser un artista de popularidad regional a uno de relevancia nacional y

casi inmediatamente, en el mismo 1956, una estrella internacional. En enero de ese año entró en el estudio de grabación, en Nashville, convocado por la marca discográfica en cuestión. En febrero siguiente ya se encontraba en las listas de éxitos de Estados Unidos la canción “Heartbreak Hotel”. Esta grabación llegó al segundo lugar de popularidad en el Reino Unido, también en 1956.

Todo sucedía muy rápido en la carrera profesional del cantante. En agosto de 1956 comenzó a trabajar en su primera película, *Love Me Tender*, misma “que fue puesta en circulación tres meses después y recuperó su costo –un millón de dólares– en tres días” (Pareles y Romanowski, 1983: 439). El cine colaboraba en el ascenso de la fama de Elvis. Sin embargo, en lo que respecta su relación con las industrias culturales, la tele había empezado a apoyarlo antes. En el decenio de los cincuentas, la televisión era el principal medio de comunicación masiva en Estados Unidos, por encima del cine y la radio. A través de ella, el público pudo conocer al Elvis rocanrolero en plena acción, cantando como sólo él sabía hacerlo y moviéndose en una forma hasta entonces desconocida –y atrevida, incluso durante varios años después– para las pantallas de televisión, en especial tratándose de un chico de raza blanca.

La participación de Elvis en *shows* televisivos era vista por la RCA y el *manager* del cantante, el coronel Tom Parker, como el vehículo idóneo para promover sus primeras grabaciones con este sello. El 28 de enero de 1956, en el mismo mes en que comenzó a grabar para la RCA, “Presley hizo su debut televisivo nacional en el *Stage Show* de los hermanos Dorsey, seguido de seis apariciones consecutivas” (*idem*). A partir de entonces, no obstante los sobresaltos e indignación ocasionados, o quizá por eso mismo, prácticamente toda la televisión norteamericana quería a Elvis en su programación. El nuevo rey del *rock and roll* se presentó en consecuencia en los renombrados programas de Milton Berle, Steve Allen y Ed Sullivan.

Frente al interés que despertaban sus discos, así como sus intervenciones en el cine y la tele (mismas que ocasionaban apasionados comentarios a favor y en contra), a principios de 1957 era muy claro que Presley se había convertido no sólo en el ídolo de millones de adolescentes, sino también en el centro de críticas y ataques de numerosos padres de

familias, profesores y ministros religiosos (tanto en Estados Unidos como en muchos otros países); también de comentaristas especializados y gente de la farándula, entre los que se incluían varios músicos de *country*. Todos ellos opinaban que el estilo de Elvis resultaba *demasiado* sugestivo, insinuante y provocativo. Presley, por su parte, manifestaba que no entendía a qué se referían con eso.

Se afirma que Ben Gross, comentarista de televisión, “argumentaba, tras la actuación de Elvis en el *show* de Milton Berle (cuyo auditorio se calculó en cuarenta millones de personas, es decir, que uno de cada cuatro norteamericanos vio los contoneos pélvicos del cantante): ‘La música de estos años era ya de un gusto extraordinariamente chabacano, pero ha llegado a su punto más bajo con los gruñidos inarticulados de ese tal Elvis Presley’” (Hidalgo, 1987: 48).

Reacciones de este tipo, además de lamentables, muestran que a veces la crítica especializada, que por lo mismo debe ser siempre lo más objetiva y documentada posible, va a la saga del trabajo y el producto artísticos, sobre todo cuando se reviste de moralismo y prejuicios. No obstante, en el caso de los primeros años del *rock and roll* y de las presentaciones de Presley, las críticas y censuras ayudaban a atizar el fuego de las emociones y expectativas en torno al joven cantante y su música. Así, cuestionamientos y actuaciones que eran sinónimo de escándalo hicieron “que cada una de las apariciones de Elvis en la TV tomase el carácter de acontecimiento nacional, esperado con ansiedad tanto por padres como por hijos. Los primeros se creían obligados a eliminar la perniciosa influencia de esos *cantos tribales*, mientras los segundos, sencillamente quedaban subyugados cada vez que el arrogante rostro de Elvis se asomaba por la pantalla de su televisor (*idem*).

El hecho más famoso provocado por las opiniones en contra de los cantos y movimientos de Presley tuvo lugar en 1957, o sea al año siguiente de su lanzamiento nacional. Esto hace suponer que en un principio no hubo una preocupación sobre cuáles podían ser los efectos extremos de la imagen en pantalla del rocanrolero. “El 6 de enero [de 1957], cuando Presley llevó a cabo la última de sus tres apariciones en el *show* de Ed Sullivan, fue mostrado solamente de la cintura para arriba” (Pareles y Romanowski, 1983: 439). Si

tomamos en cuenta que Elvis se presentó en varios programas de televisión durante 1956 –mismos que permitieron a la audiencia conocer al rey de pies a cabeza–, también se puede concluir que con estas actuaciones, junto al gusto de verlo bailar, fue creciendo el escándalo y los juicios moralistas de sus detractores.

Es importante resaltar que la época de los *shows* televisivos coadyuvó en forma decisiva a que Elvis Presley se convirtiera en un personaje de renombre en todo Estados Unidos, reconocido no únicamente por el sector de la población que atraía más. Antes que el cine, la televisión dio a conocer e hizo famoso al Elvis rocanrolero. No es aventurado decir que en el decenio de propagación y ascenso comercial de este medio, Elvis fue uno de los primeros artistas populares en el mundo en forjar una imagen de éxito a través de la pantalla chica; fue el primer cantante juvenil al que le sacó provecho la televisión, y el primer caso de un artista que logró notoriedad realmente nacional gracias a un medio de comunicación que, con el tiempo, quizá desde finales de los sesentas (con la incorporación del *video tape* y los satélites), se erigió en el más poderoso transmisor de mensajes masivos en el orbe.

DERECHAS E IZQUIERDAS CONTRA EL *ROCK AND ROLL* Y APOYO ROCANROLERO

Si bien Elvis Presley fue el blanco preferido de los ataques de los sectores conservadores y grupos radicales de Estados Unidos y otros países, no fue el único rocanrolero de la década de 1950 que padeció este tipo de situaciones. Se dice que Gene Vincent fue catalogado por la crítica musical como “el intérprete más *antisocial* y *peligroso* de todos los que conformaban el movimiento del *rock and roll*” (Hidalgo, 1987: 144) En general era esta música la que alteraba a las buenas conciencias de aquellos años, algo que siguió sucediendo en el caso del *rock* de los años sesentas y setentas y, en menor medida, de las décadas posteriores.

Si en el decenio de los cincuentas los músicos blancos rocanroleros no escapaban a las manifestaciones intolerantes en Estados Unidos, imaginemos el nivel de las reacciones en contra del trabajo creativo y profesional de

muchos artistas negros. Muddy Waters, Chuck Berry, Little Richard, Frankie Lymon, entre otros, fueron de manera constante víctimas del racismo y la oposición a la música de *rock and roll* o cercana a ella.

Hubo casos ocurridos en el sur estadounidense en que fanáticos racistas impidieron actuar en el mismo escenario a artistas negros y blancos. Muchos cantantes y músicos que participaban conjuntamente en giras de conciertos respondieron a esta clase de actos estrechando sus lazos de amistad. Sin que importara su origen étnico-cultural, llegaban a profesarse respeto y admiración. En varias ocasiones unos colaboraron en las grabaciones de otros. Con ello sentaron un precedente respecto de un tipo de cooperación que desde entonces ha sido común en el medio del *rock*.

En otro caso de intolerancia racial ocurrido en 1957, un programa de televisión conducido por Alan Freed (sobresaliente promotor del *rock and roll*) “fue cancelado sumariamente cuando Frankie Lymon fue mostrado bailando con una muchacha blanca” (Pareles y Romanowski, 1983: 205).

Algo de irreverencia y subversión debieron notar en el primer *rock* los sectores conservadores de la sociedad, en este caso no sólo de Estados Unidos, para que reaccionaran en su contra. En 1956, “con verdadera visión profética”, un reverendo de apellido Mc Pherson advertía: “Si nuestros hijos siguen escuchando esa música sexual y salvaje de los negros acabarán por parecerse a ellos; la promiscuidad sexual y la pérdida de respecto a toda la autoridad serán la consecuencia inmediata” (Cohn, 1973: 15).

Lo curioso es que también sectores de izquierda o supuestamente progresistas de la población de diversas partes del mundo expresaron su rechazo a la nueva música. Esta situación, por cierto, siguió padeciéndola el *rock* durante la década de 1960. Los militantes marxistas de los años cincuentas y comienzos de los sesentas en Estados Unidos tendieron a atacar “el *rock* [...] debido a su carácter básico de mercancía y a enaltecer la música folclórica como actitud ideológicamente correcta” (Buxton, s. f.: 173). Esta rígida postura era consecuencia de una línea de pensamiento que venía de tiempo atrás. En los años veintes y treintas, el Partido Comunista de Estados Unidos (CPUSA, por sus siglas en inglés) dirigió sus críticas y ataques al *swing* y “utilizó deliberadamente la música folclórica como parte de su estrategia

política [...], siguiendo así el ejemplo de los bolcheviques. La música clásica y la música popular contemporánea (orquestas de baile, *swing*, *jazz*, etcétera, preferida por la nueva población urbana norteamericana) fueron declaradas ‘instrumentos de las clases dominantes’” (*ibid.*, 173-174).

El CPUSA de los años veintes y treintas, como en general la izquierda comunista, no sólo se equivocó al utilizar y promover de manera exclusiva la música folclórica –misma que, dicho sea de paso, no fue muy aceptada que digamos por la población urbana, pues la música escogida por el partido fue la rural sureña, de menor interés en el plano nacional–; también hizo gala de dogmatismo y cerrazón cultural (¿desconocía de dónde provenía el *swing*?); por ignorancia o prejuicio no comprendió el valor estético, el poder de convocatoria y demás cualidades de otras músicas. Por otra parte, la llamada música folclórica es a final de cuentas música popular. En todo caso, si hubiera alguna duda al respecto, no podrá negarse que los linderos que las separan son muy permeables.

La actitud “folclórica-purista volvió a surgir a fines de los años cincuentas y comienzos de los sesentas, vinculada esta vez a una izquierda más amplia, no comunista y que, a diferencia de antes, obtuvo un gran éxito comercial. [...] los nuevos cantantes folclóricos se convirtieron en exitoso artistas del disco”. En este sentido, quedó claro que la música folclórica también podía convertirse en una mercancía para las masas, al igual que “el *rock and roll* comercializado que criticaban” los puristas del folclor y sectores de la izquierda en diversas partes del planeta, algo que siguieron haciendo incluso después de la década de 1960 (*ibid.*, 174).

En la segunda mitad de los cincuentas, por todos lados le llovía al *rock and roll*. Según Juan Antonio Hidalgo, “entre los cientos de rumores de aquellos días, circulaba uno que aseguraba que Presley era un *complot* organizado por los rusos, para corromper a la juventud estadounidense” (Hidalgo, 1987: 51). Por su parte, Federico Arana recuerda que en el documental *This is Elvis*, estrenado en 1981, “pueden verse enardecidos locutores de radio destruyendo sus discos al tiempo que juran no tocarlos nunca” (Arana, 1985, vol. I: 71). Numerosas reacciones de alarma recibió la música y el desenvolvimiento escénico de Presley. Junto con otros

rocanroleros como Carl Perkins y Jerry Lee Lewis, llegó a ser considerado como mensajero del diablo. Hidalgo asegura que el FBI filmó “al cantante en escena para examinar la moralidad de sus pasos de baile” (Hidalgo, 1987, 113).

Cuando la popularidad del *rock and roll* rebasó las fronteras norteamericanas, lo que sucedió en 1956, casi al mismo tiempo que esta música cobró relevancia nacional en su país de origen, surgieron de inmediato declaraciones a favor y en contra que quedaron registrados en la prensa de distintos países. Muchas notas periodísticas también dieron cuenta de acciones de entusiasmo y de enojo o preocupación en torno al sonido rocanrolero. Por ejemplo, el 11 de marzo de 1957, *Excélsior* publicó que “en Atenas, Grecia, se prohibió el *rock and roll*. Dice la nota que la Iglesia griega imprimió un volante que ‘... exhorta a abandonar las abominables orgías del *rock and roll* para evitar tener que bajar el rostro por vergüenza y bochorno. Los contoneos de ese ritmo son diabólicos, lascivos y propios de bacanales” (Arana, 1985, vol. I: 71).

A pesar de lo anterior, poco influyeron los censores en el ánimo del público consumidor del primer *rock*. Desde un principio multitud de jóvenes se lanzaron a conseguir los discos de Elvis y otros rocanroleros, al igual que se mantuvieron al tanto de los pasos de baile, nuevas tonadas, conciertos, películas y otros ingredientes de la era del *rock and roll*. Con su entusiasta participación brilló este periodo hasta finales de los cincuentas.

LA MÚSICA, LOS CHAVOS Y EL PODER EN UN CONTEXTO DE CAMBIOS ECONÓMICOS Y TECNOLÓGICOS

Es preciso mencionar que las opiniones y actividades en contra del *rock and roll*, particularmente las que provenían de los sectores conservadores de la sociedad, fueron motivadas en parte por los disturbios surgidos en muchos conciertos, los actos de delincuencia juvenil y otro tipo de acciones colectivas de adolescentes y jóvenes que trastornaban el orden social o rebasaban los límites de comportamiento permitido hasta ese entonces a la juventud y en general las reuniones de grupo y masivas. O sea que en las condenas al primer *rock* no sólo participaron la rigidez ideológica y política, la moral

conservadora y la intolerancia hacia los actos de expresividad y desinhibición juveniles, sino también los desmanes y desbordamientos de ánimo de la juventud, mismos que asustaban y eran inadmisibles, hasta cierto punto con justa razón, para el buen desarrollo de una vida social en calma y sin mayores problemas.

Y es que tal euforia colectiva, inusual hasta esos años, una euforia de tantos muchachos que no estaba exenta del derrame de sangre, era para preocupar y poner a pensar no únicamente a la autoridad. El problema aquí era que las reacciones en contra el *rock* y las manifestaciones juveniles no quedaban en las diatribas y los llamados al orden, sino que en muchas ocasiones llegaban a la represión física. Según fuera el grado de autoritarismo, desconocimiento o violación de las libertades civiles, rigidez institucional, así se respondía o actuaba en el mundo para impedir o controlar el goce y la expresividad de los jóvenes, al igual que los excesos y muestras de violencia entre ellos.

El 21 de septiembre de 1956, en Oslo, Noruega, la policía detuvo a 600 jóvenes tras los desmanes ocurridos por la proyección de *Blackboard Jungle*. Quizá como consecuencia de esto “el 10 de enero de 1957 se prohibió la película en muchos países europeos”. El 26 de abril del mismo año, el arzobispo de Milán, Italia, dijo durante un sermón a los promotores de espectáculos que “no cargaran con la responsabilidad de corromper almas inocentes, permitiendo el *rock’n roll*”. El 8 de octubre de 1958 el Partido Comunista de Rumania de plano prohibió la difusión del nuevo estilo (Hidalgo, 1987: 205-206).

En el país que vio nacer al *rock and roll*, además de los juicios y exclamaciones en contra de esta música, hubo también choques entre grupos de jóvenes y la autoridad.

El 3 de mayo de 1958 se produjo en Boston uno de los mayores escándalos en la historia del *rock’n roll* de los años cincuentas. Jerry Lee Lewis, Chuck Berry y los Crickets actuaban en el Boston Arena, pero las autoridades de la ciudad hicieron intervenir a la policía para que suspendiera el acto. El jefe de la policía cortó la electricidad del recinto, con lo que quedó inutilizado el equipo sonoro de los músicos, y Alan Freed, furioso, salió a escena gritando a pleno

pulmón: “¡Hey, chicos! ¿Son ellos, es la poli, que quiere impedir que nos divirtamos...!”), tras lo que siguió un violento enfrentamiento entre los jóvenes y las fuerzas del orden. Alan fue acusado de “incitación al desorden público y la anarquía”, y se desencadenó en el país una de las campañas más terribles contra el *rock'n roll* que se ha conocido hasta la fecha. Muchos de los artistas que participaron en ese concierto pagarían, más tarde, las consecuencias (*ibid.*, 126).

Las manifestaciones juveniles en torno al primer *rock* eran reflejo de reacomodos y otros cambios que se estaban llevando a cabo en las sociedades más desarrolladas del mundo. Tales modificaciones eran exigidas por los nuevos actores sociales y los avances en el plano económico y tecnológico, así como por las evidencias de que el progreso no había sido igual para todos. Estos factores se relacionaban entre sí de diferentes maneras. Por ejemplo, el éxito industrial y capitalista, con su moral e ideología, era puesto en entredicho por las heridas de navaja y otros actos ilícitos, pero también por la insubordinación juvenil ante la autoridad intransigente. En cierta forma, tal oposición significaba el germen de una alternativa al orden social prevaleciente. Esto indicaba que los nuevos agentes sociales conscientes que eran los adolescentes se ponían a tono con los nuevos tiempos y empezaban a hacer tambalear los lineamientos morales y sociales establecidos por la tradición y el poder conservador, en parte atraídos por una música desrigidizante, identificadora y propensa a la extroversión como el *rock and roll*, una música de diseminación internacional y de arraigo en diversas partes del globo.

Por otro lado, el crecimiento industrial, la urbanización, el avance tecnológico, la expansión de los medios de comunicación masiva, el poder de las transnacionales y la circulación internacional de productos culturales, este conjunto de cambios y muestras de progreso económico –con sus consecuencias negativas incluidas, porque “el progreso” no siempre avanza de manera armónica, sobre todo en el caso de los países más pobres y menos democráticos– hacían necesario que otros sectores o ámbitos de la vida social marcharan al parejo o cuando menos se acercaran a ellos. O sea que también debían cambiar y desarrollarse las pautas de la moral pública, la participación

ciudadana, las leyes, la educación, la política, las actitudes de y hacia grupos sociales poco atendidos o tradicionalmente menospreciados. En este sentido, los jóvenes, las mujeres, las minorías étnicas, la nueva población urbana, demandaban por distintos medios mayor respeto y atención o actuaban sin esperar el consentimiento de las autoridades, impelidos por favorables condiciones económicas, culturales y tecnológicas.

Sin caer en el error de pensar que el *rock and roll* era el principal o único indicador de las transformaciones antes enunciadas, es posible sostener que la música juvenil se encontraba en la cresta de la ola cosmopolita de una segunda etapa de la modernidad consumista. Por el planeta se extendía esta modernidad predominantemente urbana, postindustrial y tecnologizada, tendente a la globalización y dependiente de los medios de comunicación masiva. El *rock and roll* era uno de los elementos distintivos de este proceso cultural en expansión y una pieza central de la cultura de masas. Esta cultura, por su parte, como ingrediente esencial de la segunda modernidad, terminaría de consolidarse en la década de 1960, en buena medida gracias al desarrollo del *rock* y la cultura juvenil.

La sociedad mexicana, sobre todo la asentada en las zonas más desarrolladas, no quedó al margen de la tendencia de cambios en la cultura, la tecnología y la economía predominante en el mundo a mediados del siglo XX, e impulsada por los países centrales, con Estados Unidos a la cabeza. En la ciudad de México, en ciudades del norte de la República y en algunas otras se hicieron notar los nuevos comportamientos juveniles, señal importante de que el mundo estaba dejando atrás prácticas tradicionales de convivencia y organización social. A fines de los cincuentas, era evidente la influencia de la cultura estadounidense en sectores de la juventud mexicana. En nuestro país también cundieron los “rebeldes sin causa”, una consecuencia del mito de James Dean, de acuerdo con el escritor y testigo de esos años José Agustín. Podríamos agregar que en el comportamiento de estos jóvenes influyeron además los problemas generados por el crecimiento económico y el incremento de la población de clase media urbana.

En opinión de José Agustín, los rebeldes sin causa convirtieron a los chavos en tema de “preocupación nacional”, lo que no había sucedido con anterioridad (José Agustín, 1991b: 52). Explica el escritor:

Se dijo que los jóvenes mexicanos corrían el riesgo gravísimo de “perder el rumbo” y de acabar en “delincuentes y buenos para nada”. Por supuesto, quienes, escandalizados, planteaban semejantes zarandajas no se preguntaban si ese desarrollo juvenil no vendría a ser un reflejo de la decadencia de los “modos de vida” existentes –ansia de dinero, de poder, de seudoprestigio, egoísmo e inconsciencia total– y, menos aún, consideraron la posibilidad de que los tales “rebeldes” pudiesen implicar otra cosa, menos negativa: que en los jóvenes se estuviese generando la raíz de cambios fundamentales de toda la sociedad.

En aquella época –como en ésta, je je– sólo se veía lo superficial: bastante horroroso era que existiesen rebeldes sin causa, pero más aún que, de pronto, a éstos les diera por sacudirse como changos al compás de una música estridente y tribal, digna de negros africanos o –como se dijo después– ide comunistas! (*ibid.*, 52-53).

Hoy en día podría parecer un dato curioso, casi producto de la fantasía, que se haya reprobado de tal manera al *rock and roll* de los años cincuentas, cuando en el presente –y desde hace varios lustros– es una música que se toca en prácticamente cualquier boda, cumpleaños, fiesta privada o celebración popular. Lo cierto es que al primer *rock* se le golpeó duramente, a pesar de que nunca estuvo fuera de los causes comerciales de la música popular. Desde el punto de vista cultural, era una expresión innovadora, con fuerza de sobra para convocar a los adolescentes, abrirse espacios en la radio, la televisión y los espectáculos, para ganar su lugar en las industrias culturales, en la cultura de masas, la cual recibía de este modo un aliento renovador. Aun así, no puede negarse que los ataques y llamados a la cordura, el mismo control de la industria musical, lograron amainar el brío rocanrolero al finalizar la década de 1950. De cualquier manera, la raíz seguía firme y ya había prendido: el *rock and roll* se escuchaba en todo el mundo; en los primeros años sesentas sería el

origen de una corriente musical que con el tiempo se conocería simplemente como *rock*.

DOS PROMOTORES PIONEROS DEL *ROCK AND ROLL*:

FREED Y PHILLIPS

Si los jóvenes músicos rocanroleros fueron los artífices principales del primer *rock* (y el subsiguiente), pues el *rock* ante todo es música, correspondió al público adolescente ser el impulsor fundamental de esta expresión cultural. Como asevera José Agustín: “los chavos fueron los que convirtieron el *rock* en un fenómeno absolutamente suyo porque no había habido un verdadero lenguaje juvenil. Ésa es otra característica del *rock* que lo hace tan peculiar; es el primer lenguaje juvenil por excelencia que surge. Los chavos entendieron esto y lo manejaron perfectamente bien, lo convirtieron en parte de su idiosincrasia” (Ortiz Gómez, 1992).

No obstante, el *rock and roll*, como el *rock* en general, debe algo de lo mucho que es y ha conseguido a hombres con distinto nivel de protagonismo detrás del escenario y las producciones. En efecto, esta música encontró una base muy importante para su propagación, en el apoyo que recibió, sobre todo inicialmente, de ciertos locutores (o *disc jockeys*) y hombres de negocios. Se trataba de personas que no se ubicaban en el primer nivel de su medio profesional y de la estructura empresarial. Al lograr que el *rock and roll* fuera ganando terreno en el flujo principal de la música popular y la industria que la explota en forma comercial, estos individuos iban consiguiendo a su vez ocupar un lugar de mayor relevancia en las industrias de la música y del espectáculo.

Se puede comprender que estos personajes, tal vez excepto uno, buscaran de manera prioritaria el beneficio económico; también, que con el tiempo, al ser evidente el poder de convocatoria del *rock and roll*, la industria de la cual formaban parte buscara con ahínco que amainara la explosividad de esta música y mantenerla bajo total control. A fin de cuentas, los jefes del negocio musical eran integrantes y reproductores del *establishment*, el cual pretendía, y a la larga lo consiguió sensiblemente –gracias además a otros

factores que se concatenaron—, que el *rock and roll* siguiera generando ganancias sin desaparecer del todo.

La inevitable relación entre el *rock* y sectores de la industria y el comercio, aunque a veces pasa inadvertida o quisiera olvidarse e incluso ocultarse, obedece a la situación que ha experimentado en general la música popular urbana del siglo XX; con mayor razón cuando nos referimos a la música popular en el país capitalista por excelencia. Los canales comerciales fueron los conductos que encontraron y de que se sirvieron los creadores y promotores directos del *rock and roll* para dar a conocer y difundir masivamente su trabajo.

Dos hombres descuellan sobre la demás gente de los medios y el negocio musical que impulsó el *rock and roll*. Conocer aspectos de su biografía nos ayudará a comprender más claramente el vínculo que se estableció desde un principio entre el *rock*, la industria y el comercio. En especial veremos la estrecha relación que hubo entre el *rock and roll* inicial y las pequeñas compañías radiofónicas y discográficas. En párrafos anteriores ya he mencionado a estos personajes: por un lado se encuentra Alan Freed, introductor del término *rock and roll*; por el otro, Sam Phillips, descubridor de Elvis Presley. Retrocedamos a los años anteriores al estallido del *rock and roll*, con objeto de percatarnos, así sea en forma somera, del camino recorrido por Freed y Phillips para llegar al éxito profesional.

EL TÉRMINO *ROCK AND ROLL* Y UN NUEVO ESTILO PARA LOS DJ

Alan Freed (Johnstown, Pensilvania, 1922-Palm Springs, California, 1965) tenía 28 años cuando lanzó al aire su *Moondog Rock 'n' Roll Party*, en forma muy probable, “el primer programa radiofónico dedicado exclusivamente a la juventud” (Hidalgo, 1987: 166). Recordemos, además, que *Moondog Rock 'n' Roll Party* constituye la primera producción de una estación dirigida a una audiencia de raza blanca en ofrecer íntegramente música negra, en particular *blues* y *rhythm and blues*. Por cierto que Freed también fue de los primeros profesionales del medio radiofónico en hacer a un lado términos peyorativos como *race music* (y emplear en cambio el eufemismo *rhythm and blues*).

Alan Freed sabía tocar el trombón. Cuando estudiaba la secundaria en Salem, Ohio, era el líder de una banda de *jazz*: los Sultanes del Swing (mismo nombre de esa deliciosa pieza de Mark Knopfler y su grupo Dire Straits). Freed obtuvo una licencia para separarse del ejército debido a que una infección le había provocado la pérdida parcial del oído. Pudo entonces estudiar ingeniería en la Universidad del Estado de Ohio, de donde egresó a principios de la década de 1940. Era, pues, un hombre con estudios superiores.

Una vez que salió de la universidad, Freed comenzó a trabajar en la industria de la radio, en donde desempeñó diversos trabajos durante todo el decenio. Cuando en 1950 se mudó a Cleveland, Ohio, contratado por la estación WKEL, llevaba a cuestas una amplia experiencia en el medio radiofónico; había sido director de programación y locutor de emisoras de ciudades de Pensilvania y Ohio. Al año siguiente de su traslado a Cleveland, el joven Freed se cambió de estación; fue en la WJW, donde comenzó a presentar el innovador programa nocturno con el que aseguraría un lugar en la historia del *rock* y los libros sobre su origen. “Con una botella de *whiskey* a su alcance, Freed tocó discos de R & B de sellos independientes, con lo que llevó la música negra a un nueva y amplia audiencia” (Pareles y Romanowski, 1983: 205).

Es probable que en 1950, una vez establecido en Cleveland, Alan Freed haya iniciado el experimento de transmitir en forma esporádica “música sepia” en una emisora para blancos. De acuerdo con algunos autores, su amigo Leo Mintz lo animó a que incluyera esta clase de música en los espacios radiofónicos a su cargo. Mintz era propietario de la tienda de discos Record Rendezvous, ubicada en aquella ciudad (Nite, 1977, Introducción del autor: XI). Al parecer –según lo narra Juan Antonio Hidalgo–, Mintz le había contado a Freed que últimamente los chavos estaban comprado de manera muy notable discos de *blues*. “Freed, intrigado, empezó a visitar con asiduidad algunos locales especializados en la audición de artistas de color y comprobó que, en efecto, una gran cantidad de adolescentes blancos parecían muy interesados por aquel estilo” (Hidalgo, 1987: 164). Sus visitas le permitieron,

además, confirmar que había un sector de la población, los jóvenes, olvidado por la radio.

Con la información obtenida, el joven *disc jockey* (DJ) decidió tomar cartas en el asunto, comenzó a experimentar y a aumentar de manera paulatina la cantidad de música negra original en sus programas, ante la muy favorable respuesta del público joven. En la estación WJW, Freed se atrevió a innovar aún más –viendo hacia adelante, claro está, fama y dinero–; convenció a sus superiores en la emisora, y lanzó al aire *Moondog Rock ‘n’ Roll Party*.

Alan Freed tomó el nombre de su programa de la pieza que escogió como tema del mismo: “Blues for Moon Dog” de Todd Rhodes (Tobler, 1991: 130). *Moondog Rock ‘n’ Roll Party* se convirtió rápidamente en uno de los espacios radiofónicos más importantes de Cleveland; no sólo obtuvo un éxito notable entre el público adolescente, sino también fue objeto de una gama de manifestaciones de desaprobación de padres de familia, sectores conservadores y grupos racistas. Presentar piezas originales de la negritud norteamericana, en lugar de versiones *lights* interpretadas por artistas blancos, entre otras características de este programa, provocaron que desde entonces y constantemente a lo largo de su carrera, Alan Freed fuera señalado con el epíteto de “nigger lover” (*idem* y Pareles y Romanowski, 1983: 205).

Por el contrario, el desempeño radiofónico del joven locutor se hizo muy popular entre la audiencia adolescente de raza blanca gracias principalmente a tres factores: “la programación audaz de Freed, su maniaco estilo de presentación, y su charla con palabras cantadas y en doble sentido –misma que incluía la conocida frase ‘*rock ‘n’ roll*’, una metáfora tradicional del *blues* para la unión sexual”– (Tobler, 1991: 130). Como podemos inferir, entre otras de sus aportaciones a la radio, Freed fue uno de los primeros profesionales del medio en poner en práctica un tipo de locución y de emisiones desenfadado. Hoy en día es muy común este particular y relajado estilo, en especial en las radioemisoras con programación dirigida a un público mayoritariamente juvenil o compuesta de música *rock* o *pop*.

Con el tiempo se supo que, a principios de los cincuentas, gracias a Freed y a su *Moondog Rock 'n' Roll Party*, “Cleveland tenía una dosis más elevada de la música [*rock and roll*] que el resto del país”. Esto lo sostiene Norm N. Nite en *Rock On* (1977, Introducción del autor: XI). El libro es una pequeña enciclopedia que recoge los datos fundamentales de los principales cantantes en al era del *rock and roll*. Nite creció en Cleveland y fue uno de los jóvenes que quedó atrapado por el programa de Freed. Este autor y también locutor asegura que “fue Alan, en acuerdo con su buen amigo, Leo Mintz, [...] quien acuñó el término *rock n' roll*” (*idem*).⁵¹

Según Albert Goldman (1982: 346), Freed tomó el nombre *rock and roll* de un viejo *blues*, “My Baby Rocks Me with a Steady Roll”. No hay que olvidar que el innovador conductor de programas radiofónicos comenzó a usar este término para evitar los señalamientos racistas sobre el *rhythm and blues*.

Desde la segunda mitad de la década de 1950, *rock and roll* es un término de uso generalizado en todo el mundo, es decir, trasciende los dominios de la comunidad rocanrolera. En este sentido, no puede dejarse de lado que un señor de oficio locutor fue el responsable directo de su propagación inicial masiva. Algunos de los especialistas del *rock* llegan a afirmar que Freed inventó el nombre en cuestión. Por otra parte, se dice que él siempre sostuvo ser el creador del nombre *rock and roll*, e incluso intentó cobrar regalías por “concepto de derechos de autor cada vez que un músico o una compañía discográfica utilizara la palabra” (Hidalgo, 1987: 164). Por lo que hemos visto, lo apropiado es expresar que Alan Freed fue la voz que empezó a utilizar la frase *rock and roll* para denominar un tipo específico de música y así presentarla a una audiencia (“dar nombre es dar sentido a las cosas”, decía el historiador Edmundo O’Gorman); fue, en otras palabras, quien bautizó a la música más popular de la segunda mitad de los años cincuentas en Estados Unidos y buena parte del mundo. Freed “dio un uso corriente al término que había adoptado (mas no inventado) para la música –*rock and roll* o *rock 'n' roll*” (*Encyclopaedia Britannica*, 1980, vol. VIII: 622).

⁵¹ Sobre el particular, cabe señalar que los especialistas coinciden en afirmar que Freed propagó a través de su programa este término; no obstante, en todas la fuentes consultadas, excepto *Rock On*, se omite hacer mención o simplemente se ignora la probable participación en el asunto de su cuate Mintz.

En la historia del *rock*, Alan Freed destaca por ser pionero en incluir en un programa de radio transmisiones en vivo de presentaciones de grupos de música popular. Probablemente esto lo realizó desde 1951. Una de las emisiones a control remoto de su *Moondog Rock 'n' Roll Party* que más se recuerda ocurrió en Cleveland en 1952. La convocatoria de Freed atrajo a tal cantidad de jóvenes (algunas fuentes señalan que se reunieron entre 25 000 y 30 000) que la capacidad del recinto donde iba a verificarse el acontecimiento fue superada en más del doble. El pandemonio en que se convirtió la concentración provocó que el espectáculo fuera cancelado.

Este suceso es una muestra muy notoria del deseo abierto de los adolescentes estadounidenses de principios de los cincuentas de escuchar música *rhythm and blues*, de bailar al compás de una música interpretada en vivo, diferente a la que establecía como propia el gusto convencional, y de participar en encuentros donde pudieran manifestar sus preferencias y convivir con sus semejantes. Acontecimientos como el mencionado representan los albores de una fiebre (rocanrolera) que pocos años después se desataría en prácticamente todo el mundo.

En 1954, la estación WINS de Nueva York contrató a Alan Freed. El DJ Norm N. Nite, entonces un adolescente más de Cleveland atrapado por las ondas de Freed, recuerda aquel verano y sus consecuencias: “Estaba triste de que [Alan] se fuera, pero sabía que sólo era cuestión de tiempo para que el resto del país conociera el *rock n' roll*. Poco tiempo después, su programa [...] se volvió la cosa más grande en la radio de Nueva York. El *rock n' roll* estaba aquí para quedarse. *Disc jockeys* de todo el país siguieron la dirección de Alan y pronto el *rock n' roll* fue una locura nacional” (Nite, 1977, Introducción del autor: XI).

Durante los años de ascenso y consolidación del *rock and roll*, los programas de radio y televisión al igual que los conciertos presentados por Alan Freed constituyeron una de las dos principales plataformas de lanzamiento y promoción de los cantantes y músicos rocanroleros. El otro espacio más importante en Estados Unidos, para la difusión y seguimiento de los artistas juveniles –aunque este espacio se abrió a finales de los cincuentas–, fue *American Bandstand*, producción televisiva casi inmersa en la leyenda,

conducida por Dick Clark. Inicialmente se llamó *Philadelphia Bandstand* y, como su nombre lo indica, empezó a transmitirse de manera local en la estación WFIL-TV de Filadelfia en 1952. La cadena ABC comenzó a emitir a todo el país *American Bandstand* el 5 de agosto de 1957. En ese entonces Clark tenía 27 años (Pareles y Romanowski, 1983: 103). De esta manera dio inicio “la historia del espacio musical con más aceptación en la televisión americana durante diez años. Por él pasarían las mayores estrellas del *rock’n roll*, e incluso un mito como Chuck Berry rendiría un pequeño homenaje al programa en su canción ‘Sweet Little Sixteen’” (Hidalgo, 1987: 168). Sobre todo en los cinco años que siguieron a su *premier* nacional, *American Bandstand* “fue una vitrina para los cantantes *pop*, particularmente ídolos adolescentes con base en Filadelfia como Fabian y Frankie Avalon, en cuyas carreras Clark puso interés, desde que tuvo una importante participación en compañías editoras de música y discográficas” (Pareles y Romanowski, 1983: 103).

No obstante la fama de Clark, ningún profesional de los medios más relevante para la historia del *rock and roll* que Alan Freed. Gracias a su trabajo, la estación WINS llegó a la cima de los *ratings*. A su vez, este presentador se convirtió en un personaje sinónimo del éxito, carismático para muchos, abominable para otros. En Nueva York, al parecer desde 1955, comenzó a conducir conciertos en vivo. En ellos presentaba artistas cuyos discos tocaba en su programa de radio. Después pasó a otra estación radiofónica (WABC) y condujo *shows* televisivos. También produjo discos y actuó en varias películas (*Rock Around the Clock* y *Don’t Knock the Rock*, entre otras). Con sus aciertos profesionales y empresariales, con su fe en la nueva música, Freed ayudó al éxito del *rock and roll* mientras incrementaba sus ganancias millonarias y cosechaba antipatías e incluso enemigos (no hay que olvidar que para mucha gente no era más que un “amante de negro”).

En 1955, cuando comenzaba a gozar de su popularidad en Nueva York, Alan Freed recibió la grabación de un nuevo artista promovido por Leonard Chess. Se trataba de la canción “Maybellene” de Chuck Berry. Freed se dio cuenta de inmediato de la calidad de la pieza y sus posibilidades de convertirse en un *hit*. Berry le cedió parte de los créditos de “Maybellene” con objeto de

asegurar su difusión radiofónica. La canción ocupó en julio de 1955 el quinto lugar de popularidad. “Desde ese momento, las carreras de Berry y Freed estarían íntimamente ligadas (de hecho, Freed aparece como co-autor en algunos de los temas más conocidos de Berry), hasta 1959, en que el *escándalo payola* acabaría con la carrera del locutor y Chuck sería encarcelado” (Hidalgo, 1987: 100).

El caso payola (nombre derivado de las palabras *pay* y *victrola*) se volvió un asunto de importancia nacional cuando el Congreso estadounidense comenzó a investigar a algunos *disc jockeys* que al parecer habían aceptado dinero de compañías discográficas a cambio de programar de manera frecuente determinados grabaciones en sus espacios radiofónicos. La idea era influir en el éxito del disco. Cuando en 1959 aparecieron los primeros alegatos en torno al caso, Alan Freed trabajaba para la estación WABC de Nueva York. Esta emisora lo despidió en ese mismo año, “después de que él rehusó firmar –‘por principios’– una declaración que establecía su participación en sobornos” (Pareles y Romanowski, 1983: 205). La preferencia de Freed relativa a tocar música original negra, en lugar de las versiones de artistas blancos –una verdadera convicción, como quedó comprobado–, ocasionó que hubiera poca gente que defendiera al afamado locutor en las industrias radiofónica y musical. Los enemigos de Freed habían ido en aumento desde los tiempos del primer *Moondog Rock ‘n’ Roll Party*, en Cleveland (Hidalgo, 1987: 167). “Mientras que Dick Clark, cuyo imperio se había apoyado en los ídolos adolescentes blancos, escapó de las investigaciones payola ileso, Freed recibió el voto en contra del negocio musical” (Pareles y Romanowski, 1983: 205).

En 1962 Alan Freed era un hombre en la bancarrota. En ese año fue llevado a juicio y finalmente se declaró en dos ocasiones culpable de soborno comercial. Le dieron duro a Freed. Fue multado y se le impidió seguir trabajando en el medio. En 1964, cuando vivía en Palm Springs y era un desempleado al borde del alcoholismo, fue acusado de evasión de impuestos. Antes de que el proceso judicial comenzara, Freed fue hospitalizado por un problema de uremia. En enero de 1965 dejaba de existir. “Había pasado sólo una década desde que había anunciado: ‘cualquiera que diga que el rock &

roll es una moda pasajera o una llamarada de petate tiene rocas en la cabeza, papá!’ (*‘anyone who says rock & roll is a passing fad or a flash in the pan has rocks in his head, dad!’*) [*ibid.*, 206].

Alan Freed es uno de esos tipos con los que a uno le gustaría encontrarse en algún bar para beber y conversar largamente, mientras la rocola del fondo no deja de tocar *blues* eléctrico y alguno que otro *rock and roll*.

PHILLIPS, SUS BÚSQUEDAS Y ACIERTOS

Sam Phillips sí que sabía de las características y los rumbos del *blues* a principios de la década de 1950; también estaba al tanto de las tendencias más populares del *country*. Como lo expresé anteriormente, Phillips es el otro personaje de la industria discográfica y el negocio musical, detrás de los cantantes y músicos juveniles, que con su buen tino empresarial coadyuvó en el surgimiento y desarrollo del *rock and roll*.

Sam creció escuchando *blues*. No habría podía ser de otra manera. Nació en Florence, Alabama, en 1923. Hasta su adolescencia vivió en una granja a las afueras de su ciudad natal. En ese ambiente rural “escuchó por primera vez música negra de un viejo campesino ciego sin tierra propia [*sharecropper*] llamado Uncle Silas Payne, quien le contaba historias y le cantaba *blues* y cantos del campo [*field hollers*]” (*ibid.*, 429). Por otra parte, es bueno tener en mente que Florence colinda con el estado de Tennessee, entidad muy vinculada a la historia y la producción discográfica del *country*.

La muerte del padre provocó que el Sam adolescente se convirtiera en *disc jockey* de la radiodifusora WLAY de Muscle Shoals, Alabama. Se inició así una carrera en la radio. Su siguiente trabajo fue en la estación WLAC de Nashville, o sea, la capital del *country*. Es probable que a partir de entonces halla desempeñado el puesto de técnico de grabación; un poco antes había obtenido la certificación como ingeniero de radio gracias a un curso por correspondencia. En 1945 se mudó a Memphis, contratado por la emisora WREC (*idem*). En esta radioemisora trabajó como locutor e ingeniero de mantenimiento y transmisión.

En enero de 1950 Sam Phillips echó a andar su propio estudio de grabación, el Memphis Recording Service, “cuyo objetivo era grabar a los músicos de *blues* que tenían contratos firmados con las compañías del norte” (Hidalgo, 1987: 35). Lo reducido del local ocasionó, entre otros problemas, que Phillips tuviera dificultades para hacer marchar el negocio. Sin embargo perseveró y logró que su pequeña empresa grabara canciones para los sellos Chess, Modern y RPM, especializados en música negra. Sus intereses profesionales, aunado al poco éxito que obtuvo en un principio y al clima social prevaleciente en la región, ocasionaron que a menudo recibiera comentarios de sus colaboradores del tipo “hoy hueles bien, supongo que no has estado perdiendo el tiempo con esos negros” (Pareles y Romanowski, 1983: 429).

En la historia del *rock and roll* el estudio de Phillips destaca en primer lugar porque en él se grabó la pieza “Rocket 88”, interpretada por Jackie Brenston. Esto ocurrió en marzo de 1951. Recordemos que “Rocket 88” se convirtió en un *hit* de *rhythm and blues* y que en ese mismo año la grabó Bill Haley. Algunos especialistas sostienen que la grabación de Brenston es el primer disco de *rock and roll*; muchos coinciden en que al menos es el primer sencillo exitoso de este estilo musical. Todos se basan en los elementos más distintivos de la canción: “un estimulante ritmo de tren en marcha, el sax que ulula y una letra que ensalza a un coche” (*idem*).

En febrero de 1952 Sam Phillips inauguró Sun Records, su propio sello discográfico. Esta empresa sacó provecho del Memphis Recording Service, el cual siguió grabando discos privados para todo aquel que quisiera pagar cuatro dólares. En 1953, un desconocido Elvis Presley aprovecharía estos servicios para grabar un disco de regalo para su madre. Con Sun Records, “Phillips abrió camino al sonido cargado de eco que se convirtió en una marca distintiva del *rockabilly* clásico” (*idem*).

En un principio, la compañía Sun Records grabó básicamente discos de artista negros, con objeto de aprovechar el ambiente musical de la zona y la experiencia que había acumulado Phillips en su estudio de grabación. La expansión de marcas discográficas como Chess, Checker, Atlantic y Specialty, muy notoria alrededor de 1954, hizo que Sam decidiera dejar de grabar música

negra y buscar el talento de los jóvenes blancos del sur, influidos por el *blues* (*ibid.*, 429-430).

En 1954 Sam Phillips se interesó por el estilo de interpretación de Elvis porque, entre otras cosas, hacía tiempo estaba buscando un cantante de su tipo, es decir, un intérprete blanco que pudiera entender y llevar el *blues* a la población blanca. El 5 de julio de ese año, luego de algunas semanas de ensayar con el guitarrista Scotty Moore y el bajista Bill Black (a sugerencia de Phillips), el joven cantante acudió al estudio de Sun Records para grabar algunas cintas de demostración (demos). Se cuenta que la sesión amenazaba con volverse un fracaso. Sin embargo, el momento mágico sucedió. Así lo narra Juan Antonio Hidalgo: “Después de horas de grabación, y a punto de dejarlo todo, Elvis empezó a cantar, medio en broma medio en serio, un viejo *blues* titulado ‘That’s All Right’, a ritmo de *country*. Phillips pegó un salto en el interior de la cabina de control. Aquello era... dinamita pura... Finalmente, Phillips se dio cuenta de que había encontrado a aquel *blanco con voz y sentimiento de negro* que llevaba tanto tiempo buscando” (Hidalgo, 1987: 44).

Dos días después, Dewey Phillips, *disc jockey* de la estación WHBQ de Memphis, presentó el primer sencillo de Presley, “That’s All Right”. La audiencia reaccionó de tal manera que el locutor tuvo que tocar el disco en varias ocasiones. Esa noche, Elvis acudió a la radiodifusora para su primera entrevista (Tobler, 1991: 244).

Durante un año y medio, Elvis Presley grabó para Sun Records cinco discos sencillos, todos muy bien recibidos por el público. Después de rechazar varias ofertas de diferentes casas discográficas, Sam Phillips vendió el contrato del novel rocanrolero a la importante compañía RCA por la increíble cantidad, en ese entonces, de 35 mil dólares. No obstante, el descubridor de Elvis siguió siendo un empresario exitoso. No olvidemos que grabó por primera vez a artistas como Jerry Lee Lewis, Carl Perkins, Johnny Cash y Roy Orbison (Pareles y Romanowski, 1983: 430).

“BLUE SUEDE SHOES”

En el estudio de Sam Phillips se grabaron canciones que con el tiempo se volvieron indudables clásicos del *rock and roll*, con diversas versiones en distintos idiomas de diferentes partes del mundo. Un ejemplo notable es la pieza “Blue Suede Shoes” de Carl Perkins.⁵² A principios de 1956 Sun Records puso en circulación el disco sencillo con esta canción que habla del amor a unos zapatos; su dueño puede permitirlo *todo*, menos que le ensucien su zapatos de ante azul.

“Blue Suede Shoes” fue lanzada al mercado poco antes de que Elvis Presley alcanzara la fama nacional. “Muchos historiadores del género han dicho, en años posteriores, que fue este disco el que hizo que el *rock and roll* se extendiese definitivamente por Estados Unidos” (Hidalgo, 1987: 65). La aseveración se basa en que esta pieza rompió las barreras comerciales que existían entre los géneros de la música popular estadounidense, y fue apreciada tanto por el público blanco como por el negro. La composición de Perkins “es la primera canción en ubicarse en la cima de las listas de popularidad del *country*, *pop* y *rhythm and blues*, simultáneamente” (Pareles y Romanowski, 1983: 425). A su vez, muestra de manera fehaciente algunas de las características principales del primer *rock*: un ritmo incesante, rápido y bien marcado por el bajo y, de manera muy notoria, la batería (un ritmo percutido para bailar o marcar el compás fluida y desinhibidamente); participación destacada de la guitarra con frases rápidas, alegres y constantes, influidas por el *blues*, y una interpretación vocal que provoca las respuestas melódico-rítmicas de las cuerdas de guitarra. Todo en una pieza de 2:14 minutos (o de 1:59 minutos en la versión más rapidita de Elvis) en los linderos del *country* y el *rhythm and blues*.

Otros ejemplos de la clase de material que se produjo en el estudio de Sam Phillips y que dio a conocer el sello Sun Records son cuatro éxitos interpretados por el acelerado Jerry Lee Lewis: “Whole Lotta Shakin’ Goin’

⁵² En 1960 se conoció en México una versión de esta pieza interpretada por los Camisas Negras, con César Costa como vocalista.

On”, “Great Balls of Fire”, “Breathless” y “High School Confidential”. Cuatro fabulosos clásicos del *rock and roll*.

En 1969 Sam Phillips vendió la empresa que había fundado en un pequeño establecimiento de Memphis (*ibid.*, 430). No obstante, en los recuerdos y leyendas en torno al *rock and roll*, el nombre de Phillips se mantendría unido al del sello Sun Records y su estudio de grabación. El 31 de julio de 2003, la sede original del Sun Studio fue declarada monumento histórico nacional.⁵³ Un día antes, también en Memphis, había muerto el empresario y productor que 53 años atrás le había echado el ojo al inmueble como sitio de los servicios de grabación que estaba a punto de iniciar. Sam Phillips fue un decidido y entusiasta impulsor del *rockabilly* y, en general, del *rock and roll*. Con los discos que grabó, los artistas jóvenes que lanzó a la fama y, ante todo, el descubrimiento de Elvis Presley, aseguró su lugar en la historia del *rock*.

LA PRIMERA MUERTE DEL *ROCK*

Entre 1958 y 1959 el *rock and roll* se mantuvo en la cima de la popularidad mundial. Si se puede hablar de una música popular internacional, el género dominante en ese entonces era el *rock and roll* (junto con su hermano de raza negra, el *rhythm and blues*, para ser justos). Con Elvis Presley a la cabeza, había un conjunto de cantantes y músicos jóvenes estadounidenses que se escuchaban en el orbe entero, gracias a películas, actuaciones en vivo, programas de televisión y, principalmente, discos y emisiones radiofónicas. Los medios y recursos (tentáculos) de las industrias culturales transnacionales (un pulpo que ensanchaba sus dominios, que abría cauces para la difusión masiva de expresiones y productos apreciados por diversos públicos, y que buscaba explotar todo aquello relacionado con la cultura que significara dinero) estaban volcados hacia la música juvenil. La multitud de versiones en

⁵³ En 1988 el grupo U2 rindió homenaje al Sun Studio en su película documental *Rattle and Hum*, una cinta en la que el cuarteto resalta sus influencias musicales y las raíces del *rock*. En una parte del filme, U2 llega emocionado al estudio para grabar algunas canciones.

otro idioma de las piezas originales en inglés, producidas y difundidas por industrias y medios locales, confirmaban el auge del *rock and roll*.

Sin embargo, las facilidades que las industrias culturales tendían para que circulara el nuevo estilo musical iban aparejadas de una preocupación invariable entre los dueños y gerentes de las empresas: que el *rock and roll* no se les saliera de las manos. O, dicho con mayor precisión, que las acciones y reacciones de los músicos y audiencias juveniles en torno al primer *rock* se mantuvieran dentro de los límites aceptados por el *establishment* (o sea, la gente que partía el queso en cada país donde se hacía presente la revolución musical).

Esta preocupación correspondía a la inquietud que había prevalecido en las industrias del espectáculo y los medios de comunicación del siglo XX, respecto de las manifestaciones populares que, valga la frase, gozaban realmente de amplia popularidad. Y esto sucedía tanto en Estados Unidos como en las distintas naciones y zonas del mundo industrializadas o medianamente desarrolladas e influidas por el proceso modernizador impulsado por aquel país. Con el crecimiento y consolidación de la cultura de masas y sus mitos originales (héroes de historietas, figuras del cine, estrellas de la música, etcétera) en la década de 1960, la tendencia controladora se mantuvo. Durante el resto de la centuria, los medios de comunicación y las industrias del entretenimiento siguieron por lo general “arrojando” a las expresiones populares-masivas, pero procurando siempre llevarlas por el terreno que les convenía. En el caso concreto de la música popular urbana, los medios y el negocio musical trataron de fijar el rumbo. Otra cosa es que lo consiguieran... siempre. Los estudios sobre audiencia y la línea teórica conocida como estudios culturales demostraron que los consumidores (con sus apropiaciones activas y creativas) jugaban su parte. También los creadores y productores culturales (con sus propias acciones e intenciones).

Entre 1958 y 1959, grupos juveniles locales de *rock and roll* lograban popularidad en países donde había prendido el nuevo estilo musical. En Gran Bretaña, por ejemplo, se escuchaba a Cliff Richard y los Drifters desde 1958, y hacia finales de 1959 ya circulaban en México discos grabado por Los Locos

del Ritmo y los Black Jeans (después llamados los Camisas Negras), dos de los primeros conjuntos de *rock* de nuestro país (Arana, 1985, vol. 2: 12-16).⁵⁴

Con todo, existe la opinión de que el *rock and roll* fue herido de muerte en 1959. Esta idea, basada en una serie de sucesos que tuvieron lugar alrededor de ese año, ha subsistido en diversos autores, a pesar del tiempo transcurrido. Sin embargo, la perspectiva que brinda precisamente el tiempo ha permitido también llegar a la conclusión de que, a finales de la década de 1950, más que señales del fin del *rock and roll*, había indicios del término de una época en la historia de la música popular comercial, si se quiere, en la historia de la cultura de masas. De igual manera, se puede concluir que los planteamientos sobre la muerte del primer *rock* corresponden en mayor o menor grado a una ideología, predominante a finales de los sesentas y durante la década siguiente, que lleva a oponer cuestiones como autenticidad y artificialidad, al igual que arte (o creatividad) y comercio, al hablar de la música popular urbana y, en concreto, del *rock*. Simon Frith y otros investigadores (aunque él sobre todo, influyendo en trabajos adscritos a los estudios culturales anglosajones) se han encargado de desentrañar esta “ideología del *rock* y el *soul*”, además de señalar sus fallas (véase, al respecto, Hesmondhalgh, 1998). Como asenté en el primer capítulo, apoyado en el planteamiento de Frith, el *rock*, en todo caso, es un negocio contradictorio. Si bien esto se muestra con suprema claridad en los sesentas, ya desde la década anterior interactúan música y comercio. Muchos comentarios relativos a la muerte del *rock* pierden de vista este hecho.

Por lo anterior, si se revisa el fenómeno del *rock and roll* en su conjunto, se obtienen elementos para sostener que en 1959 la llamada era del *rock and roll* empezaba a concluir, su ciclo comenzaba a cerrarse para dar

⁵⁴ Un libro japonés, en japonés, sobre el *rock* del país del sol naciente entre las décadas de 1950-1990, que incluye, para mi fortuna, infinidad de fotos, comprueba que en 1958 ya actuaban en Japón los primeros rocanroleros autóctonos. Incluso se reproduce la portada de un disco EP (*extended play*) de un cantante de *rock and roll* nacional, dado a conocer, bajo el sello de Columbia, en 1957 (los números arábigos del pie de foto así lo indican). La portada presenta, (*fortunately*) en caracteres del alfabeto latino, los nombres de las piezas grabadas. Una de ellas es “Don’t Be Cruel”, canción que hiciera famosa Elvis Presley. También aparece la funda de un disco sencillo precisamente de Elvis, editado en esa nación por la compañía Victor, en 1956. El disco contiene “Hound Dog” y “Don’t Be Cruel”.

paso a otro periodo de la música juvenil internacional, dominado por una expresión musical que marcharía con rumbo propio a partir de 1963-1964. No obstante, esta expresión, que con el tiempo se llamaría simplemente *rock*, se nutriría de los rocanroles y el *feeling* de Presley, Berry, Little Richard, Lewis, Holly y otros. Es decir, la música de *rock* (y su cultura) mantendría, desde un primer momento, el espíritu del *rock and roll*.

EL RIESGO DE UN *ROCK AND ROLL LIGHT*: SI SE PIERDE EL RITMO,
SE PIERDE EL MENSAJE

Varios autores plantean que a fines de la década de 1950 las industrias musicales lograron quitar al primer *rock* buena parte de su carga sexual, virulenta y rebelde, para ofrecer así un producto menos explosivo y provocador, menos amenazante de los valores tradicionales y, por lo mismo, menos cuestionado por la moral dominante. Surgió en consecuencia una serie de baladistas juveniles, conocidos como los *pretty faces* (Hidalgo, 1987: 171). Con ellos, las industrias optaban por un *rock and roll* “adulterado y sin fuerza”. Estos chicos guapos y de imagen “limpia” interpretaban una música edulcorada, con letras, principalmente de amor, donde estaba ausente cualquier alusión de tipo sexual o hedonista. Además, en muchos casos, el típico conjunto de *rock*, una o dos guitarras, bajo y batería, tal vez un piano o un saxofón, fue sustituido por la orquesta de varios músicos, a la manera de la que acompañaba a los *crooners* de los años cuarentas (*ibid.*, 173). Quizá lo más apropiado que puede decirse en torno a esta situación es que las poderosas empresas estadounidenses (en especial, del disco y la televisión) buscaron una alternativa musical, que siguiera vendiendo, y al *rock and roll* escandaloso, muy influido por la música negra, le restringieron el acceso fluido a la corriente principal de la música popular. La moda de los *pretty faces* o baladistas juveniles se reprodujo de manera local en diferentes partes del mundo.

Es posible argumentar también que a finales de los cincuenta hubo un descenso en la producción rocanrolera más acelerada debido a una falta de talentos. Por una lado, los líderes de la nueva música perdieron reflectores o

de plano se bajaron del escenario. Incluso algunos sufrieron accidentes fatales. Por el otro, no apareció por aquel entonces el número de intérpretes capaz de mantener el nivel establecido por Holly, Presley, Cochran Berry, Vincent y compañía. Esto no quiere decir que no hubiera artistas creativos, fieles al *rock and roll* que había dominado el mercado en los años anteriores, realizado por la primera y la segunda generaciones de rocanroleros. Uno de estos músicos fue, por ejemplo, Roy Orbison, que compuso piezas de calidad e influyó con su música y canto a figuras del *rock* que vinieron después. Sin embargo, este tipo de artistas era minoría al terminar la década.

De igual modo, el *rock and roll* era una forma (de canción) sencilla y hasta cierto punto cerrada. Además, era una música que no se andaba con contemplaciones, resultaba efusiva e impetuosa, volcada hacia el exterior. En este sentido, el *rock and roll* había dado la mayor parte de lo que era capaz de dar al finalizar los cincuentas. Y esto consistía de manera fundamental en su sonido amplificado y estrepitoso, basado, desde luego, en un ritmo enérgico y estimulante.

Para acabarla de amolar, cuando los productores y arreglistas decidieron suavizar el ritmo con base en el sonido de violines, en lugar de la batería, a fin de ofrecer una música menos amenazadora para la cultura dominante, se desvaneció en grado considerable no sólo la fuerza del *rock and roll*, sino su razón de ser. Como sostiene James F. Harris (1993: 7), refiriéndose a la música y la época de los *pretty faces*, “cuando se pierde el ritmo, se pierde el mensaje”.

A propósito de esto último, vale la pena subrayar que mientras el ritmo es el elemento clave en el primer *rock*, las palabras cantadas resultan más bien intrascendentes. “Las letras son, en el mejor de los casos, superficiales y simples, y, en el peor, tontas y vacías. El ritmo es lo importante, y tú puedes sustituir casi cualquier palabra o sonido de la letra original sin que se pierda mucho” (*ibid.*, 4). Habrían de pasar algunos años antes de que la “vasija se llenara de contenido”, como expresa Harris. Es decir, antes de que hubiera “*mensajes para el medio*”. Y el medio, claro está, era la música. “La conciencia social y política, al igual que el descontento personal y político, ocasionados por los sucesos trágicos y trascendentales de la década de 1960, proveerían el

contenido para la vasija vacía. [...] La música de *rock* estaba en camino. En este sentido, la música de *rock* puede entenderse como un desarrollo y una progresión del primer *rock 'n' roll*" (*ibid.*, 7). En la segunda mitad de los sesentas, la corriente musical que conocemos como *rock* empezaría a estar abierta a todo tipo de influencias y experimentaciones.

ALGUNAS SEÑALES DEL FIN DE UNA ÉPOCA

De acuerdo con lo antes expuesto, a pesar de la capacidad de arrastre del *rock and roll*, o tal vez justamente por eso, al término de los años cincuentas el panorama no estaba tan claro para esta música y sus más fieles y juveniles seguidores. Entre otras cosas, porque, como manifesté de manera breve en líneas anteriores, un número importante de los principales intérpretes de la era rocanrolera se alejaron de los escenarios, algunos de ellos para no regresar jamás. Este tipo de sucesos desencadenó los primeros comentarios en torno a la muerte del *rock and roll*.

Como se sabe, uno de los principales acontecimientos que afectaron a la postre la escena rocanrolera fue la incorporación de Elvis Presley al ejército, en marzo de 1958, para realizar el servicio militar. Luego de un periodo de entrenamiento, Elvis fue enviado a Alemania, donde terminó de cumplir los dos años de sus obligaciones castrenses. En 1960, cuando regresó a la vida civil y se reintegró al medio de la música y el espectáculo, empezó a notarse un cambio en su imagen y repertorio musical; Presley estaba alejándose del *rock and roll* y su imagen rebelde, con objeto de convertirse en "un *cantante para toda la familia*" (Hidalgo, 1987: 56). La actitud menos desafiante de Elvis sería promovida de manera principal a través del cine: diversas comedias protagonizadas por él, la gran mayoría banales y musicalmente mediocres, serían estrenadas a lo largo de los sesentas.

Por otro parte, Presley encontró un panorama musical muy distinto a su regreso de Alemania. No sólo a consecuencia de la moda de los baladistas o cantantes *pop* juveniles, sino también como resultado de una serie de sucesos que provocaron la crisis del primer *rock*. Todos lamentables pero ninguno como el trágico evento de 1959. En febrero de ese año morían en un accidente

aéreo Buddy Holly, The Big Bopper y Richie Valens (Ricardo Valenzuela, nacido en California en 1941, la primera estrella del *rock* de origen latino; su versión rocanrolera de “La Bamba” lo llevó a la cumbre del éxito). La canción “American Pie”, un *hit* de Don McLean de 1972, recordaría el hecho como “el día en que murió la música”.

No obstante lo anterior, desde 1957 empezaron a presentarse sucesos nada favorables para el *rock and roll*. A finales de ese año, en su momento de mayor fama, Little Richard se alejó de los escenarios y las grabaciones rocanroleras para entrarle de lleno a la vida religiosa. Esta sorpresiva decisión afectó también el desenvolvimiento de la música juvenil, en parte porque el explosivo cantante no se reincorporó en forma plena al *rock* hasta 1964. Al parecer, el frenético músico llevaba a cuestas muchos cargos de conciencia, provocados por el ambiente religioso en que había crecido.

Cuando Ricardito regresó al medio que lo había hecho famoso, “el mundo estaba ya desviando su atención a los sonidos más nuevos de los Beatles. (Irónicamente, Little Richard era uno de los ídolos de Paul McCartney.)” [Pareles y Romanowski, 1983: 333].

Otra situación que afectó negativamente al *rock and roll* tuvo como protagonista a Jerry Lee Lewis, el *Killer*. El asunto comenzó a gestarse en diciembre de 1957, cuando Lewis se casó con su prima de 13 años, Myra Gale Brown. Si desde un principio el *rock and roll* y sus protagonistas fueron cuestionados por la moral conservadora en diversas partes del mundo, al igual que por los criterios “éticos” de grupos importantes de la industria discográfica, no podía esperarse que esto cambiara cuando tal música amenazaba con “salírsele del guacal” a dicho medio. En particular se buscaba cualquier pretexto con objeto de contener el poder de convocatoria de rocanroleros irreverentes y carismáticos del tipo de Jerry Lee Lewis. Así que la oportunidad para el conservadurismo llegó con el que era el tercer matrimonio de este cantante y músico de talento, provocador y verdaderamente estrepitoso.⁵⁵ A pesar de que el matrimonio con Myra “duró

⁵⁵ “Aunque sólo tuvo tres éxitos dentro de los diez primeros lugares de las listas de popularidad en la primera fase puramente rocanrolera de su carrera, muchos críticos creen que Jerry Lee Lewis eran un *rock*er de los cincuenta tan talentoso como su compañero del sello Sun Elvis Presley. Algunos también creen que pudo haberla

13 años, [...] Lewis fue condenado por la iglesia en Estados Unidos y perseguido por la prensa británica en un gira de 1958” (*ibid.*, 327). Precisamente en Gran Bretaña fue donde estalló el escándalo. Después de algunos conciertos y del boicot de los medios, la gira fue cancelada. Para colmo, las estaciones de radio estadounidenses disminuyeron sensiblemente la emisión de los discos de Jerry Lee. Durante casi una década este artista sufriría muchos tropiezos profesionales y nunca lograría recuperar la fama que de había gozado en los primeros años de su carrera.

A finales de 1959 una parte del negocio musical y la sociedad conservadora aprovecharon un juicio contra Chuck Berry para cobrarle cuentas pendientes. Se trató de una situación parecida a la que padeció también por aquellos días su amigo Alan Freed, misma que marcó el inicio del declive profesional del renombrado locutor radiofónico y promotor del *rock and roll*.

Para 1958 Berry había ganado mucho dinero. Con parte de su capital había echado a andar en ese año un centro nocturno, el Club Bandstand, en Saint Louis, Misuri. Este local se caracterizaba por no aplicar ninguna discriminación de tipo racial. Más de una biografía de Berry asegura que esto mantenía molestas a muchas personas que habitaban o laboraban en la zona, blancas la mayoría de ellas. En 1959 el músico contrató a una muchacha de 14 años de origen apache que había conocido en Texas, para que se ocupara de la sección de guardarropa de su centro nocturno. Se dice que la joven también comenzó a trabajar por su cuenta como prostituta en un hotel cercano. Luego de un tiempo, Berry despidió a la chica. Cuando ésta se quejó con la policía, los problemas se le vinieron a su ex patrón. El afamado rocanrolero fue acusado de transporte interestatal de una menor con propósitos inmorales.

Chuck Berry no era ningún alma de Dios, pero es sabido que la autoridad actuó de manera injusta con él; incluso se habla de cargos inventados (la pagina *web* del Museo y el Salón de la Fama del Rock and Roll así lo establece, www.rockhall.com). Berry, un negro rico, talentoso y arrogante, se había convertido en un ser detestado por la reacción y el racismo

hecho de igual manera en grande en lo comercial si su estilo musical azotando el piano no fuera tan implacablemente salvaje y su imagen no tan amenazadoramente

blanco estadounidenses. Luego de un primer juicio que fue invalidado a causa de las expresiones descaradamente racistas del juez, el músico fue encontrado culpable en un segundo proceso. Berry fue recluido en una prisión federal, de febrero de 1962 a octubre de 1963. La condena lo llenó de amargura y arruinó su matrimonio. Cuando salió de prisión, el ambiente de la música había cambiado. Sin embargo, el notable guitarrista logró reimpulsar su carrera y volver a disfrutar de un prestigio musical que nunca había perdido. A comienzos de 1964 daría inicio la Invasión británica con numerosas canciones de Berry en los primeros álbumes de los Beatles y los Rolling Stones (Pareles y Romanowski, 1983: 41).

Por último está el caso de Gene Vincent, uno de los músicos más afectados por las posiciones en contra del primer *rock* en Estados Unidos, sobre todo en los últimos años cincuentas. “Cuando, a finales de la década, la industria de las grabaciones empezó a favorecer a estrellas *pop* aseadas y calmadas, Vincent salió al extranjero y encontró enormes séquitos en Australia, Japón y Europa, dondequiera que ‘los verdaderos *rockers* estadounidenses’ tuvieran demanda” (*ibid.*, 577). Lamentablemente, en una gira de conciertos de 1960 por Gran Bretaña sufrió un accidente automovilístico en el que perdió la vida otro ídolo juvenil, Eddie Cochran (quien tenía en ese entonces 21 años). Aunque Vincent se recobró de sus heridas nunca recobraría el esplendor de otros años. Por otra parte, los grupos británicos comenzaban a marcar el rumbo de la música popular juvenil internacional. Eran ya otros tiempos, la era del *rock and roll* quedaba atrás.

SONIDOS PARA PASARLA BIEN, CON GANANCIAS MILLONARIAS

A lo largo del presente apartado hemos visto que, debido a todo lo que desencadenó, el *rock and roll* fue algo más que un negocio con ganancias millonarias. Esta música se convirtió en un medio de unión y expresión entre los jóvenes y representó una manifestación contundente de una etapa nueva en la historia moderna de la humanidad, una etapa que en sus inicios en la

franca” (Pareles y Romanowski, 1983: 327).

década de 1950 se caracterizó por –si se me permite la frase– la domesticación y masificación de los beneficios de la electrónica y, vinculado a esto, el comienzo de la producción y circulación sistemática de productos culturales transnacionales, dirigidos a los jóvenes o centrados en la idea de lo juvenil. Recordemos, por ejemplo, que el medio televisivo empezó a entrar en los hogares justamente en los cincuentas, y que también en esos años se inició la costumbre de lanzar al mercado expresiones de una moda internacional, digamos, *prêt-à-porter*, accesible a consumidores de distinta capacidad adquisitiva, con los *jeans* como prenda emblemática.

Sin embargo, el *rock and roll* no dejó de ser un conjunto de sonidos para pasarla bien, animar el ambiente y los movimientos del cuerpo, incluso para alocarse y expulsar emociones contenidas, en pocas palabras, para acompañar las variadas emociones adolescentes. Claro que esto era mucho y aun hoy es muy significativo, pero el *rock and roll* resulta una expresión sencilla, ingenua y elemental, en comparación con lo que vino pocos años después en el campo de la música juvenil, con tremendos efectos en casi toda la música popular comercial (quizá no en todos los casos en cuanto a la forma y el contenido, pero sí en la mayoría en lo que respecta a las técnicas de grabación, la tecnología empleada, la búsqueda de un sonido particular. Véase al respecto, Frith, 1999). No obstante, el *rock and roll* fue el antecedente directo, la raíz de *ese después*.

Por otra parte, en lo que se refiere a las industrias culturales, el primer *rock* evidenció que la juventud era un sector escasamente atendido hasta antes del surgimiento de esta música, y que los intereses, emociones y problemáticas de los jóvenes, sus ideas, gustos y vitalidad, podían ser elementos de inspiración, dignos de ser tomados en cuenta a la hora de producir discos, programas de radio y televisión, películas, etcétera. Por consiguiente, el *rock and roll* también hizo ver a los medios de comunicación y, en general, las empresas relacionadas con la industrialización de la cultura en los años cincuentas, que el tratamiento de los aspectos antes señalados y la música de moda que los acompañaba podían generar excelentes negocios.

En el terreno de las grabaciones, por ejemplo, muchos fueron los que en un principio no creyeron en las posibilidades del nuevo estilo. Sin embargo,

las cifras no mienten: cuando los más importantes sellos discográficos se percataron de la demanda masiva del *rock and roll*, nació la gran industria discográfica, la misma que creció en forma incontenible hasta hacer, 20 años después, que el negocio de la música grabada ocupara el primer lugar, por sus ingresos brutos, entre las industrias culturales, superando al cine y la televisión, que ocupaban un lugar considerado inamovible en 1955 (Sierra i Fabra, 1986, vol. I: 9). Precisamente en la década de 1970 (cuando era más que evidente el notable crecimiento de la industria del disco) aconteció el “despegue económico” de las industrias culturales (Bustamante, 2003: 27).⁵⁶ En gran medida, este despegue se basó en el crecimiento de la cultura juvenil y su economía en la segunda mitad de los sesentas, con el *rock* (y el *soul*) como distintivo musical.⁵⁷

Antes de concluir este apartado (y empezar a centrar nuestra atención en la música juvenil que vino después del *rock and roll*, misma que comenzó a desarrollarse entre 1963 y 1964), quiero insistir en que el *rock and roll* no se hizo realmente popular hasta que lo interpretaron músicos y cantantes de raza blanca, y entre ellos, ninguno como Elvis Presley. Este cantante, como ejemplo paradigmático, recibió muchas muestras de desaprobación, mas no el peso del racismo estadounidense, la clase de ataques y el menosprecio que tenían que soportar la música negra y sus intérpretes originales. A diferencia de sus compañeros de raza negra, a los rocanroleros blancos de Estados Unidos (los primeros con tal característica en el mundo) les favoreció su condición racial. De cualquier manera, esto ayudó a que empezaran a romperse en aquel país las barreras ideológicas y comerciales de la música popular. Además permitió que se desarrollara una expresión musical no sólo juvenil sino también internacional, una expresión muy contemporánea, que supo captar, como

⁵⁶ Enrique Bustamante añade que todavía en los setentas “podía sin embargo escucharse a economistas que aseguraban que el audiovisual o la cultura industrializada en general constituían un ‘gigante social’ por su influencia social, pero un ‘enano económico’ por su peso en la actividad y la riqueza de los principales países desarrollados. Los años 80, con el crecimiento de los mercados culturales en consonancia con el del consumo general, y mediando los procesos de desregulación que abrirán nuevos sectores a la iniciativa empresarial privada (la radio-televisión especialmente), van a comenzar a dar un vuelco espectacular a este diagnóstico” (Bustamante, 2003: 27).

pocas, los avances tecnológicos y de la comunicación masiva, una música que empezó a superar con osadía las fronteras étnicas y culturales propias del arte popular. Esta expresión, el *rock and roll*, era una manifestación de que los nuevos tiempos transnacionales (riesgos de por medio) se extendían por el mundo.

Por último, cabe apuntar que aun cuando el *rock and roll* dejó atrás el ámbito cultural fundamentalmente afroamericano en el que creció en un principio, la música que se desarrolló a partir de este estilo volvió a nutrirse de la tradición negra estadounidense. En efecto, la música de *rock*, además de que tiene como raíz al *rock and roll* de la década de 1950, es producto de la unión de elementos de la canción folclórica anglosajona y el *blues* negro urbano, eléctrico, desde luego (*Encyclopaedia Britannica*, 1980, vol. 18: 942).

⁵⁷ A lo largo de este trabajo se mencionan diversos hechos que dan sustento a esta afirmación.

PROPAGACIÓN, EVOLUCIÓN Y ASENTAMIENTO DEL ROCK EN EL MUNDO, 1962-1973

TRANSICIÓN Y PUENTE: CUANDO EL ROCK CONSOLIDÓ SUS VÍNCULOS CON LA CULTURA DE MASAS

DEL SWING AL ROCK AND ROLL

Durante la primera mitad del siglo XX, el *jazz*, fundamentalmente en sus modalidades más comerciales y populares, más accesibles a los oídos y pies de las mayorías, fue la música predominante y de mayor influencia en el negocio musical, las artes del espectáculo y la cultura popular urbana de circulación masiva en Estados Unidos. Ahora bien, al ser la Unión Americana un país protagónico en la historia de ese siglo, comprenderemos que el *jazz*, en cuanto música popular, es una expresión que en sus periodos de mayor auge sobresalió también en la vida cultural de otras naciones. En efecto, la participación política (y militar) internacional de Estados Unidos y su hegemonía económica (financiera e industrial) hicieron que esta música, entre otras manifestaciones culturales norteamericanas, se expandiera por el mundo desde los primeros años veintes de la pasada centuria. De ello dan cuenta, por ejemplo, las crónicas y recuerdos en torno a la vida nocturna parisina, los salones de baile londinenses, las transmisiones radiofónicas y alguna que otra película europea. En concreto, la intervención estadounidense en las dos guerras mundiales, principalmente en la segunda, ayudaron a que no sólo el *jazz* sino también el *country*, el *blues* y hasta el voleibol y el béisbol, además de otras artes y prácticas surgidas en aquel país, se conocieran y arraigaran en numerosas zonas del planeta.

Cuando la popularidad del *jazz* comenzó a decrecer, entre otras cosas porque las orquestas de *swing* no se ajustaban del todo a los intereses comerciales de las casas discográficas y las estaciones de radio de los años cincuentas –que advertían que un conjunto musical de pocos elementos resultaba más económico y podía “sonar” igual o más que una gran banda, gracias a los instrumentos electrónicos, así como a los adelantos en la grabación y la amplificación de la voz y el sonido de los instrumentos, aunado a otras innovaciones–; cuando, además, la realidad social y cultural norteamericana sufrió modificaciones producto del crecimiento demográfico y urbano, el incremento de la población joven, el desarrollo científico y tecnológico y la expansión de los medios de comunicación masiva; cuando estos dos factores se hicieron más evidentes a mediados del siglo: la caída del *jazz* y la transformación cultural y social de Estados Unidos, el *rock and roll* comenzó a ocupar el lugar dejado por el *jazz* en la corriente principal y de mayor auge comercial de la música popular; el *rock and roll* se volvió entonces noticia, se puso de moda, fue un interés prioritario de la industria del disco, apareció frecuentemente en el cine y ocupó espacios muy importantes de la radio y la televisión de Norteamérica. Por consiguiente, esta música también empezó a ser escuchada y a tener presencia en el mundo.

No se trata aquí de hacer aparecer una música popular como el *rock and roll*, si bien muy comercial (o sea, de mucha demanda por parte del público), como una expresión omnipotente y omnipresente en la vida cultural de Estados Unidos y otros países. Es obvio que entre las transformaciones sociales de mediados del siglo XX en Norteamérica sobrevinieron movimientos artísticos, manifestaciones culturales y fenómenos económicos y políticos de mayor trascendencia histórica y geográfica (es decir, su importancia no se circunscribió al territorio estadounidense). Sin embargo, el primer *rock* constituyó un elemento novedoso y destacado dentro del conjunto de cambios y reajustes que tuvo lugar en el mundo alrededor de los años cincuentas, conjunto de transformaciones impulsado y comandado principalmente por Estados Unidos, una vez que terminó la segunda Guerra Mundial y empezó la hegemonía económica internacional de ese país. Recordemos que el *rock and roll* fue la primera música que, a escala global,

recogió y usufructuó de manera singular y con gran éxito los adelantos electrónicos, la capacidad de penetración de la radio (palpable, por ejemplo, en que supo llegar a todos los sectores, niveles y grupos sociales, entre éstos el de los adolescentes), las consecuencias del crecimiento transnacional de la industria del disco y los beneficios del nuevo gran medio de comunicación de masas: la televisión. Todos ellos, junto con algunos más, integrantes de ese amplio sector de la sociedad que une a la economía con la cultura, que a partir del decenio de 1950 creció robusto y poderoso, y que en términos generales se conoce como industria cultural (dicho aquí en sentido colectivo). El *rock and roll*, recordemos también, es la primera música de una modernidad seducida por la electrónica y tendente a la globalización (tan característica de las últimas dos décadas de la pasada centuria y lo que va de ésta); además, fue la música creada y consumida por un grupo poblacional desatendido hasta antes de los años cincuentas, que en la segunda mitad de la década empezó a ser objeto de mayor atención por parte de los gobiernos nacionales y a dar a estos regímenes nuevos y originales dolores de cabeza: los jóvenes. La sociedad adulta comenzó así a centrar su atención en la juventud. En el plano cultural, no olvidemos que la mancuerna *rock and roll*-jóvenes promovió modas en el arreglo personal, así como la creación de productos demandados por adolescentes y jóvenes veinteañeros, especialmente aquellos más identificados con la nueva música, los cuales la veían, junto con la ropa y otros productos asociados a ella, como un signo de distinción.

El *rock and roll*, surgido en el ámbito de la cultura popular urbana de Estados Unidos, impulsó y marcó de manera definitiva el rumbo seguido por la cultura de masas en la segunda mitad de la pasada centuria. Podemos decir que en los espacios de la música popular urbana de alcance internacional, los años de esplendor del *rock and roll* representan un periodo de transición entre el dominio comercial del *jazz*, muy notorio hasta los años cuarentas, y el dominio comercial del *rock* y la música *pop* a partir de los sesentas.

Así que después del *jazz* vino el *rock*, que, como ya se señaló, en muchos sentidos comprende al *rock and roll*. Quizá la diferencia entre estos dos últimos sea que, aun cuando la cultura del *rock* abarca al *rock and roll*, éste, como estilo musical, no se caracteriza por la experimentación. En cambio

el *rock*, al igual que el *jazz*, se ha distinguido desde la década de 1960 por su capacidad de experimentación constante; asimismo, ha podido asimilar otras formas, estilos y corrientes musicales sin dejar de ser *rock*. En cuanto a la experimentación, estimo que la diferencia con el *jazz* consistiría en que el *rock* ha permanecido como música popular de gran circulación comercial, mientras que aquél, cuando se ha lanzado a experimentar (aspecto muy presente en la vida toda del *jazz*) ha entrado más bien en terrenos del gran arte, relativamente menos frecuentado por las mayorías y por los medios de comunicación masiva.

DEL *ROCK AND ROLL* AL *ROCK* DE LOS SESENTAS, A 33 1/3 RMP

Una vez concluida la época de oro del *rock and roll*, y con unos años de por medio, comenzó a surgir en forma esplendorosa la música de *rock*, propiamente dicha. En esos momentos el mundo se encuentra ya en el decenio de 1960, cuya segunda mitad no ha dejado de estar presente y de afectar de diversas maneras la memoria y la conciencia de las personas, al igual que la vida política, artística e incluso cotidiana de la sociedad contemporánea.

Si la era del *rock and roll* puede reconocerse, entre otras cosas, como un periodo de transición en la música popular urbana de circulación masiva internacional, los años de mayor desarrollo creativo y gloria del *rock* (específicamente a finales de los sesentas y principios de la década siguiente) pueden entenderse como una etapa en que esta música se alzó como la expresión musical más vinculada e identificada, en la segunda mitad del siglo XX, con los avances y rumbos seguidos por la cultura de masas (transnacional) y la industria que la promueve y se beneficia de ella.

Ya quedó asentado que el *rock and roll* estuvo presente en el despegue comercial de la televisión, en el surgimiento de las películas juveniles, en la sustitución de los bulbos por los transistores, tan bien aprovechados por la radio, en el desarrollo y la propagación de mercancías y servicios destinados al público joven (ropa, accesorios, alimentos, centros de reunión y esparcimiento, etcétera); también se benefició de la entrada en circulación –con gran éxito de por medio– de los discos de 45 rpm, muy solicitados por

los adolescentes, asequibles para sus bolsillos, y muy bien aprovechados por la industria para lanzar “a cada rato” piezas musicales de artistas afamados.

El *rock and roll* se acopló perfectamente a los cambios en la industria musical a principios de los cincuentas, entre ellos la manera de producir música popular y de presentarla en vivo al público, impulsando el grupo musical de pocos integrantes y la amplificación sonora. El *rock*, por su parte, recogió todo esto en los años sesentas y le sacó mayor partido, muchas veces dando a los cambios tecnológicos e industriales un nuevo sentido social y cultural; recordemos, por ejemplo, que el *rock* fue la primera corriente que promovió la experimentación abierta, consciente y creativa en la música popular.

Ahora bien, en cuanto a su vinculación con la cultura de masas y las industrias culturales, pocas músicas como el *rock* captaron y aprovecharon desde un primer momento el desarrollo transnacional de los medios de comunicación masiva y la cultura que los engloba; dicho de mejor forma, pocas músicas como el *rock* fueron y han sido parte tan significativa de este fenómeno. En la época de la sociedad de masas, con el predominio económico de la urbe y dispuesta a incorporar a la vida cotidiana cuanto avance tecnológico aparezca, pensemos por ejemplo en los conciertos multitudinarios, en la cantidad de producciones cinematográficas de distribución internacional que emplean al *rock* como banda sonora, en los discos de larga duración (LP) de 33 $\frac{1}{3}$ rpm, con piezas de esta música popular que marcaron una época, al igual que los mismos LP, concebidos como verdaderas obras artísticas de un individuo o grupo musical, discos, álbumes –como les decimos–, con portadas que encerraban conceptos y valores propios, que explotaban y se beneficiaban de los estilos y técnicas más adelantados de la comunicación gráfica: el cómic, la fotografía, el dibujo, la estampa, el diseño, las artes gráficas.

Acerca de lo antes expresado, Paul du Noyer sostiene que

es con la década de 1960, y actos como los de Bob Dylan y los Beatles, que la historia del álbum comienza a hacerse interesante. El *Blonde On Blonde* (1966) del primero y el *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) de estos

últimos transformaron el estatus de los LP, de un conjunto de sencillos reciclados y un lastre de segundo nivel a Una Manifestación de Mayor Importancia. De repente, el LP era un ‘álbum’ otra vez, y era Arte.¹ Superando al disco sencillo en prestigio y rentabilidad, el álbum se convirtió en el objeto esencial de la era del *rock* (Noyer, 1998: 4).

En este orden de ideas, así como la palabra *transición* ayuda a entender de manera más amplia el fenómeno del *rock and roll*, así también sucede con la palabra *punte* en cuanto al *rock*. Para José Agustín, “el *rock* [es] una forma artística, un puente maravilloso entre la alta cultura y la cultura popular” (1985: 78). Tal condición fue particularmente notoria en los años sesentas (que desde el punto de vista cultural comprende el periodo 1963-1973) pero, en general, no ha dejado de manifestarse desde entonces a través del trabajo artístico, o sea, el proceso creativo, la obra terminada, la interpretación en vivo y pública, de los músicos de *rock* más connotados e influyentes.

En lo que resta de este capítulo me propongo tratar en especial tres asuntos: por qué Gran Bretaña se erigió en el principal centro de crecimiento del *rock*; cuáles fueron los estilos y corrientes que dieron lugar al *rock*, una vez concluido el periodo de auge del *rock and roll*, y de qué manera colaboraron los Beatles y Bob Dylan en el (re)surgimiento y desarrollo del *rock*.

¹ El comentario de que el LP era “un ‘álbum’ otra vez” se debe a que, previamente, Noyer explica que la palabra *álbum* es un legado de los discos de laca de 78 rpm: las obras orquestales extensas o la colección de canciones tenían que ser grabadas en varios de estos discos, mismos que eran empaquetados y lanzados al mercado como *álbumes* (1998: 4).

UN SIGNO DE LOS NUEVOS TIEMPOS: EL RITMO DEL *ROCK* VIAJA A GB Y SE PROPAGA POR EL MUNDO

MÚSICA NEGRA Y *SKIFFLE*

Se sabe que cuando el *rock and roll* perdió mercado en Estados Unidos, muchos rocanroleros norteamericanos emigraron a Europa, especialmente a Inglaterra, y siguieron teniendo éxito en aquel continente y en otras partes del globo, como Japón. Estos artistas mantuvieron vivo el primer *rock* y constituyeron una escuela para los jóvenes británicos que incursionaban en la música popular eléctrica y de ritmo impetuoso. “En aquellos días, por ejemplo, un muchacho llamado George Harrison se había dedicado a seguir incansablemente la gira de Eddie Cochran, para verle tocar la guitarra con todos sus sentidos” (*ibid.*, 205).

Para los chicos británicos no era un problema que el *rock and roll* se apoyara fuertemente en la tradición cultural negra norteamericana; ellos no eran presa de ningún prejuicio racista-musical, como sí sucedía en el caso de los estadounidenses. En Gran Bretaña no importaba que Berry fuera negro, ni que el *blues* y el *rhythm and blues* fueran expresiones discriminadas en su país de origen. Muchos incluso ni sabían de esta discriminación. De hecho, en la isla se escuchaban estas expresiones musicales, aunque no en forma masiva, desde hacía tiempo, concretamente desde comienzos de la década de 1940, cuando las tropas norteamericanas, inmersas en la segunda Guerra Mundial, llevaron su música y sus discos a la antigua metrópoli y al viejo continente. En ese entonces comenzó a gestarse el gusto no sólo por el *swing* –expresión de moda en la Unión Americana en aquellos años–, sino también por el *blues* y el *country*, sin reparar en el color y origen social de sus creadores.

La aceptación de la música popular norteamericana en territorio británico se inscribía en una serie de cambios culturales iniciados casi al comenzar el siglo XX. En la segunda posguerra, estos cambios terminaron de mostrar a los británicos que su antiguo imperio había dejado el sitio preeminente que había ocupado por más de una centuria al modo de vida estadounidense. Los yanquis, no muy apreciados por los ingleses cuando

tropas norteamericanas se hallaban en la isla preparándose para el desembarco en la Europa continental, “se convirtieron, a los ojos de la generación siguiente, en modelos vivientes de buen humor, tranquilidad, eficacia y bienestar” (Paire, 1992: 78). A diferencia de sus padres, los chicos británicos de la segunda mitad del decenio de 1950 se volvieron en forma masiva *americanófilos*.

La música popular estadounidense del siglo XX se difundió fácilmente en el Reino Unido, gracias al idioma inglés. Éste, por razones obvias, constituye el principal factor que permitió la admisión e incluso adopción de expresiones como el *swing*, el *blues*, el *country* y el *rock and roll*, en aquella región del mundo. Antecede por orden de importancia a los demás factores relativos al desarrollo del *rock* en las Islas. Sin embargo hay otros motivos de peso, aunados a la lengua inglesa, que explican el arraigo del sonido del *rock* en aquel territorio. Entre éstas se cuenta el hecho de que los jóvenes rocanroleros británicos de los cincuentas, músicos y fans, disponían de viejas grabaciones provenientes de América. Otro factor que no hay que olvidar, determinante, por cierto, en el devenir de la cultura de mediados del siglo XX, es la radio. A través de las ondas hertzianas, las tropas norteamericanas, además de escuchar noticias de la guerra y de su lejano país, oían y se emocionaban con la música folclórica y popular de su tierra; también bailaban y establecían contacto con la población autóctona al compás del *swing*, el *boogie*, las baladas románticas, el *blues* y el *country*. Las generaciones de la posguerra siguieron atentas a la radio y a los pocos discos importados o llevados al viejo continente por los marineros estadounidenses.

Prueba evidente del interés por la música norteamericana en el Reino Unido, a mediados de los cincuentas, fue la afición por el *skiffle*, estilo musical “a medio camino entre el *country* y el *rock*, que tenía como su mayor exponente a Lonnie Donegan. Gracias a esta moda se produjo la formación de conjuntos de la talla de los Quarrymen, o de los Drifters, encabezados por Cliff Richard” (Hidalgo, 1987: 206-208). El interés hacia el *skiffle* preparó el terreno –aguzó los oídos juveniles– para que el *rock and roll* creciera –fuera captado y apreciado– sin mayores problemas en las Islas británicas.

De acuerdo con la enciclopedia de la revista *Rolling Stone*, *skiffle* es el nombre para el equivalente en Gran Bretaña del renacimiento del *folk* en Estados Unidos de finales de los cincuenta. Este renacer británico del *folk* se caracterizó por la entusiasta participación de aficionados que interpretaban viejas canciones con aire renovado, *jazz* de Nueva Orleans y música tradicional conocida como *jug-band*, muy popular entre las décadas de 1920 y 1930, que era una amalgama de *jazz*, variedades de *blues* del sur estadounidense, *ragtime* y *swing*. Los conjuntos originales de *jug-band* estaban dotados de instrumentos de cuerda, como el banjo, y poco usuales e improvisados, como tablas de lavar, tinas, cacharros y chicharras (Pareles y Romanowski, 1983: 507). Las bandas que se formaron en Inglaterra y cundieron por la isla siguieron utilizando, para hacer su música, artefactos tradicionales y hechos en casa (como la tetera y la tabla de lavar), pero además hicieron uso de instrumentos eléctricos, sobre todo en el caso de los conjuntos más exitosos y profesionales.

Al finalizar los cincuenta y decaer el furor rocanrolero, Lonnie Donegan, su banjo, su guitarra de sonido amplificado y sus seguidores –la gran mayoría jóvenes estudiantes– mantuvieron el gusto por las expresiones musicales folclóricas y populares norteamericanas. La moda del *skiffle* duró unos siete años, de 1955 a 1962. No obstante, la *locura de lo tradicional*, como se le llamó a este periodo, sembró la semilla de la creatividad en muchos adolescentes británicos, que, al formar parte de grupos no profesionales relacionados con este estilo, adquirieron habilidades en cuanto a la ejecución de los instrumentos de su predilección. Estos músicos aficionados también se dieron cuenta de que tocar música popular no eran tan difícil; por el contrario, además de resultar divertido, era un medio de expresión muy acorde a sus inquietudes y al ritmo de los nuevos tiempos.

La época de gran popularidad del *skiffle*, más bien olvidada o dejada de lado al estudiar la trayectoria del *rock*, constituye un asunto importante y muy interesante en la historia de esta música predominantemente juvenil. Hasta 1954, nadie en Europa había grabado canciones folclóricas afroamericanas. Lonnie Donegan (un gran admirador del *country*, el *folk* y el *blues* de Estados Unidos) y la Chris Barber Jazz Band fueron los primeros. En aquel año

realizaron el LP de título *New Orleans Joys*. A sugerencia de Donegan –por insistencia de él, cuentan las crónicas–, la compañía Decca aceptó que el álbum contuviera la pieza “Rock Island Line”, un *blues* de Leadbelly interpretado por Lonnie. El LP fue todo un suceso en Gran Bretaña. Quizá por eso la compañía decidió lanzar al mercado discos sencillos con canciones de este álbum.

En 1955, la grabación de “Rock Island Line”, atribuida a The Lonnie Donegan Skiffle Group, llegó a los primeros lugares de popularidad en el Reino Unido. Donegan se volvió en forma repentina un cantante famoso, y optó por dar inicio a una carrera como solista que lo convirtió en el rey del *skiffle*. Su primera pieza de éxito marcó el comienzo de la locura por este estilo en el viejo continente.

El arraigo popular de la música y las interpretaciones de Lonnie Donegan significan un puente entre el *rock and roll* y la era del *beat*, con el cuarteto de Liverpool a la cabeza. Como se sabe, rockeros de los sesentas, incluidos John Lennon y George Harrison (otrora miembros de los Quarrymen), comenzaron a tocar en bandas de *skiffle* (*idem*).

LA TRADICIÓN SEDE SU LUGAR AL *ROCK AND ROLL*

La lengua inglesa hizo posible que el *rock and roll* encontrara adeptos de modo natural en Gran Bretaña, desde los primeros años de la irrupción comercial de esta música. También el idioma fue el elemento clave para que el conjunto de expresiones englobadas en la palabra *skiffle* captara la atención de los ingleses. Sin embargo, la comunicación que se lograba por medio de las palabras no significaba que el sonido fuera sentido de igual manera por todos. El *rock and roll* era para los adolescentes y en parte para los jóvenes, y el *skiffle* para estos últimos y sus progenitores.

Al finalizar los cincuentas, la locura de lo tradicional (*skiffle*) tenía una de sus sedes principales en los clubes de estudiantes, mientras que el *rock and roll* se escuchaba en las periferias de ciudades como Londres y Liverpool, en locales donde muchachos de clase trabajadora oían los éxitos de Elvis Presley,

Gene Vincent, Buddy Holly y otros. El *jazz* tradicional era una música aceptada por las familias; el *rock and roll*, no tanto.

El *skiffle* fue desplazado fácilmente por la música de los primeros rockers porque, entre otras cosas, no tenía la misma energía que ésta. El *rock and roll* era un ritmo que hacía vibrar, unificaba e identificaba entre sí a los jóvenes, sin necesidad de intercambiar palabras. Se puede decir que daba lugar a una comunicación más orgánica.

En un caso parecido al de Bill Haley en Estados Unidos, Lonnie Donegan no fue tan atractivo para los adolescentes en Gran Bretaña como sí lo fue Elvis y compañía. Los intérpretes de *skiffle* “no estaban ya en su primera juventud; tenían un aspecto demasiado respetable –traje y corbata– para provocar los entusiasmos juveniles” (Dister, 1983: 20-21). Elvis, en cambio, fue la revelación: era joven y con una gran carga sexual; tenía “un estilo particular que cortaba en seco con todo lo que estaba admitido” (Dister, 1988: 10). Y aunado a esto, su música. De cualquier manera, la locura de la tradición ya había hecho su parte. La mayor aportación de Donegan y el *skiffle* al *rock* y su historia es “haber abierto los oídos de todo un público a la música norteamericana todavía no revelada por las diferentes corrientes del *rock*: el *country and western*, el *dixieland*, las viejas baladas *folk*” (Dister, 1983: 21).

Se puede decir que el *skiffle* puso las guitarras en manos de los adolescentes de los cincuentas, que de esta manera se prepararon para dar origen al (memorable) *rock* británico de los sesentas.

Casi al mismo tiempo que Lonnie Donegan comenzó su carrera de éxitos como solista apareció el que se considera el primer rocanrolero inglés: Tommy Steele. Era el año de 1956. Su fama rocanrolera duró poco. Con todo, el éxito de este adolescente “hizo que, por primera vez, se pensase que también Gran Bretaña podía producir música de *rock* y no necesitaba recurrir a las importaciones USA para llenar sus *hit parades*” (Dister, 1988: 13).

Cuando Steele se iniciaba de manera profesional en el medio musical conoció el *skiffle*. Lo mismo sucedió en el caso del más importante intérprete del *rock and roll* inglés: Cliff Richard, quien se dedicó a cantar este tipo de música, por algún tiempo. Ya en la popularidad rocanrolera, Richard se hizo acompañar del prestigioso e influyente grupo The Shadows, con su talentoso

guitarrista Hank Marvin a la cabeza. Después vendrían los Beatles y, como dicen los clásicos, ya nada sería igual. Recordemos que era año de 1962. Con los rocanroleros ingleses, el *rock* dejó de ser un fenómeno artístico estadounidense, para convertirse en un lenguaje musical internacional (*La influencia del rock norteamericano en Europa*, primer programa, 1979).

LOS PROGRAMAS MUSICALES DE TELEVISIÓN PARA ADOLESCENTES EN GB

El arribo del *rock and roll* al Reino Unido dio lugar a los primeros programas musicales de televisión dirigidos ex profeso a un público adolescente en las Islas. Uno de los aspectos más interesantes del suceso es que, a pesar de su aspecto novedoso, no dejaba de mostrar esa tensión permanente que en los terrenos de la cultura popular-cultura de masas ha existido desde siempre entre tradición y cambio. Una tensión, por cierto, de la que no está exenta la cultura toda o, dicho de otra manera, la vida en sociedad.

Estos programas se inscribían en la tradición de las producciones televisivas de variedades que, a su vez, tenían su antecedente en los espectáculos (*shows*) de variedades del teatro, en las llamadas revistas musicales o en el *music hall*, modalidades tan conocidas por los ingleses desde el siglo XIX (véase Sadie, 1980, vol. 15: 90-91). Pero incluían el importante ingrediente innovador de la música de ritmo impetuoso y sonido amplificado generada por artistas jóvenes y dirigida en especial a personas semejantes a ellos en cuanto a experiencias y años de vida.

Los programas musicales juveniles surgieron en Gran Bretaña prácticamente al mismo tiempo que en Estados Unidos. Tanto las producciones británicas como las estadounidenses sentaron un precedente en el mundo. Se entenderá que se erigieron en un modelo imitado en otros países. El conductor del programa presentaba al cantante o grupo y éstos actuaban rodeados de los gritos, palmas y movimientos rítmicos del público adolescente.

El primer programa británico dirigido a una audiencia juvenil y con espacios dedicados a presentar *rock and roll*, y uno de los primeros (si no es

que el primero) de su tipo en transmitirse a todo un país, fue *6.5 Special*, impulsado y conducido por Jack Good (1930), joven actor, escritor y productor de la BBC, egresado de la Universidad de Oxford. La emisión inaugural tuvo lugar en febrero de 1957. Se trataba de un programa sabatino en vivo (que daba inicio a las 18:05), en el formato de revista para adolescentes. Los directivos de la empresa habían manifestado a Good su interés en un proyecto de esta naturaleza. El novel productor aceptó el reto, pues ya tenía la idea de hacer un programa de *rock and roll* y ésta era la oportunidad (“Jack Good”, s. f.).

Como Jack mismo lo expresa, las transmisiones originales no estaban dedicadas en forma exclusiva al *rock and roll*, o incluso a la música. Había, por ejemplo, segmentos de deportes (*idem*). De cualquier manera, “la más mínima aparición en su *show* garantizaba una gloria nacional casi instantánea, y generalmente de corta duración” (Dister, 1976: 13). Los primeros programas incluyeron al rocanrolero Tommy Steele, a la estrella del *skiffle* Lonnie Donegan y a los jazzistas Johnny Dankworth y Humphrey Lyttleton, así como a Jimmy Young y Shirley Bassey. Ninguna de las emisiones de *6.5 Special* fue grabada, así que se perdieron para siempre (The British Film Institute, 2003-2004, y “Jack Good”, s. f.).

Good empezó a madurar el proyecto de una serie dedicada al *rock and roll* a raíz de que vio la cinta estadounidense *Rock Around The Clock* (1956) en una de sus exhibiciones en Gran Bretaña. Al igual que en Norteamérica y otras partes del mundo, la proyección del filme en tierras británicas había provocado algunos tumultos. Se afirma que –como tantos otros profesionales de los medios– Jack quedó muy impresionado del hecho. Lo más emocionante para él era que los adolescentes comenzaban a bailar en los pasillos de las salas, siguiendo la música de la película. “Fue esta participación de alta energía lo que Good infundió en *6.5 Special* en 1957” (The British Film Institute, 2003-2004).

Contrariamente a los intentos reiterados de Good, en el sentido de que la serie se centrara en el *rock and roll*, los directivos de la BBC exigían que no se apartara del formato de revista para adolescentes (*idem*). A pesar de ello, Jack insistió en su idea, convencido firmemente de que eso era lo que la

audiencia quería. La negativa tajante de la BBC a su propuesta (aunado al bajo sueldo) desesperó a Good, quien renunció a principios de 1958, llevando consigo el concepto de su programa a ITV, empresa de televisión independiente (*id.*, 2003-2004a).

En junio de 1958, Jack Good lanzó al aire *Oh Boy!* (1958-1959). Transmitida en vivo desde Londres, esta serie se convirtió en el primer espacio de promoción en la tele de los músicos de *rock and roll* británicos. De manera particular impulsó la carrera de los entonces jóvenes Cliff Richard, Marty Wilde y Billy Fury. “El dinámico desfile de media hora por episodio de imparables *rockers* de *Oh Boy!* apenas daba tiempo de respirar a la escandalosa audiencia. El programa se convirtió en un hito en la presentación televisual británica, mostrando a la larga el camino al estilo moderno de televisión de la cultura juvenil, desarrollado aún más por las formas parecidas de MTV y productores como Janet Street-Porter” (*id.*, 2003-2004).

En 1964 los Beatles escogieron a Jack Good como productor del programa especial *Around The Beatles* para la compañía ITV. Esta producción presentaba al cuarteto en un escenario rodeado por el público, a la manera de las puestas en escena shakespearianas (Los Beatles, 1995, folleto: 37-38). De una hora de duración, el programa recuperaba la frenética energía que había caracterizado las primeras producciones de Good para ITV (The British Film Institute, 2003-2004).

En su época de mayor actividad, Jack Good fue un innovador de la televisión y un promotor pionero del *rock and roll* en Gran Bretaña. Su mente creativa y precursora le permitió ir a la vanguardia en el medio televisivo; a él se le atribuye la siguiente frase: “Se hará una práctica normal para todo artista hacer un filme de él mismo tocando su disco. Estas breves películas serán enviadas a los productores de televisión para que las incluyan en sus programas... no sería un disco en absoluto sino una cinta de video. La tocarías en tu televisor, el cual tendría un accesorio semejante a una grabadora, que te permitiría también grabar tus programas de televisión favoritos”. Y esto lo dijo Mr. Good en enero de 1959.²

² El autor anónimo de la página *web* revisada cita este comentario y refiere que lo extrajo del libro *Hit Parade Heroes* de Dave McAleer,

CUANDO LOS BEATLES LLEGARON A LA CIMA Y LA MÚSICA POP SE RENOVÓ (1962-1964)

PARA NADIE ES DESCONOCIDO que los Beatles fueron los creadores e intérpretes de canciones muy famosas, conocidas y valoradas internacionalmente. Podría decirse que incluso el paso del tiempo ha actuado en favor del grupo, sus composiciones y su leyenda. La variedad y la influencia de *su obra* trascienden los linderos de la cultura del *rock*. Tal vez por lo mismo, siempre que se trata con amplitud y seriedad el tema de esta expresión musical, aparecen (o deben aparecer) los nombres de John Lennon, Paul McCartney, George Harrison y Ringo Starr, los comentarios acerca de su música y el fenómeno que desencadenaron.

Desde los primeros años sesentas del siglo XX, las canciones de los Beatles no han dejado de escucharse e interpretarse en todo el mundo. Si tomamos en cuenta que esta práctica no se vio afectada por la desaparición del grupo –mismo que se ha mantenido como parte de los recuerdos de aquel decenio– podemos afirmar que la música ha superado a sus propios compositores y ejecutantes originales. Es una música que, a través de sus ejemplos más acabados y populares (o sea, conocidos), bien puede ser considerada *clásica* (es decir, constituye un modelo).

ALGUNOS PORQUÉS DEL FENÓMENO *BEATLE*

El clima propicio en el que crecieron los Beatles, su generación y la cultura que impulsaron y de la cual formaron parte puede resumirse en tres situaciones generales (aunque en el caso de la primera y la segunda podría tratarse de la misma):

1) Al comenzar la década de 1960, la economía austera y la mentalidad (con sus miedos) de posguerra eran cosa del pasado. La generación de los Beatles había vivido la transición económica, y ya desde finales del decenio

anterior se le presentaban, junto con la adolescencia, tiempos de menores restricciones monetarias y sociales.

2) Las sociedades industrializadas habían alcanzado un nivel de crecimiento económico que en forma proporcional daba beneficios a los estratos medios e incluso bajos de la población. El historiador David Farber hace ver que “la mayoría de los estadounidenses había logrado a principios de los sesentas un nivel de bienestar material sin precedentes en la historia mundial” (1994: 2). Aunque se debe tomar en cuenta que en el orbe imperaba una diferencia notable entre los sueldos de la mano de obra calificada y la no calificada. Esto hacía evidente, por otra parte, al menos en el caso de Estados Unidos y otras zonas del mundo con alto desarrollado, que “la abundancia de los cincuentas había sido construida en el ámbito de una fuerza de trabajo altamente estratificada” (Lipsitz, 1994: 219-220). Los Beatles pertenecían a familias de lo que se conoce en Inglaterra y otras naciones industrializadas como la clase trabajadora.

3) En ese clima mundial de estabilidad social y económica –que, no obstante los desequilibrios, aportó bienes y servicios a la población (principalmente urbana y de clase media) por la vía de los programas oficiales de asistencia social y educativos–, muchos jóvenes (un gran número de ellos con un nivel escolar elevado) y otras conciencias jóvenes, además de críticas (sobre todo en los países más ricos), fueron mostrando una creciente inconformidad y rebeldía ante las disposiciones autoritarias y la moral prevaleciente en sus respectivas naciones, a media que avanzaba el decenio de 1960.

Quizá se vea como algo paradójico. Sin embargo, resulta que los progresos en la economía, aunados precisamente a las evidencias de que no bastaban, crearon las condiciones para que el tipo de personas antes mencionado pudiera forjar superiores grados de conciencia política, o incluso se radicalizaran muchas de ellas, y de este modo comenzar a exigir mayores libertades civiles y una mayor justicia social. Hay que apuntar, además, que la guerra de Vietnam, con la intervención directa estadounidense entre 1964 y 1975, generaba inquietud en el planeta, cuestionamientos sobre la condición humana e indignación a causa de las atrocidades del conflicto. Algo similar a

lo experimentado con sucesos más recientes, como la guerra del Golfo Pérsico y la de los Balcanes, ocurridas durante la década de 1990, y la Invasión a Iraq y otros problemas en el Medio Oriente, a principios del siglo XXI.

EL FASCÍNATE Y VERTIGINOSO ASCENSO A LA FAMA DE LOS BEATLES

Entre el 11 de septiembre de 1962 y el 9 de febrero de 1964 los Beatles lograron la fama internacional. O sea que les bastó un año y cinco meses para lograr esta meta. Y cuando digo internacional realmente es eso. El fenómeno Beatles se extendió por todo el planeta y se hizo común y corriente el uso de la expresión *beatlemania*. Por todos los rincones de la tierra se escuchaba este término, pero más importante, la música que lo respaldaba; también por todas partes aparecía la imagen visual de los creadores y ejecutantes del singular sonido.

El 11 de septiembre de 1962 los Beatles grabaron su primer disco. En un lado presentaba la canción “Love Me Do”, y en el otro, “P. S. I Love You” (Pareles y Romanowski, 1983: 33), es decir, dos piezas tan sólo, de acuerdo con el criterio discográfico implantado años atrás. El criterio consistía básicamente en lanzar al mercado discos sencillos de 45 rpm (el auge de los LP vendría poco después). Era una práctica de las compañías que hacía posible la compra de discos por el público consumidor natural de este tipo de productos: adolescentes y jóvenes de las clases populares, pues su precio era más accesible. De igual manera se buscaba llevar rápidamente al éxito comercial una canción (el lado A del disco), seleccionada entre el conjunto de nuevas grabaciones de un cantante o grupo musical. El “sencillo”, como se le conoce aún en la actualidad, era la punta de lanza de esa nueva propuesta-oferta musical del artista o conjunto popular.

La compañía discográfica con la que los Beatles firmaron su primer contrato y puso a la venta el disco inicial fue Parlophone, subsidiaria de EMI. Un año antes, en Hamburgo, miembros del cuarteto definitivo (George Harrison, John Lennon y Paul McCartney) ya habían tomado parte en una producción para la marca Polydor; sin embargo participaron con otro nombre (Beat-Brothers), un cantante extra (Tony Sheridan —al que más bien sirvieron

de acompañantes—) y dos integrantes de la banda en aquel entonces (Pete Best y Stuart Sutcliffe) que —lo saben los *fans*— dejarían a los Beatles por diversas razones, antes de su primera grabación formal (Dister, 1988: 43-45, y *The Beatles*, 1995, folleto: 10-11). Además faltaba en ese tiempo el baterista Ringo Starr. Por cierto, este carismático personaje ya se había integrado al grupo en septiembre de 1962, pero no tocó en la grabación del sencillo “Love Me Do” (el día 11 de ese mes). En aquella ocasión, pues así lo decidió el famoso productor de los Beatles, George Martin, el baterista fue un músico de sesión (*The Beatles*, 1995, folleto: 18).

En octubre del mismo año, “Love Me Do” se situaba entre los primeros 20 lugares de las listas de éxitos musicales del Reino Unido. A principios de 1963, “Please Please Me”, la pieza de su segundo sencillo, alcanzaba el primer lugar en el territorio británico (Pareles y Romanowski, 1983: 33, y Tobler, 1991: 23). Ese mismo año, en abril, grababan su primer álbum, también llamado *Please Please Me* (Dister, 1988: 61).

Todo estaba sucediendo muy rápido, a una velocidad poco conocida por aquel entonces. El paso del anonimato al reconocimiento local y de ahí al prestigio internacional, en cualquier terreno del arte, incluido el popular, tomaba (y aún toma) en general algunos años. Hoy en día, un cantante o conjunto puede alcanzar de repente el éxito en los cinco continentes; una o dos grabaciones le permiten sentir lo que es la fama, mientras se presentan en la radio y la televisión, pero después de eso nada. Incluso hay artistas que se mantienen por algunos años en los primeros sitios de la popularidad; sin embargo, pasado ese tiempo desaparecen de la misma manera como llegaron. Con los Beatles fue distinto. Esto se debió, entre otras cosas, a que se vieron favorecidos por los medios de comunicación masiva, y a que ellos lo supieron aprovechar muy bien. Eran unos *vedettes* natos, hombres del espectáculo que lo mismo grababan discos que ofrecían conciertos, aparecían en *shows* radiofónicos y actuaban y se divertían en programas de televisión; también el cine fue un medio propicio, al igual que las imágenes impresas (su estilo en el vestir y su *look* en cuanto al peinado eran resaltados en portadas, carteles, revistas, etcétera). Por si fuera poco, los Beatles tenían talento.

El programa de actividades por demás agitado que llevaron a cabo entre 1962 y 1963 hace evidente la capacidad de trabajo del grupo, la popularidad en franco ascenso que experimentaban y la atención especial, poco común para ese tiempo, que empezaban a recibir de los medios. Por ejemplo, el 5 de marzo de 1963, día en que grabaron “From Me to You”, pieza que se convertiría en su tercer *hit* comercial, asistieron por la mañana a una sesión fotográfica convocada por EMI: los cuatro integrantes fueron retratados en las calles de Londres y en la entrada de los estudios de Abbey Road. Por la tarde tuvo lugar la grabación de su tercer sencillo, y en la noche se trasladaron a Manchester, al norte de Londres, con objeto de participar al día siguiente en un programa de radio de la BBC. La noche anterior al 5 de marzo, habían tocado en un salón de fiestas de St. Helens, a las afueras de Liverpool (a 200 millas de la capital británica) [The Beatles, 1995, folleto: 20-21).

Con el éxito de su tercer sencillo (el cual llegó al primer lugar de las listas de Gran Bretaña), la industria del disco británica adoptó el término *merseybeat*. Éste aludía al nombre del río, llamado justamente Mersey, que se encuentra a orillas de Liverpool, ciudad de la que provenían los Beatles y otros grupos que comenzaron a destacar nacionalmente a partir de los progresos musicales y comerciales de aquéllos. Entre estos conjuntos se encontraban Gerry and the Pacemakers, Billy J. Kramer and the Dakotas y los Searchers (Pareles y Romanowski, 1983: 33-34). También estaban Freddie and the Dreamers y Rory Storm and the Hurricanes, agrupación esta última en la que brilló el baterista Ringo Starr, antes de pasar a formar parte del célebre cuarteto (Dister, 1983: 23).

Los grupos antes mencionados, incluidos los Beatles, ya daban de qué hablar en el área de Liverpool cuando la industria discográfica empezó a usar la palabra *merseybeat* para hacer referencia al sonido y la fama que los caracterizaba. Este término era originalmente el título de una revista publicada en la ciudad, la cual presentaba desde 1961 artículos, entrevistas, encuestas, fechas y horarios de actuaciones y demás información en torno a estas bandas. *Mersey Beat*, primera revista local enteramente dedicada al *pop*,

preparaba también listas de éxitos basadas en la opinión del público (*ibid.*, 23-24).³

Por largo tiempo los archivos de la publicación fueron consultados por periodistas que deseaban indagar en el pasado de los Beatles. Sus páginas han alimentado la leyenda del grupo, y su nombre constituye un punto de referencia en la historia del *rock*. *Mersey Beat* remite a un antes y un después en la trayectoria de esta música, sobre todo si pensamos que “el *boom* del *merseybeat* [...] pasó por encima del sosegado *pop*, llenando las listas de popularidad con jóvenes músicos que usaban los nuevos principios establecidos por los Beatles. El régimen tradicional nunca volvería a tener influencia” (Tobler, 1991: 23).

En 1963 surgió la *beatlemania* en Gran Bretaña. Este término, acuñado por la prensa británica, remitía al revuelo que los Beatles estaban levantando, y daba a entender que el ambiente musical dominado por Elvis Presley y el *rock and roll* de los cincuentas se había transformado. Con esta expresión se celebraba el cambio y se hacía referencia a los desbordamientos de ánimo y las tremendas muestras de afecto que provocaban los cuatro integrantes del grupo, puntales de lo que empezó a identificarse como una revolución cultural, primero en Inglaterra y después en el mundo entero. Los Beatles, “como líderes de la revolución, rápidamente pasaron de ser unos descocados recién llegados a un verdadero fenómeno cultural, con ventas discográficas en aceleración, al igual que ellos” (*idem*).

Que en las Islas se vivía una situación novedosa fue más que evidente a mediados de 1963, cuando los Beatles acompañaron como “abridores” al rocanrolero norteamericano Roy Orbison en una gira de conciertos por territorio británico. Esta serie de presentaciones mostró que “los tumultos históricos de la *beatlemania* habían comenzado” (Pareles y Romanowski, 1983: 34).

Como se sabe, antes de subirse al tren de la fama, los Beatles realizaron cinco viajes a Hamburgo para tocar en forma profesional en varios locales. Fue en esa ciudad donde se foguearon escénicamente y comenzaron a definir su imagen. Esto sucedió entre 1960 y 1961. Sin embargo, la primera gira de

³ Acerca de la revista *Mersey Beat*, véase también Dister (1988: 55-56).

conciertos que realizaron fuera de su país, ya como estrellas de la música, tuvo lugar en Suecia en octubre de 1963. El viaje reviste especial importancia pues en esa nación “alcanzaron la popularidad casi al mismo tiempo que en Gran Bretaña” (The Beatles, 1995, folleto: 24). Su primera actividad en el país escandinavo consistió en grabar un concierto para Radio Sveriges, el cual se transmitió de manera estelar el 11 de noviembre de 1963 bajo el título de *Los Beatles, grupo pop de Liverpool de visita en Estocolmo* (*ibid.*, 24-25).

Al mes siguiente de su viaje a Suecia, los Beatles grabaron el quinto sencillo de su carrera, “I Want to Hold Your Hand”, pieza que, como acostumbran decir en estos casos las notas y crónicas periodísticas de espectáculos, los *catapultó* a la fama mundial. Aunque primero tuvieron que pasar por Estados Unidos, claro está. Desde los años inmediatamente posteriores a la segunda Guerra Mundial, y durante casi toda la segunda mitad del siglo XX, el éxito internacional de un cantante, actor o producto del *show business* o la cultura de masas estuvo condicionado de manera fundamental por los modelos y principios establecidos por las industrias culturales estadounidense, a través de sus empresas cinematográficas, de televisión, de publicidad, discográficas, etcétera, y por la aceptación de su público directo, es decir los propios estadounidenses.⁴

“I Want to Hold Your Hand” se volvió exitosa entre los ingleses a fines de noviembre de 1963. En ese mes los Beatles grabaron su segundo LP con el nombre de *With the Beatles* (*ibid.*, 25). Para entonces, el álbum *Please Please Me* llevaba 30 semanas en el primer lugar de las listas de popularidad de Gran Bretaña (*ibid.*, 29). Sin embargo, los Beatles eran prácticamente unos desconocidos en América. En aquel momento era difícil suponer que esta situación cambiaría de manera radical en poco tiempo.

⁴ Es importante mencionar que en la década de 1990 la situación descrita varió cuando menos en el campo de la música popular comercial, debido a la digitalización del sonido y otras innovaciones implantadas a finales de los ochentas, así como al crecimiento y reestructuración de las compañías discográficas transnacionales. En 1996, el *Financial Times* decía: “Estados Unidos es todavía la mayor fuente mundial de ventas musicales, pero su participación global se ha reducido desde 50% hace 10 años a 30% ahora, y podría caer a 20% hacia el año 2000” (citado por Frith, 1999: 17). Con todo, Estados Unidos sigue siendo un centro de producción hegemónico y uno de los mercados más importantes.

En enero de 1964 se editaba en Estados Unidos el sencillo “I Want to Hold Your Hand” y el segundo de sus LP (*With the Beatles*) con el título, en ese país, de *Meet the Beatles*. El cuarteto comenzaba a escucharse en Norteamérica. Vino entonces el archifamoso primer viaje a la Unión Americana, muy significativo para el *rock* y la historia cultural de la pasada centuria. A partir de él, la música *pop*, lo que es decir juvenil, moderna, internacional (la música que se desarrolló como consecuencia del encumbramiento del *rock and roll* de los cincuentas), no sólo devino un elemento muy destacado de la gran industria cultural sino que también empezó a influir en forma decisiva en sus proyectos y realizaciones. Con este viaje comenzaba a definirse en gran medida la cultura de masas de un periodo muy significativo del siglo XX: los sesentas.

UNOS MINUTOS EN LA TELE DE ESTADOS UNIDOS DEFINITIVOS
EN LA HISTORIA DE LA CULTURA DE MASAS

Los periodistas: –¿Van ustedes a cantarnos algo?
John Lennon: –Primero necesitamos dinero.
–¿A qué achacan ustedes su éxito?
–Tenemos un agente de prensa.
–¿Cuál es su ambición?
–Venir a América.
–¿Piensan ustedes ir al peluquero?
–Fuimos ayer.
–¿Esperan llevarse algo a su país?
–El Rockefeller Center.
–¿Forman ustedes parte de una revuelta social
contra las generaciones de más edad?
–Es una sucia mentira.
–¿Qué piensan ustedes de Beethoven?
Ringo Starr: –Me gusta, sobre todo sus poemas.⁵

El 7 de febrero de 1964 una multitud delirante fue a recibir a los Beatles al aeropuerto John F. Kennedy de Nueva York (Pareles y Romanowski, 1983: 34). Las imágenes cinematográficas de este acontecimiento (en aquel tiempo no predominaba el *videotape*) muestran a infinidad de jóvenes arremolinados,

⁵ Fragmento de la primera conferencia de prensa que dieron los Beatles a su arribo a Nueva York en 1964. Tomado de Dister (1988: 94-95).

dentro y fuera del aeropuerto, dando la bienvenida muy emocionados al grupo (The Beatles, 2003, DVD 1, episodio 2: cap. 11 y DVD 2, episodio 3: cap. 1). Cinco mil jóvenes (la mayoría mujeres adolescentes) ocuparon las terrazas y las salas de espera del lugar (Miles, 2003: 106), “perturbando la circulación de los pasajeros, ahogándose en el tumulto, gritando, tratando de llegar hasta sus héroes” (Dister, 1988: 94).

También quedó registrado el momento de mayor trascendencia de ese viaje: la presentación del cuarteto en el célebre programa de televisión *El show de Ed Sullivan*, el 9 de febrero de 1964. La actuación fue transmitida en vivo a todos Estados Unidos desde el estudio en Broadway, Nueva York, de la cadena CBS (The Beatles, 1995, folleto: 32-33). Fue la primera de dos participaciones en vivo en el programa, durante esa gira; la segunda se llevaría a cabo el 16 del mismo mes, en Miami, Florida (Miles, 2003: 107 y 112).

Ya en la segunda mitad de la década de 1950, *El show de Ed Sullivan* acaparaba la atención nocturna de los estadounidenses. Recordemos que en ese decenio los televisores se volvieron elementos imprescindibles en las salas de los hogares norteamericanos, casi un miembro más del núcleo familiar. La televisión desplazó a la radio como medio en torno al cual se congregaba la familia. Y en la tele, uno de los programas que “la rifaba” era el *show* de variedades del presentador Ed Sullivan. Durante los años cincuentas y sesentas hubo pocas producciones de su tipo con la importancia social y los índices de audiencia que llegó a tener. Sus emisiones de cada domingo se volvieron un acontecimiento nacional y la puerta de acceso al mercado estadounidense para muchos artistas extranjeros.

Lo que son las cosas, *El show de Ed Sullivan*, dirigido a un público de todas las edades (incluidas, desde luego, las abuelitas) ocupa un lugar significativo en la historia del *rock*. A principio de 1957 (como ya lo señalé en su momento), se presentó en su estudio un vital y provocativo Elvis Presley. La imagen “real”, en vivo, más rebelde y rocanrolera del rey Elvis la mantenemos en buena parte gracias a las escenas de este programa (la primera producción televisual que se grabó en video), cuando Presley todavía no era atrapado por el *establishment* y causaba verdaderos conflictos morales, además de las inquietudes sexuales que nunca dejaron de acompañarlo

(recordemos que en la última de las tres emisiones del *show* en que participó en 1957 fue tomado de la cintura para arriba).

También los Rolling Stones, entre otros miembros de la llamada Invasión británica, se presentaron en *El show de Ed Sullivan*. La lista incluye a otras luminarias rocanroleras, y muestra los nexos que desde siempre han tenido el *rock* y la televisión en Estados Unidos y Gran Bretaña, particularmente en el caso de grupos e intérpretes que se vuelven integrantes de la corriente dominante (el *mainstream*) de la música *pop*(ular), es decir cuando se incorporan a la (enorme y poderosa) industria cultural de influencia transnacional, o se mantienen como miembros destacados de ella.

“Ladies and gentlemen:... the Beatles!”, anunciaba el presentador Sullivan girando un poco su cintura y apuntando en dirección del grupo que esa noche del domingo 9 de febrero de 1964 actuaba por primera vez en el renombrado programa de televisión. “... the Beatles!”, una breve toma del público asistente al estudio de la CBS, las chicas gritan y aplauden impactadas, para luego aparecer a cuadro los cuatro jóvenes ingleses que comenzaban a conquistar (a invadir) la Unión Americana a través de su música y sus letras, su carisma y su energía. Las escenas y el sonido grabados no dejan mentir: “... the Beatles!”, y los muchachos se arrancan con “All My Loving” en medio de una gritería ensordecedora (The Beatles, 1995, disco 2: corte 9, y 2003, DVD 2, episodio 3: cap. 2).

Como dicen los expertos, “tan pronto como Ed presentó al grupo y Paul tocó su canción de *With the Beatles* ‘All My Loving’, ocurrió una revolución en la cultura popular de Estados Unidos” (The Beatles, 1995, folleto: 32). En primer lugar, alrededor de 73 millones de norteamericanos vieron su actuación. Aunque ésta no constituyó el debut del grupo en la televisión estadounidense, sí fue la ocasión en que se registró el índice de audiencia más alto hasta ese momento en la Unión Americana. Esta marca, por cierto, se mantuvo por tres años (*ibid.*, 33, y Pareles y Romanowski, 1983: 34). En segundo lugar, se daba cabida en los hogares norteamericanos a una imagen juvenil distinta de la comúnmente aceptada por la sociedad en ese momento; además, un público amplio, es decir compuesto por núcleos de personas de diversas edades, escuchaba por primera vez una música nueva y original, que

de alguna manera había sido aprobada por los directivos de una institución como el medio televisual, pero que en varios sentidos constituía una afrenta a la tradición y a los gustos autorizados y aceptados por líderes sociales y jefes de familia conservadores. Con esta transmisión del *show* de Ed Sullivan, la imagen de los cuatro Beatles entró en forma directa y contundente en los hogares estadounidenses. Ya sabemos cómo se las gasta la tele en eso de captar la atención del espectador. Era una imagen fresca, desenfadada y hasta irreverente, a la vez que limpia y presentable (jóvenes modernos, de aire cosmopolita): a pesar del cabello “largo”, para ese momento, y de los gritos, gestos y desplantes, vestían de traje y corbata. Uno de los modelos que lucían por aquel entonces había sido diseñado por Pierre Cardin.⁶ Pero ante todo estaba la música, su música.

“Después dijeron que durante nuestra actuación no se cometieron crímenes. Hasta los delincuentes descansaron durante los 10 minutos que actuamos” (The Beatles, 2003, DVD 2, episodio 3: cap. 2). George Harrison comenta el hecho en un documental producido tres décadas después. Cuando se ha tomado partido por el significado de la historia, así como por el *rock* y sus momentos cumbres, uno no puede dejar de sentir la nostalgia de lo no vivido al ver imágenes de los Beatles en plena acción, y a un Harrison vivo y maduro recordando los viejos y buenos tiempos.

PRESENCIA EN LOS MEDIOS Y CAPACIDAD ESCÉNICA

Los Beatles interpretaron cinco canciones en el programa de Sullivan (transmitido de las ocho a las nueve de la noche). Barry Miles precisa que estas interpretaciones sumaron 13 minutos y medio (2003: 108), tiempo suficiente, lo sabemos ahora, para asegurar al grupo un sitio en la historia de la cultura moderna de Estados Unidos y de la televisión mundial. Los cuatro músicos cerraron su intervención con “I Want to Hold Your Hand” (The Beatles, 1995, folleto: 33), sencillo que se escuchaba en la radio y se vendía al público desde el mes anterior.

⁶ Pantalones ajustados y sacos cortos, sin solapas. Un estilo en el vestir que se propagaría a todo el mundo. Véase, Dister (1988: 91).

La promoción de “I Want to Hold Your Hand” preparó el terreno al grupo en Norteamérica. La difusión de este disco era parte de una estrategia mercantil de Capitol, el sello discográfico en América de la compañía EMI. Capitol no había mostrado interés en editar las grabaciones del grupo de 1963 y anteriores, hasta que fue persuadido por EMI de poner en el mercado la pieza en cuestión (quinto sencillo del conjunto), así como el álbum *Meet the Beatles*; también aceptó invertir 50 mil dólares en la promoción de estos ingleses en Estados Unidos, donde aún se sabía poco de ellos al finalizar aquel año (Pareles y Romanowski, 1983: 34). Como se ve, un grupo tan innovador y con tantas ideas creativas como los Beatles, que no nacieron famosos, fueron objeto de una campaña publicitaria conforme a los mecanismos y cauces de que echaba mano el negocio musical y la industria del entretenimiento.

Desde un principio los Beatles mostraron capacidad para desenvolverse en los espacios del espectáculo. Brian Epstein, el famoso *manager* o representante artístico del grupo (fallecido en 1967, cuando sus representados se hallaban entre las personas más famosas del mundo), describió en alguna ocasión cómo se comportaba el cuarteto en sus inicios, cuando se presentaban en el Cavern Club de Liverpool (donde debutaron en enero de 1961): “No eran muy guapos ni muy limpios. Fumaban cuando tocaban y comían y hablaban, fingían darse golpes. Volvían la espalda al público, gritaban a la gente y se reían de sus propios chistes. Pero aparentemente, había en todo aquello un enorme entusiasmo” (Hunter Davis, citado por Dister, 1988: 47). Irreverencia y soltura, carácter festivo, muchos de los atributos escénicos del grupo ya estaban presentes desde el inicio. Hoy no resulta extraño para un asistente a un concierto de *rock* ver a los protagonistas del acto desenvolverse en una forma muy parecida a como lo hacían los Beatles, y que tanto llamó la atención a Epstein la primera vez que los vio. Estos cuatro rocanroleros, entre muchas otras de sus aportaciones, sirvieron de modelo acerca de las posibilidades de desenvolvimiento de un conjunto de *rock* o *pop* en el escenario.

No sólo periódicos especializados como *Mersey Beat* o *Melody Maker* pusieron interés en las cualidades y los progresos del grupo. El radio, la televisión, la prensa en general y, a partir de 1964, el cine dedicaron también

su atención y espacios a la banda. Sus cuatro integrantes (y el *manager* Epstein) se preocuparon de que se hablara de ellos en los distintos medios, de mantener buenas relaciones con éstos y de aparecer en sus producciones.

Cuando los Beatles viajaron a América ya tenían muchas tablas en cuanto a la participación en programas de radio y televisión. Cuando todavía no se cumplía el primer año de su contrato discográfico, la BBC les ofreció su propia serie radiofónica semanal. Esto fue posible gracias al notable éxito de su segundo y su tercer sencillos (“Please Please Me” y “From Me to You”). La propuesta resultaba verdaderamente inusual, en un “tiempo en que la música *pop* era severamente racionada en las ondas aéreas de la nación” (The Beatles, 1995, folleto: 22). Claro, ellos aceptaron. La serie se tituló *Pop Go The Beatles*, y fue transmitida durante septiembre de 1963 en 15 emisiones de media hora cada una. Estas transmisiones presentaron música grabada por el grupo, especialmente para la ocasión, en los estudio de la BBC (*idem*).

En octubre del mismo año, antes de su viaje a Suecia, los Beatles tocaron en el programa televisivo *Sunday Night at the London Palladium* de Val Parnell, el equivalente británico de *El show de Ed Sullivan*. Uno y otro constituyeron la cima del entretenimiento por televisión en sus respectivos países, a finales de los cincuentas y durante todos los sesentas (*ibid.*, 23).

A su regreso del país escandinavo, el cuarteto tuvo otra aparición triunfal en la televisión. Para entonces, la beatlemania estaba en su apogeo en Gran Bretaña; a los integrantes del grupo ya se les conocía como los Fab Four. El 4 de noviembre de 1963 se presentaron en el *Royal Command Performance* (también conocido como el *Royal Variety Show*). Seis días después, cerca de 40% de la población británica vio este espectáculo real por televisión, y los que no tenían tele pudieron escucharlo por el radio pues la BBC también lo transmitió esa misma noche del 10 de noviembre. El concierto presentó un hecho singular, muy recordado desde entonces por los seguidores y biógrafos del conjunto: en aquella época, era común que los Beatles invitaran al público que asistía a sus conciertos a que los acompañaran con sus palmas en la interpretación de “Twist and Shout”. Esa noche no fue la excepción..., aunque con una ligera variante: antes de interpretar la pieza, John Lennon se dirigió a los asistentes, entre ellos la reina madre, para

hacerles una petición, que, en realidad –muy a su estilo, por cierto–, resultaba un desafío, toda vez que la mayor parte de este público estaba constituida por miembros de la nobleza: “Para nuestro último número quisiera pedir su ayuda. ¿Podría la gente de los asientos más baratos aplaudir? Y el resto de ustedes, si tan sólo sacudieran sus joyas” (*ibid.*, 27 y 29, y disco 2: corte 2) [izas!].

PROPAGACIÓN MUNDIAL DE LA BEATLEMANÍA

En 1964 se propagó el fenómeno de la beatlemania a todo el orbe. El detonador fue la gira por Estados Unidos. A finales de febrero, los cuatro protagonistas del fenómeno ya estaban de regreso en su país, pero el viaje, cuentan sus biógrafos, los marcó definitivamente.

La primera experiencia americana, con toda la vorágine de descubrimientos que un viaje al nuevo mundo puede traer consigo, había penetrado en sus mentes y les había abierto súbitamente horizontes mucho más vastos que el de su universo londinense. Les parecía que tenían toda la tierra a su alcance para seguir extrayéndole nuevas fuentes de energía. Primero tenían que asimilar las enseñanzas de todo lo que acababa de ocurrirles, lo cual les llevó meses (Dister, 1988: 98).

La música *pop* y su industria también se transformaron a consecuencia de esta gira beatleriana.

El anterior tráfico casi total en un solo sentido del *pop* de EUA a Gran Bretaña se invirtió de manera sin precedente cuando “I Want to Hold Your Hand” llegó a la cima de la popularidad estadounidense y fue seguido velozmente por la reedición de los primeros éxitos de los Beatles. Pronto toda la Invasión británica –los Dave Clark Five, los Searchers, los Rolling Stones y tantos más– los siguió. Desde entonces, la ruta transatlántica del éxito ha sido en dos sentidos (Tobler, 1991: 24).

En abril de 1964 “Can't Buy Me Love”, el lado A del sexto disco sencillo de la banda, se convertía en la primera grabación en alcanzar simultáneamente en Estados Unidos y Gran Bretaña el lugar de honor en las *charts* de la popularidad (Pareles y Romanowski, 1983: 34).

Aunque lo mejor estaba por venir (oírse), los Beatles traían consigo una nueva música que, sin embargo, recuperaba la vitalidad y emoción de los primeros días del *rock and roll*. Detrás de ellos, con propuestas propias en muchos casos, venían otros músicos y cantantes, ingleses y norteamericanos, que hacían suyos los nuevos sonidos y los enriquecían con creaciones originales. En conjunto, estos jóvenes presentaban al mundo un estilo musical que rápidamente empezó a evolucionar y a lograr altos niveles de experimentación, creatividad y sofisticación.

Las canciones e ideas, ocurrencias e imagen de los llamados Fab Four influyeron en el desarrollo de una nueva cultura que cubrió con un aire fresco y revitalizador la década de 1960 y principios de la siguiente. Otros conjuntos musicales de mediados de los sesentas también contribuyeron, muchas veces sin proponérselo, a la construcción de esta cultura y la determinación del rumbo que fue tomando. Una palabra la sintetizaba: *juventud*. Los Rolling Stones, que triunfaron en el Reino Unido y Estados Unidos poco tiempo después que los Beatles, resaltaban el aspecto sexual de las actuaciones en directo. Su música y presencia física estaban tocadas por esa energía. Eran como los malos de la historia. En realidad eran muy buenos en lo que hacían; en sus composiciones e interpretaciones estaban presentes el *blues* y el *rhythm and blues* norteamericanos de los cincuentas, es decir, una música considerada con frecuencia pecaminosa y exaltadora de las pasiones y los sentidos más bajos. Tal vez por eso muchos jóvenes del mundo estaban de su lado. Los tiempos estaban cambiando como en su momento lo expresó otro protagonista principal de la época, Bob Dylan. Este cantautor estadounidense y el cuarteto de Liverpool sí que armaron una revolución. Quizá como nadie más, ellos fueron los líderes internacionales de la llamada cultura juvenil.

Aquí cabe añadir que –como sucedió a lo largo del siglo XX con otras manifestaciones populares y espontáneas– el comercio y la cultura *institucionalizada* e *industrializada* se apropiaron de muchas maneras de

buena parte de las expresiones y prácticas de los jóvenes. Las volvieron productos para el mercado. Pensemos tan sólo en la música y el modo de vestir. Sin embargo, también de muchas maneras (algo sobre lo que volveremos más adelante), coadyuvaron en el desarrollo de esta nueva cultura.

LOS BEATLES EN EL CINE

La consolidación de los Beatles como figuras de renombre internacional llegó con su tercer LP y, de manera muy clara, con el cine. El 25 de febrero de 1964, una semana después de su regreso de Estados Unidos, el grupo comenzó a grabar el álbum en cuestión, mientras que su primera película empezó a ser filmada a la semana siguiente. Ambas producciones aparecieron (y se encumbraron) con el título de *A Hard Day's Night* (The Beatles, 1995, folleto: 33).

La cinta no sólo afianzó la fama de los Beatles; también permitió que el grupo ampliara sus audiencias juveniles, al igual que cosechara prestigio y reconocimiento internacional entre artistas, intelectuales y, en general, comunidades de públicos más selectivas, críticas e informadas que el consumidor medio. Prestigio y reconocimiento lo debemos entender aquí como algo más consistente y meritorio que la fama, como un premio, una distinción más significativa que la con frecuencia volátil y caprichosa fama.

En parte por su sonado triunfo en América y por su propia y original energía creativa, que arrasaba y proponía a la vez; en parte por su éxito apoteósico en el territorio británico, así como por la campaña y el atinado manejo publicitarios; en parte por sus grandes ventas en Europa y otras regiones del planeta, y por el viento regenerador que empezaba a soplar por todos los rincones de la tierra, lo cierto es que ricos y no tan ricos, miembros de la realeza y líderes sociales, políticos e intelectuales, artistas profesionales y gente común, en fin, personas de los más diversos sectores –es decir, no nada más jóvenes de las clases media y baja– fijaban su atención en los Beatles.

Dentro del medio intelectual y artístico, los primeros en interesarse en el grupo como objeto inspirador de la propia obra o posible colaborador en un trabajo fueron individuos relacionados con las artes del espectáculo. Uno de

ellos, el estadounidense Richard Lester (Filadelfia, 1932), fue el director de *A Hard Day's Night*, largometraje de bajo presupuesto cuyo rodaje comenzó el 2 de marzo de 1964 (Dister, 1988: 99; Tobler, 1991: 24, y The Beatles, 1995, folleto: 33).

¿Qué ofrecía este filme?, ¿qué significaba? *La noche de un día difícil* o *Qué noche la de aquel día* (título este último con el que se conoció en España) mostraba la imagen “real” de los Beatles a millones de personas, muchas de las cuales veían o, incluso, escuchaban a estos jóvenes por primera ocasión. Ahí estaban los héroes de carne y hueso, en una producción cinematográfica donde actuaban de modo estelar, brindando su música y su manera de ser, no sólo al público “natural” de ellos: adolescentes y jóvenes de todo el planeta, que en su gran mayoría, por obvias razones, no habían asistido –ni podrían hacerlo– a un concierto del grupo. “De esta forma, tanto el cine como la música contribuían a la formación de una idea determinada, situada en el centro del desarrollo de una nueva cultura” (Dister, 1988: 100).

A Hard Day's Night exhibía a los Beatles como personajes plenos de dinamismo, humor e imaginación, relajados sí, pero con problemas y tropiezos como cualquier ser humano. Puede sostenerse que “se les presentó casi como héroes desmitificados” (*idem*):

Al contrario de las producciones USA almibaradas tipo Presley, que idealizaban a los héroes convirtiéndolos en personajes de sueño fuera de lo común, inaccesibles, los Beatles aparecieron sobre las pantallas como muchachos a quienes les pueden suceder las mismas cosas que al resto de los mortales. En ellos cada uno se reconoce en su cotidianidad. Y, desde luego, es la mejor base para proponer transformaciones, modas nuevas y, más tarde, una cierta filosofía (Dister, 1983: 30-31).

El cine, otra vez el cine. Como había sucedido desde comienzos del siglo XX, la fuerza hipnótica de las imágenes en movimiento se mostraba en esta película, pero ahora en mancuerna con la música, o quizá supeditada a ella. Recordemos que en la historia del *rock* había ocurrido algo parecido en el caso de la difusión de la pieza “Rock Around the Clock”, primer éxito del *rock and roll* que se dio a conocer y aceleró a los chavos en 1955, gracias a la cinta

Blackboard Jungle. Menos de una década después, en 1964, la música, en concreto el *pop* (o sea, el *rock* de entonces), se erigía en el “vehículo por excelencia” y la punta de lanza de lo que a la postre se identificaría como una cultura de masas juvenil (aunque no sólo de y para lo jóvenes; se entiende, ¿no?). De este modo, la música se convertía en el producto cultural de mayor demanda y más redituable, por encima del cine, que durante décadas había ocupado el lugar de honor internacional, entre las industrias culturales, y ahora se quedaba en el segundo sitio. El año 1965 vería consolidarse este hecho. El predominio de la música y, por consiguiente, del negocio discográfico, dentro de la cultura de masas, se mantendría durante el resto del decenio y aun después. Sin embargo, *rock* y cine mantendrían desde entonces una relación fructífera, variada y en innumerables casos ampliamente celebrada.

MÁS EFECTOS DE *A HARD DAY'S NIGHT*, ÁLBUM Y PELÍCULA

El disco LP *A Hard Day's Night* presentaba en uno de sus lados la banda sonora del filme homónimo. El álbum entró en circulación en Gran Bretaña y Estados Unidos en julio de 1964. De acuerdo con la crítica especializada se trata de una producción sobresaliente, entre otras cosas porque el grupo “compuso por primera vez un álbum entero y Lennon dio visos de una naturaleza menos entusiasta” (Noyer, 1998: 97). Estas composiciones fueron grabadas en un tiempo reducido, en días de tremenda actividad del cuarteto y además con la tensión de saber que su debut en el cine estaba próximo.

A Hard Day's Night es “el álbum quintaesencial de los Beatles, atestado de melodía, optimismo e ingenio. Ellos compusieron las 13 canciones y ninguna tiene desperdicio... el corte del título presenta el uso más inventivo jamás empleado en el *pop* de un estrepitoso acorde” (David Quantick, tomado de Noyer, 1998: 97). Este LP constituye su primera gran obra. Después vendrían trabajos más elaborados y profundos (a partir del álbum *Rubber Soul*, dado a conocer en noviembre de 1965). No obstante, el disco *A Hard Day's Night*, apoyado en el filme, mostró a plenitud el estilo y las capacidades del grupo.

Con la película, cada vez más profesionales creativos se dejaron *enganchar* por los Beatles y se hicieron parte de la tendencia cultural que ellos lideraban a mediados de los sesentas. Un gran número de estos artistas comenzó a destacar en su medio de manera individual. Recordemos, sin embargo, que los primeros en entrarle a la onda fueron personas que trabajaban en las industrias del espectáculo o en actividades aledañas. “Richard Lester era sólo uno de los muchos personajes cuya estrella brillaba al lado de los Beatles. Otros también lo consiguieron, cada uno en su terreno particular: actores, como Terence Stamp, Hita Tushingham y David Hemmings; modistos, como Mary Quant y John Stephen, y sobre todo, músicos, muestra expresiva del cambio que había sufrido Gran Bretaña” (Dister, 1988: 100).

En agosto de 1964 *A Hard Day's Night* fue estrenada en Estados Unidos. Transcurrida la primera semana de exhibición había recabado 1.3 millones de dólares (Pareles y Romanowski, 1983: 34). Según los expertos, la cinta “anticipó el estilo del video-*rock* con su vertiginosa edición y frenética inventiva” (Noyer, 1998: 97).

Con el álbum homónimo los Beatles llegaron a un nivel superior de popularidad, éxito comercial e influencia social internacional, algo que muy pocos habían logrado antes y que sólo unos cuantos lograrían después, durante las décadas finales del siglo XX, en el ámbito de la música y los espectáculos. La situación resulta más que sorprendente pues el conjunto se mantuvo en ese sitio especial: columpiándose en los cuernos de la luna, dando de qué hablar, encabezando la revolución musical y cultural, hasta el anuncio de su desintegración, en 1970.

LOS BEATLES, FENÓMENO CULTURAL

El cuarteto de Liverpool devino en órgano inspirador y provocador de ideas, acciones y obras. Había condiciones favorable y otros artistas con mucho talento (además de los Stones y Dylan, los Yardbirds –con su guitarrista Eric Clapton–, el Jefferson Airplane, poco después los Doors, etcétera), que cooperaron en la formación y el desarrollo del ambiente de creatividad

desbordada y, en muchos sentidos, antiinstitucional, que caracterizó a la década de 1960. Pero la mayoría de los especialistas y de los mismos testigos del fenómeno –el cual en términos históricos es reciente, aunque a veces, por las grandes transformaciones que marcaron la segunda mitad del siglo XX, pareciera lo contrario– coincide en afirmar que los Beatles estuvieron desde un principio al frente y fueron personajes centrales de la cultura de aquellos años. Su música llena y simboliza todo el periodo.

No es exagerado decir que el viaje de la banda a Norteamérica representa el momento de arranque de esa época. En efecto, al menos “desde un punto de vista comercial, la interacción dinámica entre los jóvenes y la música popular en los sesentas comenzó en 1964, cuando los Beatles llevaron a cabo su primera gira por Estados Unidos” (Lipsitz, 1994: 211).

Los Beatles causaron un profundo impacto en la sociedad de su tiempo y, sin exagerar, cambiaron el rumbo de la historia de la segunda mitad del siglo XX. En las revisiones documentales y testimoniales que con motivo del “fin de la centuria” se transmitieron en repetidas ocasiones en los canales de televisión, estos músicos aparecieron de manera invariable como figuras principales. Ante la dimensión de su obra, quizá sorprenda a algunos que en el ascenso a la fama del cuarteto hayan jugado un papel preponderante los medios de comunicación y el manejo consciente, capaz y lúdico que de ellos hicieron Ringo, John, Paul y George. La realidad es que en los terrenos del *rock* y la música popular moderna, la cultura y la economía, el arte y el comercio interactúan constantemente.

No obstante el paso del tiempo, y a pesar de la sensación de su transcurrir acelerado, la imagen y la obra de los Beatles, así como los años sesentas, mantienen su brillo y fuerza evocadora.

nadie necesita tener licencia por estudio o calificación para hablar ‘autorizadamente’” (1998: 152).

La situación puede cambiar si consideramos qué tanta autoridad tiene alguien (cuánta información lo respalda) para emitir un juicio, analizar y criticar un producto cultural relacionado con el *rock*. Cuando el discurso y la discusión se trasladan al ámbito académico, e incluso al periodismo y la crítica especializados, se debe andar con más cautela, pensar dos veces las cosas antes de opinar. Aun así, también en estos medios es muy difícil que las voces *autorizadas* coincidan de manera plena en lo concerniente a la trayectoria histórica y el *Pantheon* del *rock and roll*. Al final de cuentas, el especialista no deja de ser un fan (o, en todo caso, uno espera que lo sea).

No obstante lo anterior, hay algunos asuntos de peso en los que prácticamente todos los seguidores del *rock* están de acuerdo. Entre ellos se halla la trascendencia del encuentro y la relación (algo simbiótica) entre los Beatles y Bob Dylan. No es que hayan trabajado en forma conjunta, sino que unos influyeron en el otro, y a la inversa, y de ese vínculo, esa amistad y esa admiración recíproca, la música *pop* juvenil, y su cultura, sacó un inmenso provecho. La convergencia de sus inquietudes musicales significó el

encuentro de dos estilos complementarios: el *folk* y el *rock*. La fusión de ambos, es decir, el contacto de Bob Dylan con los Beatles, puede ser considerado como el verdadero punto de partida de la música *rock*. Son dos estilos, dos evoluciones diferentes, dos naturalezas estéticas vecinas y compatibles en donde cada una cede su originalidad para establecer una fusión que da vida a un nuevo producto musical” (Sánchez, 1998: 12-13).

Cuando la confluencia de la música de los Beatles con la de Dylan empezó a hacerse evidente en obras y acciones concretas, el *rock* comenzó a caminar hacia la madurez y la consolidación como estilo y corriente musical, en la segunda mitad de la década de 1960.

El presente trabajo –que detecta, subraya y analiza los vínculos originales del *rock* y la comunicación de masas y su industria (vínculos que permitieron la consolidación de esta música como una expresión cultural transnacional)–, deja forzosamente de lado un sinnúmero de asuntos relacionados

con la evolución del *rock*, por cuestiones de espacio. Se necesitarían algunas páginas más y un esfuerzo superior de documentación y análisis para abordar con mayor detenimiento la década de 1960, años en que el *rock* se asentó en el mundo, desde el punto de vista cultural, y se consolidó como música popular de circulación global. De cualquier manera, en este capítulo se ha tratado de resaltar la importancia del *rock* de los sesentas, a través de casos concretos y paradigmáticos como el de los Beatles. Las secciones que restan del trabajo mantendrá la misma tónica.

El capítulo que nos ocupa bien puede concluir con dos casos ejemplares, uno en el ámbito de la creación musical, y otro en el de los medios de comunicación masiva. Abordaré de manera breve, y por separado, el tema *Dylan* y el fenómeno de las radios piratas, asunto este último de gran relevancia para el desarrollo y la expansión del *pop* en Gran Bretaña y parte de Europa.

CAROLINA, LA PIRATA

Mención con honores a Radio Caroline (Carolina), la primera estación pirata británica. Me interesa destacar no tanto que fue una de las primeras de su tipo, en el mundo, centrada en la música, sino que, con sus audaces y emprendedoras transmisiones, ayudó a difundir el gran y a la larga modélico *rock* de mediados de los sesentas en el Reino Unido. También es una muestra indiscutible de lo que, más allá de posiciones ideológicas o deseos puristas, es y ha sido siempre el *rock (and roll)*, en cuanto música popular y a la vez industria cultural.

Las radios eran piratas porque estaban fuera del perímetro de acción legal del gobierno. En el caso de las estaciones británicas de la década de 1960, se enfrentaron en varios sentidos a instituciones del Estado y al mismo tiempo coadyuvaron en el desenvolvimiento de una novedosa cultura juvenil, pero esto no significa que se alejaron de su principal interés: convertirse en prósperas empresas y mantenerse así. De acuerdo con Roy Shuker, estas emisoras “estaban muy orientadas hacia la publicidad” (2005: 253); transmitían desde barcos o plataformas marinas en los límites de las aguas

territoriales británicas. “Aunque el lugar de trabajo y las circunstancias legales y judiciales no eran las típicas, en todos los demás aspectos se trataba de pequeños negocios empresariales con aspiraciones de convertirse en empresas de gran volumen” (Chapman, citado por Shuker, 2005: 253)

Como medio de comunicación *de masas*, Radio Carolina abrió una puerta muy importante para la propagación del *rock*, en un momento en que la nueva música *pop* del gusto de los chavos ingleses (y allende sus fronteras) era poco atendida por la radio y la televisión de Gran Bretaña, pues no terminaba de entrar en los objetivos, políticas y parámetros de calidad y buen gusto de la poderosa y reguladora British Broadcasting Corporation (BBC), e incluso de la televisión independiente (ITV). La radio pirata difundió el *rock* dando a conocer y retransmitiendo lo que para todo rocker profesional o con aspiraciones de ello es uno de los objetos más preciados: discos, grabaciones, de *su* música. Y Carolina, al igual que las emisoras que la secundaron, lo hizo a fondo: presentó piezas experimentales, álbumes enteros, composiciones originales (Dister, 1983: 36). Iban quedando atrás los tiempos de preeminencia de los discos de 45 rpm, con sus *hits* de *rock and roll* para adolescentes. Estos discos pasaban a un segundo lugar de significación cultural. Asimismo se iniciaba la época de los álbumes LP y el *rock* de letras más profundas, en constante búsqueda y experimentación.⁷

Radio Carolina comienza a transmitir el domingo de Pascua de 1964, desde un barco anclado frente a Liverpool (Sierra i Fabra, 1986, vol. 1: 101). El responsable de la idea es el joven irlandés Ronan O’Rahilly, quien decide nombrar a su empresa Radio Carolina, en memoria del presidente estadounidense John F. Kennedy, asesinado en noviembre de 1963. Como muchos otros irlandeses, O’Rahilly siente una gran admiración por el carismático político norteamericano. La pequeña hija de Kennedy se llama precisamente Carolina.

El locutor Chris Moore y el entonces desconocido actor Simon Dee habían grabado previamente sus palabras, debido a que estaban muy

⁷ Es importante recordar que en Gran Bretaña “la radio oficial estaba entonces dividida entre la BBC [...] y Radio Luxemburgo. En ella el *pop* no tiene lugar, o muy poco. En efecto, no se le reconoce como un hecho cultural en sí, digno de figurar sobre las ondas” (Dister, 1983: 35).

nerviosos para transmitir las en vivo: “This is Radio Caroline on 199, your all day music station”, se escuchó ese día de 1964. Cuentan las crónicas que enseguida tocaron el disco de los Rolling Stones “Not Fade Away”, cuya emisión dedicaron a Ronan O’Rahilly (Moore, s. f.).

¡Carolina estaba al aire! Se rompían los monopolios de la BBC y Luxemburgo y se cambiaba para siempre la radio del Reino Unido. [...] Escuchando los registros históricos, los primeros programas de Radio Carolina suenan ahora insípidos, torpes y faltos de profesionalidad. Sin embargo, la radio de música *pop* todo el día era una revelación. Sin discursos, conferencias, consejos de jardinería o sugerencias de cocina. Sin “La hora de la mujer” o “Escuchar con la madre”. Sin programas musicales donde grandes orquestas de banjo asesinaban los éxitos *pop* del momento. Para el otoño de 1964, Carolina tenía más escuchas que las tres cadenas de la BBC juntas (*idem*).

El antecedente de esta emisora es Radio Syd, un barco con bandera panameña que transmitió desde la costas holandesas y cuyas emisiones fueron declaradas ilegales en 1962. No obstante, la etapa de auge de las estaciones piratas la inició Radio Carolina. Su ejemplo fue seguido en forma inmediata por otras emisoras como Radio City, Radio Londres y Radio Atlanta. Para 1966, las radios piratas constituían un factor muy importante de la llamada cultura *pop*, con programas y estilos de locución desenfadados que resultaban del agrado de la juventud rebelde y seguidora del *rock* que se estaba produciendo en esos momentos (Sierra i Fabra, 1986, vol. I: 101). El periodo de apogeo de esta clase de emisoras, al menos en Gran Bretaña, se extendió hasta 1968 (Shuker, 2005: 253).

Las estaciones piratas no sólo alcanzaron el éxito conforme fueron entrando al aire; también empezaron a competir entre ellas. “Radio Carolina, la más famosa, [...] sostuvo una ardua batalla con Radio Atlanta, situada en el sudoeste, frente a Harwich, aunque entre las dos dominaban prácticamente toda Inglaterra con sus ondas”. De igual manera, las radiodifusoras piratas comenzaron a ser vistas como un peligro para el Estado. Para ello fue necesario que la BBC y miembros del parlamento tuvieran completa noción de sus altos índices de audiencia. Además de constituir jugosos negocios que no

pagaban impuestos y que estaban al margen del control estatal, cualquier día podían empezar a emitir algo más que la ruidosa música juvenil (Sierra i Fabra, 1986, vol. I: 101-103). El asunto no era menor. Propios y extraños acabaron de darse cuenta de la fuerza de las piratas en el Reino Unido. Durante su apogeo, funcionaron 21 estaciones de este tipo, “lo que representa una amplia gama de emisoras de radio en términos de escala, motivos y prácticas de funcionamiento” (Shuker, 2005: 253).

En agosto de 1967 una ley declaró ilegales las radiodifusoras piratas en Gran Bretaña. La ley las conminaba a dejar de transmitir. “Una a una fueron claudicando, si bien los principales *disc-jockeys* pasaron a la BBC para actuar dentro de un marco legal. Se había perdido una batalla, pero se había ganado otra, ya que la BBC revisó sus directrices en cuanto a programas musicales” (Sierra i Fabra, 1986, vol. I: 102-103). Terminaba así una época de la radiodifusión mundial.

Las radios piratas volvieron grabaciones exitosas infinidad de canciones y muchos de los álbumes que apoyaron y difundieron. A través de sus frecuencias, llevaron el nuevo *pop*, con sus variantes *bluesísticas* y experimentales, psicodélicas y progresivas, no sólo a todo el Reino Unido sino a parte de Europa. Y comprobaron que el *rock* es una *summa*, más que de complejidades, de contradicciones –creo que con resultados positivos–, en espacios donde confluyen la música popular y la(s) industria(s) que la ve(n) como materia prima para montar negocios y hacerlos prosperar.

“LIKE A ROLLING STONE”

When you got nothing, you got nothing to lose
You're invisible now, you got no secrets to conceal.

How does it feel
How does it feel
To be on your own
With no direction home
Like a complete unknown
Like a rolling stone?⁸

⁸ “Cuando no tienes nada, no tienes nada que perder, / Ahora eres invisible, ya no tienes secretos que guardar. // ¿Qué se siente? ¿Qué se siente / Ser tú misma, / Sin

En marzo de 2004 la revista *Rolling Stone* publicó un número en el que anunciaba que “Like a Rolling Stone” era la mejor canción de música *pop* de todos los tiempos, de acuerdo con los resultados de una encuesta realizada por la publicación entre 172 profesionales del medio musical y expertos en la materia. La composición de Bob Dylan (Robert Zimmerman, 1941) encabezaba una lista de 500 canciones, las “más grandes canciones”, según la revista y los resultados de la encuesta. *Rolling Stone* preparó este número como parte de una serie de proyectos y actividades para celebrar los 50 años del *rock and roll*, de acuerdo con las estimaciones de los editores de la publicación y otros especialistas (Rolling Stone, 2006).

Como era de esperar, esta lista generó diversas críticas y comentarios en contra. Algo similar sucede siempre que se dan a conocer resultados y trabajos de este tipo. Pensemos, por ejemplo, en “las diez mejores películas”, “los futbolistas más grandes de la historia”, “las mujeres más bellas del mundo” y otros casos tan frecuentados por los medios de comunicación y tan propios de la cultura de masas que compartimos buena parte de los habitantes del mundo. La llamada alta cultura no está exenta de esta clase de situaciones y polémicas, cuando se tratan asuntos como: el canon de la literatura occidental, historia del arte universal, antología de la poesía joven de tal país, etcétera.

A la lista de la *Rolling Stone* se le criticó, entre otras cosas, que estuviera compuesta sólo por canciones en inglés (con excepción de “La Bamba” de Ritchie Valens) y que cubriera un periodo muy corto en el transcurrir de la música popular, además de una geografía limitada. Con todo, no dejaba de ser interesante, divertida e ilustrativa de las canciones preferidas y más significativas, así como del desarrollo y las tendencias dominantes de la música *pop* (léase *rock and roll*), a lo largo de su historia.

“Like a Rolling Stone” es una de las canciones más emblemáticas del *rock*, de *todo* el *rock*. Es una verdad compartida por la comunidad rocanrolera. Que en una lista de 500 composiciones haya quedado entre las diez primeras no es asunto menor. De acuerdo con la revista citada, “ninguna

rumbo fijo, / Como una completa desconocida, / Como una piedra rodante?” (traducción de Pontones, 1988: 201).

otra canción *pop* ha desafiado y transformado tan a fondo las leyes comerciales y las convenciones artísticas de su tiempo, en toda la historia” (*idem*). El primer lugar en la lista representaba un nuevo reconocimiento a los méritos de la pieza, era un motivo para celebrar su existencia y, sobre todo, una señal clara de su vigencia.

Bob Dylan la había compuesto en 1965, a la edad de 24 años. “La escribí. No dudé. Fue algo directo”, expresó este personaje dado a la introspección, poco después de grabar su *rola* de seis minutos (algo inusual para aquel entonces) en junio de ese año (*idem*). La canción se convirtió en un *hit* en Estados Unidos, Gran Bretaña y muchos otros países. En la Unión Americana llegó al segundo lugar de las listas de popularidad, sólo detrás de “Help!” de los Beatles. El hecho llamó la atención de los especialistas; no era común que un sencillo de la duración de “Like a Rolling Stone” se volviera un éxito de la radio. La pieza abrió el camino para la difusión radiofónica de canciones *pop* de extensión similar o incluso mayor (Harris, 1993: 151).

La composición de Dylan “capta, todo a la vez, la inconformidad, el sentimiento de soledad y la condición de fugitivo del individuo” moderno. La lucha del sujeto individual en contra de la sociedad. Un tema común por aquellos días en el trabajo de diversos artistas y escritores o en algunas novelas muy populares. Por ejemplo, en *1984* (publicada en 1949), de George Orwell, y en *One Flew Over the Cuckoo’s Nest* (1962), novela de Ken Kesey (promotor del LSD; definitivamente eran otros tiempos) que fue llevada al cine en 1975.⁹ “Los individuos tratando de encontrar su camino o de abrirse paso en un mundo hostil y frecuentemente absurdo, con fuerzas poderosas, demoníacas, que buscan destruirlos por ser ellos mismos y ‘expresar la verdad’ como la ven y la entienden. La pugna se lleva a cabo en contra del ‘*Big Brother*’, la ‘Gran Enfermera’, ‘El *Establishment*’, la ‘Autoridad’, ‘el gobierno’, ‘el Sistema’ y ‘Ellos’” (*ibid.*, 151-152). Bienvenidos a los sesentas/welcome to the sixties.

⁹ Milos Forman dirigió esta cinta que, como sabemos, en México se llamó *Atrapado sin salida*. El extraordinario actor Jack Nicholson ganó su primer Oscar con el papel principal del filme.

DYLAN

Para finales de 1965 Bob Dylan era un artista popular objeto de culto en diversas partes del mundo y a la vez cuestionado por miembros de la izquierda tradicional estadounidense, universitarios y cantantes de *folk*. Éstos no le perdonaban su incursión en el *rock and roll*, o sea, el *pop*, la música comercial. Sin embargo, todos coincidían en que Dylan tenía talento para escribir canciones. Además sabían que era un personaje huraño, algo introvertido, pero –no deja de ser curioso– con sentido del humor. Los más reticentes fueron aceptando su naturaleza de artista rebelde, que defendía a toda costa su individualidad e independencia, y rehuía cualquier encasillamiento. Era un compositor de canciones inquieto y, más que voluble, *cambiante*.¹⁰ Contrario a sus deseos e intenciones, desde 1963 era visto, cada vez por más gente, como portavoz del descontento juvenil, en su país y otras naciones (véase Scorsese, 2005). Así lo recuerda, muy a su manera, José Agustín: “¡Ah, el maestro Bob Dylan! De entrada me pasó, a pesar de que cantaba como becerro con gripe; aunque, con su guitarra de palo y su armónica rasposa, anduviera de folclorición” (1985: 36).

Dylan se había formado en la tradición de la música *folk* estadounidense, principalmente anglosajona, lo que es decir música de protesta. Sin embargo, no le bastó ser un cantante *folk* de renombre; “se convirtió en algo mucho más importante de lo que Woody Guthrie, Pete Seeger o Joan Baez habían sido nunca, porque supo salir del círculo del *folk* y llegar a un público joven que andaba buscando en las listas de éxito una música honesta y medio inteligente” (Cohn, 1973: 207).¹¹

El 25 de julio de 1965 Dylan se presentó en el Festival de Folk de Newport, en Estados Unidos. Se trata de una actuación muy recordada. Representa el paso de Dylan del *folk* al *rock*, “de la música *folk* acústica pura a

¹⁰ Habla Dylan: “Soy géminis, no es que quiera darle demasiada importancia, pero hay una escisión en todos los géminis. Vacilan constantemente” (Pontones, 1988: 14).

¹¹ El *folk* es por encima de todo la canción de protesta estadounidense. El canto *folk* “se nutre, desde luego, de las canciones negras; son los negros, en efecto, quienes durante más tiempo padecieron en Estado Unidos. Pero muchos hombres blancos han unido su voz al coro, soportando toda clase de presiones” (Stilman, citado por Roura, 1984: 338). El *folk* está del lado de los oprimidos, es la canción contestaria, añade Víctor Roura (*ibid.*, 339).

un formato amplificado, eléctrico” (Harris, 1993: 9). En el Festival, el cantautor tocó la guitarra eléctrica, acompañado de la Paul Butterfield Blues Band, con batería y otros instrumentos eléctricos que armaron un tremendo borlote en sólo 15 minutos, tiempo que duró su presentación (después Dylan saldría a escena con su guitarra acústica, para calmar los ánimos) [véase Scorsese, 2005, DVD 2). Entre otras *rolas* interpretaron “Like a Rolling Stone”, que mezcla el *folk* con el *rock* pesado (Harris, 1993: 9). En agosto de 1965, la composición aparecería en el álbum *Highway 61 Revisited*, una de las mayores obras de Dylan.

Con la grabación de “Like a Rolling Stone”, y luego de su presentación en el Festival de Newport, el *rock and roll* cambió para siempre. No es una exageración. “A penas Dylan dobló a su propia voluntad las raíces y las formas de la música *folk*, transformó la canción popular con el contenido y la ambición de ‘Like a Rolling Stone’. Y en su interpretación vocal electrificada, la mejor que había realizado en disco, Dylan demostró que todo lo que hacía era, por primera vez y para siempre, *rock & roll*” (Rolling Stone, 2006).

Con sus composiciones y álbumes de la década de 1960, Bob Dylan influyó poderosamente en los músicos de *rock* de su generación y posteriores. Y no sólo a ellos; también a infinidad de cantautores, no circunscritos necesariamente al *rock*, que en sus primeros años de juventud escucharon a Dylan. Sobre el particular, una de las cosas que más han llamado mi atención es que su influencia llegó a numerosos artistas cuyo idioma original es el español. Si Dylan resultaba enigmático para muchos de sus coterráneos, para personas con una lengua materna distinta al inglés entender sus versos podía representar un esfuerzo mayor. Sorpresivamente, el compositor gustó desde sus primeros discos a nacionales y extranjeros.

La aceptación de Dylan se debió en gran medida a que conjuntó varias cosas, en una época de cambios culturales profundos, en la que infinidad de jóvenes buscaba respuestas distintas a las verdades de sus padres y los poderes modernos tradicionales: una “voz sin pretensiones de melodiosidad [...], ritmo persistente y convocador de estratos primigenios, y qué letras, qué letras, qué adelanto en la música: el imperio de la rima interior, poesía profundísima, espíritu críptico y surrealista, viajero de lo inconsciente, sueños

como tema, como escenario, como concepción del mundo” (José Agustín, 1985: 37).

En el caso de la creación en español, Dylan resultó muy importante para músicos y cantantes preocupados por el contenido de sus canciones y por expresarse a través de la relación indisoluble que las letras establecen con la música. Así, por ejemplo, desde los años setentas, personajes como Joaquín Sabina, en España, Charly García, en Argentina, y Rockdrigo y Jaime López, en México, autores todos ellos de una obra muy propia e influyente, han manifestado su deuda con Dylan.

UN ENCUENTRO DE MILES DE COLORES Y ALGO DE LUZ OSCURA

En diciembre de 1965, un periodista interrogaba a Bob Dylan: “–Señor Dylan, sé que detesta las etiquetas, y probablemente con razón, pero para los que tenemos más de 30, ¿podría etiquetarse y quizá decirnos cuál es su rol?

”–Bueno, me etiquetaría como mucho menor que 30. Y mi rol es, tú sabes, quedarme aquí tanto como pueda” (Scorsese, 2005, disco 2).

En una situación de tremendas repercusiones, los Beatles también fueron influenciados por las composiciones y actitudes de Bob Dylan. Pero el cuarteto de Liverpool influyó a su vez en Dylan. En los años de ascenso de su popularidad, los Beatles escuchaban con detenimiento los discos del compositor estadounidense. Por su parte, Dylan comenzó a sentir la necesidad de electrificar su música y dotarla del sonido rocanrolero.

El 28 de agosto de 1964, con motivo de la segunda gira de conciertos de los Beatles por Estados Unidos, el cuarteto y Bob Dylan se conocieron personalmente. Después de la presentación de los Beatles en Nueva York, Dylan fue a visitarlos al hotel donde se hospedaban. Armaron una reverenda fiesta. Todos lo pasaron de maravilla. McCartney creyó que había descubierto el sentido de la vida, mismo que resumió en un papel: “Hay siete niveles”. Y Ringo se rió, se rió, se rió. Ese día, Bob introdujo a los Beatles en la marihuana (The Beatles, 2003, DVD 2, episodio 4: cap. 2, y Miles, 2003: 141).

Al año siguiente, Bob Dylan optó por las guitarras eléctricas y los Beatles empezaron a mostrarse más profundos: “Con *Rubber Soul* [álbum] de

1965, las ambiciones de los Beatles comenzaron a extenderse más allá de las canciones de amor y las fórmulas *pop*. Su éxito llevó a los adultos a considerarlos, junto con Bob Dylan, voceros de la cultura juvenil; y sus letras se volvieron más poéticas y un poco más políticas” (Pareles y Romanowski, 1983: 34).

DESPUÉS DE LOS BEATLES: ¿LA MUERTE DEL *ROCK*?

Cuando los Beatles dejaron de existir en 1970, el *rock* era ya una corriente musical más que asentada, boyante y en expansión, con modalidades reconocidas e interpretadas en todo el mundo. Esta música era el centro de una historia bien cimentada, rica en anécdotas y hechos trascendentales, no sólo para su ámbito de acción inmediato y la comunicación de masas, sino para la cultura en general y la sociedad de la segunda mitad del siglo XX.

Durante la década 1960 se había publicado un buen número de libros y artículos en revistas especializadas, que daba cuenta del interés que despertaba la expresividad roncanrolera tanto en el medio del periodismo y la crítica como en sectores académicos e intelectuales. En los primeros años del decenio siguiente, el *rock* terminó de erigirse en uno de los fenómenos culturales más importantes de la centuria. En torno a esta música se habían desarrollado modas, actitudes, lenguajes, ideas políticas, expresiones artísticas, grupos y movimientos sociales y culturales, etcétera. A principios de la década de 1970 ya se aceptaba que el *rock* no solamente era una corriente musical sino una cultura.

Quizá en 1973 concluye simbólicamente la década dorada del *rock* (los sesentas); se cierra un círculo y se abre otro: terminan los años idealistas, de gran energía y explosión creativa, y se extiende la certeza, entre los promotores del cambio (“Alimenta tu cerebro, nena”, “Prohibido prohibir”), de que la apertura social y mental de la gente tomaría más tiempo. “El sueño ha terminado”, había dicho en 1971 John Lennon en una entrevista para la *Rolling Stone*:

El sueño ha terminado. Es exactamente lo mismo, sólo que ahora tengo 30, y mucha gente tiene el cabello largo. Eso es lo que sucede, hombre, nada pasó excepto que crecimos, hicimos lo nuestro –justo como nos lo dijeron–, la mayoría de la tan nombrada “generación del ahora” está buscando empleo. Somos una minoría, tú sabes, la gente como nosotros siempre lo fue, pero tal vez somos una minoría ligeramente más grande por alguna cosa u otra (John Lennon, entrevista para *Rolling Stone Magazine*, 21 de enero de 1971. Tomado de Harris, 1993: 219).

Puede decirse que el álbum *The Dark Side of de Moon*, puesto en circulación en marzo de 1973 y obra maestra del grupo Pink Floyd, cierra este círculo. En el mundo había locura de la buena, luz y flores, amor y esperanza, pero también oscuridad, malas vibras, agentes dañinos (como el imperio del dinero; “Money” es una pieza emblemática, incluida en el álbum mencionado) y locura de la mala. *The Dark Side of de Moon*, entre otras cosas, es un “tratado de Roger Waters”, bajista y autor principal de la obra, “sobre la enfermedad mental, las cosas que vuelven loca a la gente” (Noyer, 1998: 54). Pero el *rock* seguía allí, vivo y coleando. La grabación de Pink Floyd era prueba de ello.

No obstante lo anterior, entre 1960 y 1970 se había decretado o pronosticado la muerte del *rock* en más de una ocasión. La misma desintegración del cuarteto de Liverpool daba lugar a sentencias de esta índole. Críticos menos duros decían que todo tiempo pasado había sido mejor. Nik Cohn, por ejemplo, autor de uno de los primeros libros de la historia de la música que nos ocupa, aparecido en 1969, expresaba con pesar en la segunda edición del mismo, publicada en 1973: “Sigo creyendo que el *rock* ha pasado por sus mejores momentos” (Cohn, 1973: 303). Se refería a que el *superpop* –como él le llamó a la música que va del *rock and roll* de los cincuentas a los discos iniciales de los Beatles y los Rolling Stones (1955-1964)– había dejado de existir. En la edición príncipe de su libro, afirmaba:

la primera estúpida explosión [del *rock*] acaba ahora y la segunda etapa ha comenzado. El *pop* se ha hecho complicado. Era inevitable, todo tiene un final, nada permanece sencillo por mucho tiempo. El *pop* se ha dividido en

facciones y se ha sofisticado. Parte de él se ha definido, hace buena música. La otra parte es puramente industrial, un negocio tan pesado y aburrido como cualquier otro. Sea como fuere, ya no hay más *superpop* (*ibid.*, 297).

Desde el anuncio de la muerte del *rock and roll* en 1959, es decir la primera notificación luctuosa relacionada con el *rock*, se ha hecho patente la preocupación de expertos y seguidores de esta música sobre su vigencia y futuro. Al final de cada etapa del *rock*, en periodos de transición musical o cuando cada generación de jóvenes rocanroleros comienza a sentirse adulta (hay una edad notoria al respecto: los 30 años, más o menos, no me pregunten por qué), han surgido expresiones en el sentido de que el *rock* es casi un cadáver. No han faltado las polémicas acerca de qué tanto determina el mercado a la música en cuestión. Sin embargo, a pesar del riesgo constante de volverse puro negocio y mercancía desechable, el *rock*, la corriente así conocida, a través de sus estilos y tendencias, ha salido adelante; no sólo *no* ha dejado de existir sino que se ha enriquecido y revitalizado por época a lo largo de su historia.

Aun cuando el *rock* ha vivido lapsos en que no es noticia o comercialmente se encuentra de capa caída, han surgido composiciones, músicos e intérpretes de gran calidad –si bien no en la proporción de los casi míticos sesentas–, que lo han mantenido vigente, lo han renovado o refrescado e, incluso, lo han hecho tomar nuevos bríos cuando ya lo daban por muerto. Rara pero cierta característica de esta corriente musical. Quizá radique en que es una música mantenida viva por los jóvenes, por cada nueva generación de éstos; en que es de naturaleza popular, por consiguiente y sin remedio espontánea e incluso autogestiva (los chavos se juntan, empiezan a tocar *rock*, se organizan y organizan su vida, y deciden dedicarse no a o otra cosa más que a *hacer rock*); en que se siente muy atraída por el *show business* (coqueta incorregible), y en que la industria no deja de cortejarla y de estar atenta a cualquier nuevo atractivo (comercial) que presente.

En esta situación contradictoria se ha movido el *rock*: en su historia confluyen, coexisten y se enfrentan constantemente, Eros y Thanatos, la vida y la muerte, lo nuevo y lo viejo, los pesimistas y los optimistas, los críticos y los

apologistas, la tradición y el cambio, los puristas y los eclécticos, lo comercial y lo experimental, lo banal y lo excelso, lo denso y lo alígero, los aficionados e intérpretes, buenos, regulares y malos, profesionales y no tanto, de las diversas tendencias identificadas con la palabra *rock*.

En los primeros años de la década de 1960, los Beatles fueron responsables directos de la reanimación del *rock and roll*, digamos, auténtico, de su reincorporación a la corriente dominante, el llamado *mainstream*, de la industria discográfica; y, a mediados del decenio, influyeron en la transición de la música de Elvis, Chuck Berry, Little Richard y compañía a lo que se conoció como *pop* y más tarde *rock*. No hay que olvidar que este grupo fue, en sus comienzos, una banda de *rock and roll*. “Sin el *rock'n roll*, ni los Beatles ni el *beat* hubieran existido. Los Beatles fueron, simplemente, el nexo de unión entre el *rock [and roll]* y las corrientes posteriores” (Hidalgo, 1987: 217).

Pero el famoso cuarteto británico no fue el único promotor del *rock and roll* a principios de los sesentas. Antes que ellos, figuran los Beach Boys, grupo californiano que empezó su carrera de grandes éxitos en 1962, mezclando el sonido de guitarra de Chuck Berry con (las hoy clásicas e inigualables) armonías vocales (que distinguieron a este conjunto) [Pareles y Romanowski, 1983: 31]. “Los Beach Boys forman un puente entre los grandes años cincuentas del *rock and roll* y la Invasión británica de los primeros sesentas dirigida por los Beatles” (Nite, 1977: 29). No resulta extraño que en nuestros días ese quinteto –que tuvo que competir con la beatlemania y los demás invasores británicos– sea objeto de menosprecio por parte de los jóvenes seguidores del *rock* o periodistas que cubren la fuente cultural y la de espectáculos.¹² Se cae en el error de pensar que el grupo fue en su mejor momento sólo un productor eficaz de canciones *pop* de ritmo pegajoso. Sin embargo, entre otros logros, no sólo mantuvo vivo el *rock and roll* sino que lo transformó. Su música también es parte de los míticos sesentas. Muestra de ello es su pieza maestra “Good Vibrations”, número uno en 1966 y la composición más representativa de su periodo cercano a la psicodelia (Pareles

¹² Así sucedió en 1992, con motivo de la actuación de los Beach Boys en la ciudad de México. Si bien sus mejores años habían pasado, el grupo hubiera merecido un mayor número de notas o reportajes con una visión más “amable” y documentada, que destacara la importancia histórica del conjunto.

y Romanowski, 1983: 32). Los Beach Boys influyeron en muchos músicos y cantantes. Por ejemplo, en Paul McCartney y John Lennon, quienes en su momento así lo reconocieron (Hidalgo, 1987: 190).

Cuando los Beatles se desintegraron, el *rock* ya había alcanzado un alto grado de maestría, elaboración y complejidad: la electrificación de los instrumentos, la electrónica y el sonido amplificado se mezclaban con la sencillez, la irreverencia, el carácter festivo, la introspección, el sincretismo musical, la experimentación, la calidad lírica y hasta la poesía. El cuarteto de Liverpool, Procol Harum, el Velvet Underground (con Lou Reed), Simon and Garfunkel, los Doors y muy destacadamente Bob Dylan, pero también los Rolling Stones, King Crimson, Jimi Hendrix y Pink Floyd, entre muchos otros, habían producido o estaban por producir grandes piezas de *rock*.

Con todo, al finalizar la década de 1960 había cierto desánimo respecto al futuro del *rock*. Por ejemplo, Nik Cohn, testigo y cronista del nacimiento y elevación del *rock and roll*, manifestaba acerca de los Stones: “Tal como están las cosas, *no creo que duren*, y eso me alegra. *No estaban destinados a eso, a hacerse viejos*. Existieron para tener éxito en un momento dado y luego desaparecer. Y si les queda algún sentido de la elegancia se matarán en un accidente aéreo *tres días antes de cumplir treinta años*” (1973: 198. Las cursivas son mías).

¿Qué dirá ahora Nik?

EL ROCK COMO CULTURA Y ESPECTÁCULO

Las canciones están cojas mientras no las oye el otro.

Joaquín Sabina

La inmensidad del mundo me hacía sentirme profundamente sola. El mundo es tan enorme que la gente se pierde en él. Existen demasiadas ideas, personas y cosas, existen demasiadas direcciones a las que ir. Empezaba a creer que la importancia de apasionarse por algo radica en que la pasión reduce el mundo a unas dimensiones más manejables. Hace que el mundo no parezca tan enorme y vacío, sino un lugar lleno de posibilidades.

Susan Orlean: *El ladrón de orquídeas*

LA DÉCADA DE 1960 marcó el inicio de la relación sinérgica y variada entre la música de *rock* y las formas modernas de espectáculo. Tal vínculo se advierte no sólo en la infinidad de conciertos multitudinarios, concebidos como algo más que una presentación de uno o varios grupos musicales, sino también en otros actos y situaciones donde el *rock* es protagonista. Aun así, es el concierto o festival masivo, profesional y perfectamente planeado, el acontecimiento-espectáculo por excelencia en lo que se refiere a esta música.

Todo espectáculo –aun en nuestra época– es un afán de invocar la acción sagrada para introducirla en el espacio que le corresponde y, desde nuestro espacio mundano, contemplarla y volver a vivirla. Como actividad institucionalizada –o sea, social–, los orígenes de las artes del espectáculo se

localizan en la gran división del espacio y sus funciones. Es una asignación colectiva y convencional de espacios y actos. Es decir, el espectáculo surge cuando se separa el espacio que comparte una comunidad prehistórica: el sacerdote delimita el sitio en el que efectuará sus funciones y, frente a él, permanecerán sentados, expectantes (espectadores), los miembros de la comunidad (Dallal, 1995: 44).

El origen remoto del espectáculo moderno se encuentra en la ceremonia ritual, nos dice Alberto Dallal. Con el rito, se advierte el afán de establecer una estructura expresiva para convocar, comunicar, significar. Las artes del espectáculo: el teatro, la danza de concierto, la ópera, la pantomima, el circo, tienen antecedentes “auténticamente religiosos, rituales: una repetición rítmica, periódica, de las dosis de emulación, invocación, creatividad y evocación que, según los sacerdotes, requiere la sociedad para sobrevivir, fortalecer, vencer. Sus estructuras y realizaciones van dirigidas a los sentimientos o, mejor, a las emociones de los integrantes de la comunidad” (*ibid.*, 45).

En el mundo del *rock* se supo explotar desde un primer momento la carga ritual que subyace tras de todo acto escénico. Los intérpretes rocanroleros (respaldados por sus representantes y los dueños de las empresas que conforman la industria del entretenimiento) empiezan a aderezar sus presentaciones con recursos escénicos y escenográficos. Se piensa que todo es válido con tal de captar la atención del público. Los empresarios llegan incluso al extremo de promover solistas o grupos con mínimas capacidades musicales; en este caso lo que importa es vender la imagen. La competencia es implacable, la imaginación artística popular y la empresarial son estimuladas en forma incesante. Recordemos además que en los cincuenta existe un nuevo e importante grupo de consumidores: los adolescentes. Éstos frecuentan sitios que los distinguen e identifican y donde presencian las actuaciones de músicos que generan ritmos y melodías que les permiten bailar a sus anchas.

Quizá el primer rocanrolero en valerse de utilería, efectos especiales y otros recursos teatrales para reforzar sus conciertos fue Screamin' Jay Hawkins, cantante, pianista y saxofonista afroamericano que comenzó su

carrera de solista en 1955. El excéntrico Hawkins “vestía con un frac acebrado, un turbante y zapatos de lunares. Comenzaba sus actuaciones saliendo envuelto en llamas de un ataúd y llevaba en la mano una humeante calavera llamada Henry; lanzaba llamas por la punta de los dedos, gritaba y hacía las más horribles muecas. Al final, el escenario se inundaba de un humo blanco y espeso, y cuando aclaraba Screamin’ había ya desaparecido” (Cohn, 1973: 52).

Hawkins buscó con estos refuerzos visuales competir con las grandes estrellas del *rock and roll* (tal vez cubrir en lo posible sus carencias musicales). Sin embargo, bastaba un quiebre de cadera del rey Elvis para que el público se olvidara del buen Hawkins.

A Screamin’ Jay Hawkins se le recuerda más por sus llamativos ropajes y desplantes escenográficos que por sus interpretaciones. Con todo, Screamin’ es el primer cantante de *rock* en planificar sus presentaciones en vivo con la idea de ofrecer un espectáculo donde esta música no sea el único elemento de atracción.

Afortunadamente, la presencia escénica de los primeros rockers no estaba supeditada a lo que viniera de fuera. Había talento natural en muchos de ellos, así como trabajo musical y escénico. De esta manera se lograban propuestas atractivas y estimulantes. ¿No eran todo un espectáculo los movimientos pélvicos y la sensualidad desbordada de Elvis Presley, un espectáculo –recordemos– no apto para la televisión de los cincuentas? Gene Vincent, también de la primera generación de intérpretes de *rock*, completaba su espectáculo con la ropa de cuero negro y la gran medalla (al estilo Rey Lear) que usaba. El cuero negro reforzaba su imagen rebelde y el carácter impetuoso de su música. Vincent fue el primero en usar este tipo de vestimenta, uno de los emblemas persistentes del *rock*. Imaginemos los aplausos y exclamaciones del público al escuchar en directo las composiciones de Chuck Berry, al verlo en sus mejores tiempos ejecutar la guitarra, a la vez que hacía el “paso del pato”. Tratemos de captar el nivel de exaltación colectiva cuando el joven Jerry Lee Lewis aporreaba su piano con las manos y con el pie. Las actuaciones de estos rocanroleros resultaban espectaculares.

¿Por qué llamaban tanto la atención las presentaciones de Little Richard? En buena medida por sus canciones pegajosas y de ritmo incesante

que invitaban al baile; también por sus letras de velada incitación sexual, un falsete bien aprovechado y la ejecución salvaje de su piano; asimismo, por su aspecto físico: pestañas pintadas y un amplio copete casi afeminado. En conjunto, elementos que “en muchos sentidos personificaban la gozosa sexualidad de la nueva música y el espíritu de la rebelión” (Pareles y Romanowski, 1983: 332). Pero más significativo era lo que Ricardito, artista negro, expresaba por medio de sus actuaciones:

En lugar de ilustrar las palabras, que con frecuencia hablaban de placer (“I’m gonna ball tonight!”), la música comunicaba el esfuerzo agonizante para abrirse paso hacia el regocijo. Lo que decía musicalmente Richard no era que él estaba divirtiéndose, sino que él tenía el derecho a eso y que haría a un lado a cualquiera que quisiera interponerse en su camino. Su tono era un desafío erótico. Como tal, Little Richard representó un nuevo tipo de juventud negra. Temerario, atrevido y rebelde, él nos dio la primera prueba de la voz que se estaba tardando para exclamar “Burn, baby, burn!” (Goldman, 1982: 347).

En el caso de Ricardito y otros músicos negros de su generación (e incluso posteriores), no sería aventurado sostener que el ruido, es decir, gritos, exclamaciones, sonidos onomatopéyicos, significa una manera de afirmar el yo y de transgredir los límites espaciales y sociales impuestos. A la vez, por paradójico que pudiera parecer, tales expresiones son una consecuencia del ambiente religioso en el que se formaron. Ya la antropología se ha ocupado del “valor ritual del ruido”. De acuerdo con Edmund Leach, la cultura usa repetidamente el ruido artificial con la finalidad de marcar límites entre el yo y el mundo exterior. Asimismo, en varias culturas hay una relación entre el ruido y lo sagrado. Se grita, se toca un tambor, se da una ovación organizada para hacerse presentes, anunciar algo, indicar un suceso (Leach, 1978: 86). Por otra parte, no hay que olvidar que en las ceremonias religiosas y celebraciones colectivas de la población negra norteamericana el canto y la música, además de exclamaciones de fervor y emoción, constituyen una práctica habitual.

LOS AMPLIOS CAMINOS DEL *ROCK* COMO ESPECTÁCULO

Con base en las peculiaridades de la producción artística y cultural en el siglo XX, podemos afirmar que la música de *rock*, arte popular e industria cultural, se inscribe en la experiencia posmodernista. Sobre todo en lo que respecta a los años de emergencia y asentamiento internacional de esta música. Incluso podría decirse que el *rock* encarna como pocas expresiones el significado del *posmodernismo*. De acuerdo con Frederic Jameson (1988: 166), uno de los rasgos más distintivos de esta corriente artística (y tendencia cultural) de la segunda mitad del siglo XX es “la erosión” de los límites entre la alta cultura y la cultura popular o de masas. En relación con esto, recordemos la manera en que José Agustín describe al *rock*: “un puente maravilloso entre la alta cultura y la cultura popular” (1985: 78).

Asimismo, desde el punto de vista histórico-cultural, la aparición y el asentamiento internacional del *rock* se liga con el “uso apropiado” del concepto de *posmodernismo*, en el sentido de que este término

no es sólo otra palabra para la descripción de un estilo particular. Es también [...] un concepto periodizador cuya función es la de correlacionar la emergencia de nuevos rasgos formales en la cultura con la emergencia de un nuevo tipo de vida social y un nuevo orden económico, lo que a menudo se llama eufemísticamente modernización, sociedad postindustrial o de consumo, la sociedad de los medios de comunicación o el espectáculo, o el capitalismo multinacional. Este nuevo momento del capitalismo puede fecharse desde el *boom* en Estados Unidos a fines de los años cuarentas y principios de los cincuentas o, en Francia, a partir del establecimiento de la Quinta República en 1958. Los años 1960 son en muchos aspectos el periodo transicional clave, un periodo en el que el nuevo orden internacional (neocolonialismo, la revolución verde, la información electrónica y los ordenadores) ocupa su lugar y, al mismo tiempo, es zarandeado por sus propias contradicciones internas y por la resistencia externa (Jameson, 1988: 167-168).

Al finalizar los sesentas se consolidan las tecnologías y otras manifestaciones de la cultura de masas, con todos sus defectos y virtudes. Las

industrias culturales, boyantes, penetran en los sectores de la realidad social que les falta cubrir. Nadie duda de su solidez ni de las dimensiones de sus dominios: el orbe entero. Una de las consecuencias de tal avance es que la electrónica, las videograbaciones, las telecomunicaciones, las técnicas de impresión y reproducción de la letra y la imagen, la audiograbación de alta fidelidad se ponen al servicio de las artes del espectáculo tradicionales y permiten afianzar otras formas de ofrecimiento escénico. El *rock* (música popular que no puede negar sus ligas con el comercio y los medios de comunicación) termina por establecer un vínculo, en esos años a menudo tirante, con las industrias de la cultura de masas. Así se diversifican y expanden los espectáculos del *rock*.

Todo esto sucede en un nuevo momento del capitalismo, que, como hemos visto, trae consigo un nuevo tipo de sociedad y una estética distinta enmarcada en el término *posmodernismo*. Esta estética entiende que los estilos únicos y personales son cosa del pasado; que los estilos posibles ya han sido inventados y, por consiguiente, lo que queda hacer ahora es combinarlos. La lógica del pastiche permite traer al presente y mezclar variados estilos, de distintas latitudes, de diferentes ámbitos culturales, tanto de la alta cultura como de la cultura popular; incluso estilos ya muertos (Jameson, 1988: 170-171). Algo así guió el diseño visual y la producción escenográfica de la primera actuación de Paul McCartney en México, como parte de la gira de conciertos de 1993 (The New World Tour) que quedó registrada en una grabación de circulación comercial.¹

En aquel fin de década, los recursos tecnológicos antes mencionados colaboran con la psicodelia para dar origen a espectáculos antes inimaginables. Los efectos de las drogas inspiran la construcción de ambientes y tinglados escénicos semejantes a un rito que dilata la energía comunal y que invoca quién sabe cuántos poderes ocultos y sobrenaturales. El *rock* psicodélico, por cierto, se caracteriza porque de manera ostensible busca crear, por medios musicales, los “viajes” provocados por las drogas.

El ser humano “requiere de la experiencia de lo ‘sagrado’ o, dicho en otros términos, del traslado al escenario de la imaginación, del ‘paso al otro

¹ Trataré acerca de este concierto en el siguiente capítulo.

lado de las cosas” (Echeverría, 2001: 203). No deja de ser curioso cómo el carácter moderno y tecnológico del *rock* de los sesentas (y posterior) se conecta con el rito y la “experiencia del trance”, tan propios de las sociedades primitivas y tradicionales. Esto sucede en el caso de los espectáculos, pero también de la reunión festiva. El espectáculo y la fiesta se combinan frecuentemente en los terrenos del *rock*. Ahí, como ha sucedido en otros ámbitos desde tiempos inmemoriales, se lleva a cabo el traslado del comportamiento ordinario al extraordinario: “No parece haber, por ello, sociedad humana que desconozca o prescindiera del disfrute de ciertas sustancias potenciadoras de la percepción, incitadoras de la alucinación” (*ibid.*: 203-204).

Emprendamos un viaje en el tiempo. Es un sábado por la noche de 1968. Nos encontramos en una de las *dicothèques* más sofisticadas y representativas del momento. Se trata del Electric Circus, en Nueva York.

Alojados en esta cueva electrónica se encuentran cientos de danzantes, un número de ellos en exóticas, ondeantes vestiduras; sus rostros con insignias fosforescentes, las manos empuñando varas de incienso. Algunos de los danzantes están girando frenéticamente [...], otros levantan sus puños, agachándose y estirándose como parejas en un entrenamiento boxístico; al mismo tiempo que otros tuercen sus cabezas y arrojan sus manos como si detuvieran espíritus malignos. Por toda su magia futurista, el salón de baile trae a la mente aquellas grandes cuevas pintadas como la de Altamira en España, donde el hombre prehistórico practicaba sus ritos bailando ante las resplandecientes imágenes de sus dioses animales [...] La intensidad erótica se vuelve tan grande que uno se pregunta qué sostiene la frágil demarcación de reserva que previene el derrame final de esta energía infinitamente estimulada (Goldman, 1982: 344).

Alberto Goldman captó esa noche la vibrante atmósfera del Electric Circus. Llegó como espectador y se volvió (cuando menos) espectador-participante (“magnetizado por la multitud, impulsado por el machacante ritmo de la música, uno entonces es llevado a la pista”). La fiesta y el espectáculo se combinan en el suceso. En su reportaje, Goldman describe “los

actos surrealistas de actores profesionales” que alternan con el espectáculo de los danzantes. Relata que en cierto momento aparece un *chef* en zancos que se dirige al centro de la pista. Los danzantes se congregan a su alrededor, mientras él hace malabares con unas manzanas. Luego el cocinero saca un cuchillo, rebana las frutas y alimenta desde lo alto a los espectadores que lo circundan como niños hambrientos. Sobre una plataforma circular, una mujer vestida como niña pequeña con sus ropas de noche intenta inútilmente jugar con un yo-yo. Una luz blanca estroboscópica, enceguecedora, divide sus absurdos movimientos, como si fueran cuadros de una vieja película titilante, propia de un parque de diversiones. Otra muchacha avanza sobre una cuerda; de repente, alguien disfrazado de gorila se apodera de ella y escapa con su humanidad a cuestas, moviéndose como si efectivamente fuera un simio. El espectáculo se completa con rayos de luz de distintos colores que tiñen las paredes del local con películas y figuras caprichosas: formas ambíscas que resplandecen, trozos de películas caseras e inmensos diagramas circulares, como símbolos de la India rellenos con colores que fluyen (*idem*).

La fiesta es una de las posibilidades de la “existencia en ruptura”, señala Bolívar Echeverría. Constituye la “irrupción del momento extraordinario”, como en la situación lúdica y erótica antes descrita. El comportamiento festivo “implica un momento de real abandono o puesta en suspenso del modo rutinario de la existencia cotidiana [...] todo puede suspenderse durante el tiempo festivo, pero siempre con el objetivo de su reinstalación, de la reposición de su validez, de su exaltación” (Echeverría, 2001: 204-205).

En el Electric Circus, comienza el viaje de regreso: “sentado en la oscura galería, uno observa el creciente espectáculo de abajo; la pesada música penetra lentamente en la mente como un narcótico; al final, uno cierra los ojos y se entrega a un deseo vehemente de silencio, oscuridad y reposo”.

El rito catártico se consuma, la exultación y el éxtasis calman los demonios internos (y externos), purifican y conducen a la tranquilidad del espíritu.

En la segunda mitad de los sesentas, la popularidad mundial del *rock*, las innovaciones tecnológicas, el clima social prevaleciente y la intervención de

una nueva generación de empresarios, atenta al ritmo de los nuevos tiempos, vuelven una realidad los conciertos verdaderamente masivos, en estadios deportivos, plazas, parques y parajes naturales extensos. El primer gran festival de *rock* en atraer la atención internacional, el primero también en filmarse, fue el Festival Pop Internacional de Monterey, California. 50 000 espectadores escucharon durante tres días de 1967 a cantantes y grupos de *rock*, *blues* y *soul*, algunos de ellos hoy casi míticos como Janis Joplin, Jimi Hendrix, The Who *and his majesty* Otis Redding. Todos los músicos actuaron gratis. El momento cumbre de este tipo de reuniones lo constituye, claro está, el Festival de Música y Artes de Woodstock, símbolo de las concentraciones multitudinarias y pacíficas, del “amor y paz”. En los tres días de 1969 que duró el acontecimiento, 400 000 espectadores escucharon el mensaje no sólo musical de diversos artistas del *rock* (Pareles y Romanowski, 1983: 185-186). Woodstock fue un concierto de múltiples voces, líderes, expertos “oficiantes” musicales. El sonido amplificado, la organización adecuada y la erección de un tinglado escénico apropiado hicieron posible la realización de este festival masivo al aire libre. “La generación de la mística o la creencia en lo colectivo” (Carlos Monsiváis), llega a la cima con el Festival de Woodstock.

Con los conciertos y festivales masivos, entre otros sucesos colectivos, se hace evidente a finales de los sesentas que el concepto de espectáculo se ha enriquecido, en gran medida gracias al *rock* y otros elementos de su cultura. Albert Goldman, el periodista impresionado por la “vertiginosa sensación de libertad” del Electric Circus, describió el ambiente del lugar como un todo psicodélico, y “la discoteca es por sí misma un ejemplo primero de *mixed-media* o arte de ambientación total”; las imágenes sobre la pared se derivan del pop y el *op art*; “los actores circenses son *dadá* y *camp*; las ropas de los danzantes son *mod* y *hippy*”; la tecnología es una exitosa realización del ideal que combina “arte e ingeniería”.² En aquel alucinante 1968, Goldman concluía: “Hoy, el gran ideal cultural se encuentra encapsulado en la menuda palabra *mix*. La meta es mezclar varias esencias exóticas en misteriosas preparaciones alquímicas” (Goldman, 1982: 354).

² Añadía que los únicos elementos de la cultura del *rock* que no estaban presentes eran los periódicos *underground*, los representantes del llamado nuevo periodismo, y la retórica social y política de los cantantes de *folk rock* (Goldman, 1982: 353).

En esta atmósfera psicodélica y tendente al sincretismo cultural comenzó a destacar la forma de espectáculo llamada *light show*: conjunto de despliegues tecnológicos y creativos estrechamente ligados a los conciertos de *rock*.

Las actuaciones se completaban con proyecciones de luces, colores, filmes extraños. Un mundo de aparatos nuevos fabricado y creado paralelamente a la música para inundar el sentido y hacerlo entrar plenamente en la onda, en la corriente y el vínculo grupo-música-público [... la psicodelia] busca el espectáculo total a través de una máxima expresión artística. El punto álgido de cada *show* se lograba [al] crear un círculo cerrado en el que la música, las luces, la corriente energética entre [músicos] actuantes y espectadores y la sensación de que todos eran participantes, bajo el denso humo del LSD, venían a ser un nexo común, sólido y firme (Sierra i Fabra, 1986, vol. 1: 92-94).

Los Beatles también entraron en la onda del *mix* y la psicodelia. De hecho, a partir de sus propuestas culturales, como su manera de vestir, sus películas y sobre todo su obra musical (el disco *Revolver* apareció en 1966; *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* en 1967), la “mezcla” cultural a la que se refiere Goldman adquirió buena parte de su fisonomía. Este escritor apuntaba en 1968: “el concepto de un *show* de variedades psicodélico está sorprendentemente emparentado con la forma desarrollada por los Beatles en los últimos dos años” (Goldman, 1982: 355).

Palabras como *sincretismo*, *eclecticismo*, *mezcla* inspiran buena parte de las expresiones artísticas, los espectáculos, las manifestaciones culturales de la segunda mitad de los años sesentas. “Entre más forzados y diferentes sean los ingredientes, mejor será la mezcla (el *mix*); y asimismo, entre más artes y medios contribuyan, más grande será el impacto” (*idem*). Los espectáculos multimedia actuales, el arte de ambientación total de que habla Goldman, provienen de aquella época y de las propuestas surgidas en ese tiempo. Quizá espectáculos como el del Electric Circus pudieran parecer ingenuos hoy día. Los tiempos son otros: vivimos una mayor agresividad social y violencia urbana, un problema mundial gravísimo de consumo y

comercio de drogas, un dominio avasallador del gran capital, un desencanto colectivo más generalizado que en los sesentas, pero al menos en el mundo del espectáculo siguen funcionando muchas de las formas creativas desarrolladas en aquel decenio. Desde luego que con sus variantes y modificaciones, gracias al uso extendido de las computadoras, el rayo láser y las pantallas de video gigantes, entre otros elementos.

ALGO (MÁS) SOBRE LOS BEATLES, EL *ROCK* Y LA EXPERIENCIA ESTÉTICA

Si bien no es su objetivo primordial, el *rock* ha sabido unir formas, melodías, géneros y otros elementos de la música popular con estructuras, formas y otros aspectos de la música de concierto, para dar origen a muchas de las composiciones que mejor lo distinguen. Por ejemplo, se encuentra el caso de los Who, cuyo guitarrista, Pete Townshend, ha creado piezas que utilizan electrónicamente, con gran energía y amplificación, elementos de la música barroca y preclásica, en especial de Bach, “el más grande compositor en la forma musical llamada fuga” (Cataño M. y Carrillo Paz, 1978: 96). La inspiración de Bach se halla presente en las canciones “Won't Get Fooled Again” y, en particular, “Baba O'Riley” (grabadas en 1971), dos obras maestras del grupo inglés.

La cultura del *rock*, asimismo, ha suministrado elementos-motivo, surgidos en su seno (es decir en el ámbito popular), a la pintura, la música de concierto, el teatro, el cine, la literatura. A su vez se ha mantenido al tanto de lo que sucede en los terrenos del llamado arte culto o gran arte, y ha sido capaz de utilizar con provecho varios de sus temas, formas y géneros; pensemos, por ejemplo, en el *happening*, el *performance*, la ópera, el videoarte.

En la segunda mitad de los sesentas, numerosos grupos y solistas produjeron música a borbotones y protagonizaron un fenómeno musical y cultural sin parangón en la historia de la humanidad. ¿Qué lo hacía tan singular? Pues, entre otras cosas, que se trataba de artistas jóvenes (de menos de 30 años), les pagaban por lo que les gustaba hacer, tenían dinero (algunos,

mucho dinero) y talento (mucho talento). Por si fuera poco, consumían drogas, eran famosos, vivían su sexualidad de una manera mucho más desinhibida que las generaciones anteriores, criticaban abiertamente a sus mayores y opinaban sobre política. Este conjunto de elementos no se había dado antes, al menos en el ámbito de las artes del espectáculo.

Los Beatles constituyen el ejemplo más evidente del fenómeno antes mencionado. En el ascenso a la fama del grupo, jugó un papel preponderante el interés de los medios de comunicación, al igual que el manejo consciente, capaz y lúdico que estos jóvenes hicieron de los medios. El hecho no debe sorprender. La realidad es que en los terrenos del *rock* y la música popular moderna y contemporánea, la cultura y la economía, el arte y el comercio interactúan constantemente.

Los Beatles eran unos artistas de variedades natos, hombres del espectáculo que lo mismo grababan discos que ofrecían conciertos, aparecían en programas radiofónicos y actuaban y se divertían en la televisión; también el cine fue un medio propicio, al igual que las imágenes impresas (su estilo visual estaba presente en portadas, carteles, revistas, etcétera).

Su desempeño en los medios sigue despertando admiración aun hoy día. Sin embargo, dentro de toda aquella producción, despliegues técnicos y apariciones públicas que provocaban tumultos, sobresalía el hecho de que los Beatles hacían canciones maravillosas. A consecuencia de ello, por encima de todo lo demás, aseguraron un lugar en la historia. Los Beatles eran cuatro muchachos que se reunían para hacer e interpretar bellas y magnéticas canciones, algunas profundas, algunas divertidas, algunas más intensas que otras. Y eso no es cosa menor. Eran como artistas de una época remota que dominaban el oficio, entraban al taller y acontecía la magia. Algo de misterio hay en el acto de crear.

En el trabajo creativo de los Beatles, bien puede reconocerse la relación entre la técnica y el arte que, nos recuerda el filósofo, existe en la palabra griega *τεχνη*: “Antes no sólo la técnica llevaba el nombre de *τεχνη*. Antes se llamaba *τεχνη* también a aquel hacer salir oculto que trae-ahí-delante la verdad, llevándola al esplendor de lo que luce. [...] Antes se llamaba *τεχνη*

también al traer lo verdadero ahí delante en lo bello. Τεχνη se llamaba también a la ποιησις de las bellas artes (Heidegger, 2001a: 30-31).³

Ya en 1968 los musicólogos detectaban en la obra de los Beatles “trozos y piezas que en otros tiempos pertenecieron al vocabulario musical de Giles Farnaby y Orlando Gibbons, los maestros del madrigal del siglo XVI”. Se decía también que Handel hacía sonar la nota afirmativa de “Strawberry Fields Forever” y Purcell los solos de órgano trompetísticos que se derramaban en “Penny Lane” (Goldman, 1982: 357).

Si no hubiera más que decir acerca de los años sesentas, bastaría reconocer su legado musical, escuchar y dejarse llevar por composiciones de gran factura, no sólo de los Beatles sino de otros artistas del *rock*. En esas intensidades, un sentido diferente de la existencia podemos hallar.

Dilthey piensa que el encuentro con la obra de arte (como, por lo demás, el mismo conocimiento de la historia) es un modo de hacer experiencia, con la imaginación, de otras formas de existencia, de otros modos de vida diversos de aquel en el que de hecho nos deslizamos en nuestra vida concreta de cada día. Cada uno de nosotros, a medida que vamos madurando, restringimos los propios horizontes de la vida, nos especializamos, nos cerramos dentro de una esfera determinada de afectos, intereses, conocimientos. La experiencia estética nos hace vivir otros mundos posibles, mostrándonos así también la contingencia, relatividad, finitud del mundo dentro de cual estamos encerrados (Vattimo, 1990: 18).

³ En este mismo texto, Heidegger expresa: “τεχνη no sólo es el nombre para el hacer y el saber hacer del obrero manual sino también para el arte, en el sentido elevado, y para las bellas artes. La τεχνη pertenece al traer-ahí-delante, a la ποιησις; es algo poético” (*ibid.*, 14).

ROCK AND ROLL, CULTURA Y MEMORIA COLECTIVA EN UN MUNDO GLOBAL

Lo que tienen en común el estudio de la historia y la creación artística es una manera de formar imágenes.

Johan Huizinga¹

Lo novedoso está siempre hecho de memoria.

Pablo Fernández Christlieb

La cultura de la urbe, sus dinámicas, está fuertemente tramada con la de los medios.

Aníbal Ford

PAUL MCCARTNEY, SU BANDA y más de 50 mil espectadores cantan “Hey Jude”. Es sábado 27 de noviembre de 1993 en la ciudad de México. El aire frío que se siente a esas horas de la noche, en un espacio descubierta, no merma el ímpetu de las gargantas emocionadas que no dejan ir a McCartney. Él está por fin aquí, casi tres décadas después de la revolución que provocó con su grupo original, esa banda de Liverpool que es parte emblemática de la cultura de la segunda mitad del siglo XX, y de la historia personal de cada uno de los asistentes a este concierto. No importa que haya pasado tanto tiempo. “Todos te queremos Paul”, decía un corazón de cartón que alguien levantaba en la primera presentación del 25 de noviembre (Bellinghausen, 1993: 28). ¿Cuántas veces el ex Beatle ha escuchado decir?: “Thank you for the music, it’s

¹ Citado por Peter Burke (2001: 14).

made a difference in my life” (McCartney, 2005). Y él naturalmente se siente honrado. Sabe que la gente ama sus canciones pero que es el poder de los Beatles lo que lo ha hecho ser tan apreciado (*ídem*), un símbolo viviente de una generación, de la revolución cultural de los sesentas, artista consumado, figura pública (muchas veces en el centro de la polémica; sin embargo, al final muy respetado) cuyas opiniones políticas y declaraciones² han repercutido en el ámbito internacional. Paul está consciente de que es el aura mágica del cuarteto de Liverpool lo que lo ha llevado de un punto a otro del planeta, y le ha permitido lograr una conexión inmediata, a través de su música, con millones de personas de todas las edades, de todos los niveles sociales, porque los Beatles son universales.

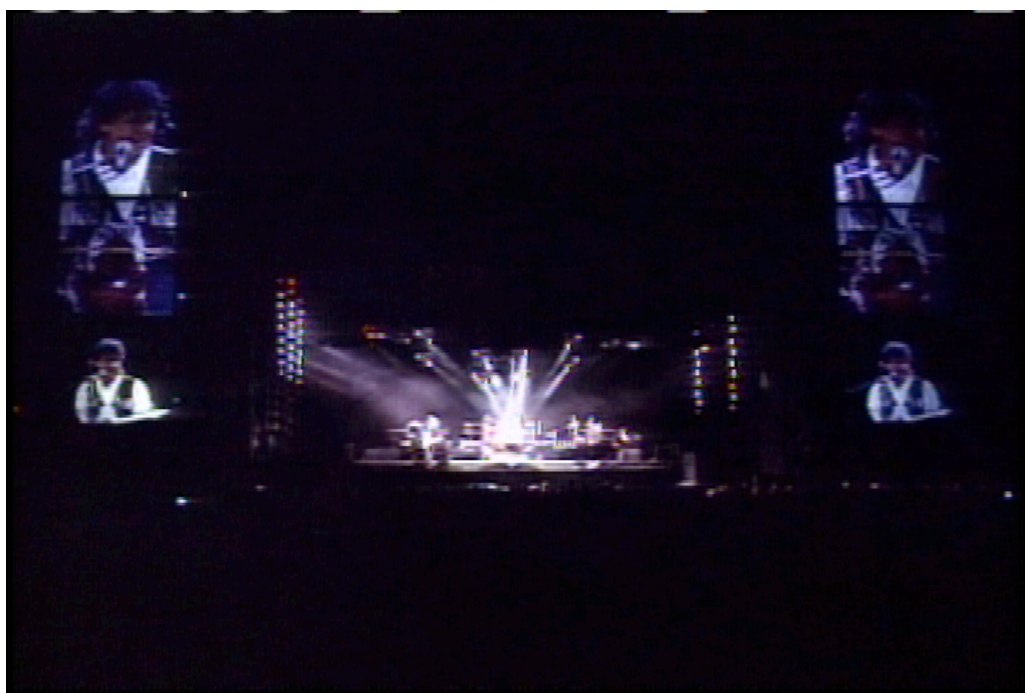
Ahora uno de los miembros de ese cuarteto deslumbrante está aquí, por fin, en la ciudad de México, y el coro al unísono de 50 mil almas lo celebra extasiado. Cantan el estribillo inmortal de “Hey Jude”. Es un río que fluye en círculos, melodía que atrapa, un canto ritual de comunión que sube por el aire de la noche. Todos envueltos en ese sonido, “Hey Jude”. La magia nos arropa. Por unos momentos, los asistentes somos uno, lo uno, el Uno. “Podemos decir que cantamos ‘Hey Jude’ con su autor” (Bellinghausen, 1993: 28). Paul se ve contento, más que satisfecho. Así también los miembros de su banda, incluida su esposa Linda.³

Han pasado –¿cuántos?– 13 años, y aún tengo vivo ese recuerdo, ese sonido magnético. Todos a coros “Hey Jude”, el ritual estaba llegando a su fin. “Una lunada sentimental con lo más parecido a los Beatles que hay en el mundo” (*ídem*). Había sido un concierto estupendo, comandado por el ex

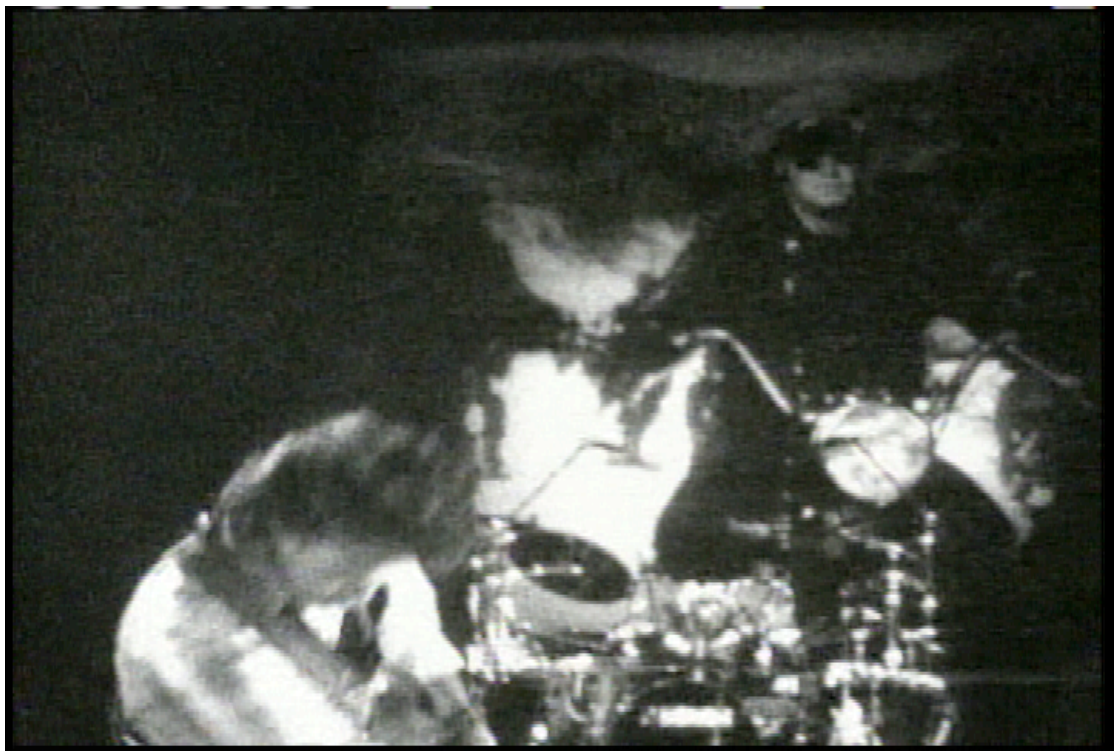
² En 1967 se le ocurrió decir en una entrevista para la televisión que había consumido LSD en cuatro ocasiones. Se armó un escándalo (en mucho, promovido por los medios) que afectó la imagen social de los Beatles (The Beatles, 2003: episodio 6, cap. 11).

³ Este capítulo no puede tener otro tono más que el personal. Al hablar de recuerdos, de memoria y experiencias colectivas, relacionados con la música de *rock* y su cultura (es decir, al comunicarlos), resulta imposible mantenerse al margen de lo que autores como Denise Jodelet (1993: 476) –que han estudiado las representaciones sociales– expresan acerca de la manera en que nos representamos colectivamente el mundo, la realidad: “En la representación tenemos el contenido mental concreto de un acto de pensamiento que restituye simbólicamente algo ausente, que aproxima algo lejano. [... La representación] no es simple reproducción, sino *construcción* y conlleva en la comunicación una parte de *autonomía* y de *creación individual o colectiva*”.

Beatle, en un escenario a tono con la palabra *espectacular*, y muy representativo de lo que hacía ya tiempo era Paul McCartney: un icono viviente; más que eso, “uno de los clásicos del siglo veinte” (Espinosa, 1993a: 32), un artista que con su obra y su grupo original se integró en la cultura universal, en la historia cultural de la humanidad.



Paul McCartney en The New World Tour, 1993.



Interpretación de "Biker Like an Icon" en The New World Tour, 1993.



“Biker Like an Icon” en The New World Tour, 1993.

El escenario estaba flanqueado por dos torres de unos 30 metros de alto cada una, que con el sonido de las canciones se convertían en grandes pantallas verticales. A espaldas de los músicos aparecía una especie de ciclorama sobre el que se proyectaban diseños geométricos, fotografías y películas alusivos a las piezas interpretadas. El foro estaba delimitado por unos lienzos-pantalla, ligeramente sesgados, como de diez metros de altura cada uno. También ellos presentaban imágenes relacionadas con el concierto. Al lado de estas largas telas se encontraban las pantallas gigantes, mismas que, según las composición musical ilustrada, a veces formaban un umbral policromo o en blanco y negro con la estructura rectangular que sostenían por encima del escenario a manera de dintel-pantalla. Las luces de colores diversos y algunos juegos pirotécnicos constituían otros apoyos visuales. Además, Paul y sus músicos cantaban algunas piezas desde una plataforma montada sobre una grúa que los elevaba y acercaba al público.

Una composición, “Biker Like an Icon”, y al frente de cada torre se veía la imagen colosal a todo color de una virgen bizantina, digamos, el clásico icono ortodoxo, viendo hacia el escenario. Mientras tanto, detrás de los

músicos aparecían escenas del filme *El salvaje*, con Marlon Brando, y de otras cintas en blanco y negro de motociclistas de las décadas de 1950 y 1960. El sonido de otra pieza, la mítica “Let It Be”, se alzaba más allá de la última grada del lugar. Aparecían entonces, al fondo y a los costados del foro, las formas de variados colores de inmensos vitrales, quizá tomadas de una iglesia anglicana o un castillo medieval. No obstante, por su disposición parecían cuadros de un artista *pop*. A la mente me venían algunas pinturas de Rauschenberg. Minutos antes, una impresión similar la habían provocado los diseños propios del arte *op*, tan característico de los sesentas (al igual que el arte *pop*), que acompañaban a manera de titilante escenografía las notas del clásico “Magical Mystery Tour”, interpretado por McCartney en un piano que emitía luces psicodélicas. En seguida, acompañando la letra y música de “C’mon People”, fotografías de gran formato tapizaban los lienzos del dintel, las altas torres y otras áreas del foro (“en una gigantesca ampliación de 300 pies de ancho por 100 de alto, el tamaño de un edificio de oficinas” [Gabriele Abbott, 2003]). Eran retratos en blanco y negro de, ante todo, personajes del *rock* de los sesentas, como Hendrix, Lennon y el propio Paul. Fotos sensacionales todas ellas, muy bien escogidas. ¿La autora de estas tomas? Quién más: Linda McCartney, lamentablemente fallecida en abril de 1998. Ella brilló con su propia luz (aunque al lado de Mr. McCartney alguien no tan informado podría pensar lo contrario); fue una notable fotógrafa de la revista *Rolling Stone* (así conoció a su esposo) y autora de infinidad de excelentes placas (algunas muy famosas) de iconos de la música popular del siglo veinte: Janis, Morrison, Paul, los Stones, etcétera.⁴

Bien se puede definir aquel ofrecimiento artístico como un espectáculo posmodernista de gran nivel.⁵ “Un viaje mágico y misterioso por más de tres

⁴ En 1987 sus colegas la eligieron “fotógrafa estadounidense del año”. Con motivo de la (primera) exposición póstuma *Linda McCartney’s Sixties: Portrait of an Era*, realizada en el Museo Lakeview de Peoria, Illinois, en 2003, la curadora Gabriele Abbott (2003) escribió: “Esta exposición sirve como un testimonio elocuente de una década decisiva” del siglo XX. “Linda estuvo allí, y muchos que verán sus fotografías estarán con ella allí –aquellos que experimentaron los sesentas y aquellos que desearían haberlo hecho”.

⁵ No olvidemos que, de acuerdo con Jameson (1988: 166), uno de los rasgos distintivos del posmodernismo, es “la erosión” de los límites entre la alta cultura y la cultura popular o de masas.

décadas de música”.⁶ Y Paul al centro, dirigiendo ese ritual multitudinario. Era como si dijera a los presentes, y a las miles de personas que lo vieron durante esa gira, *The New World Tour*: “Yo soy parte de todo esto, de esta cultura universal que exponen estas imágenes”. El ex Beatle tenía los méritos suficientes para ello. Fue algo en verdad muy emotivo.

El título del presente capítulo es fiel a los asuntos que pretendo abordar en las páginas subsiguientes. En lo que respecta al tema de la cultura, haré referencia ante todo a la tan debatida cultura de masas, “continente móvil que constantemente devora, transfigura y devuelve símbolos generados en el seno de los más diversos segmentos que conforman el heterogéneo tejido social” (Carvalho, 1991: 126). En concreto, escribiré acerca de la cultura difundida a través de los medios de comunicación masiva, como un fenómeno muy distintivo de nuestra época. Como dice John B. Thompson (2002: 185), en el mundo de hoy la transmisión de las formas simbólicas está cada vez más mediada por los aparatos técnicos y las instituciones de los medios de comunicación. Sobre el particular, llama la atención que si la cultura es, en buena medida, ese ámbito contextual que da sentido a nuestras acciones, en la época actual la cultura de masas (y por consiguiente la comunicación masiva) tiene un papel muy destacado en la conformación de ese campo significativo: incluso nuestros recuerdos, la forma de mirar y entender la realidad, nuestras experiencias comunes, nuestros temas del día a día, la manera de organizar y llenar nuestros espacios y tiempo están influidos por la presencia, los contenidos y los efectos de los *media* y sus industrias.⁷

Es sabido que la imagen, si es utilizada con un mínimo de rigor metodológico, puede ser un excelente documento para la historia, las humanidades y las ciencias sociales. Los testimonios visuales amplían y enriquecen las posibilidades de reflexión, análisis y evocación de los

⁶ Encabezado del reportaje de Pablo Espinosa (1993: 18) para *La Jornada*.

⁷ En varios sentidos estaríamos aludiendo aquí a esos sistemas cognitivos o marcos de interpretación y orientación para la acción que son las representaciones sociales. Robert Farr (1993: 496) resalta que “las conversaciones particulares nunca han girado tanto alrededor de acontecimientos de alcance nacional e internacional. [...] es precisamente la comunicación de masas la que al reflejar, crear y transformar las representaciones sociales, ordena la forma y el contenido de [muchas] conversaciones. Numerosas representaciones son sociales porque son transmitidas por los medios de comunicación”.

investigadores sociales. Para fundamentar lo expuesto en este trabajo me valdré precisamente de imágenes generadas por las tecnologías de la comunicación aparecidas y diseminadas durante la pasada centuria. Como afirma Peter Burke (2001: 17), “las imágenes nos permiten ‘imaginar’ el pasado de un modo más vivo”.

El elemento que guiará y enlazará estas reflexiones es la música de *rock* y su cultural. Hace tiempo que me di cuenta de que esta expresión musical, especialmente en el periodo correspondiente a su aparición y asentamiento internacional (1950-1970), constituye un excelente hilo conductor para estudiar y entender de un modo claro (muy ilustrativo) y estimulante los nexos que, en la época que Anthony Giddens identifica como la modernidad *superior o tardía*, se han establecido entre la comunicación, la tecnología, el arte y la cultura, justamente cuatro elementos que en su interrelación definen en grado supremo la realidad que compartimos los habitantes de este planeta. En relación con tales experiencias y visiones comunes basta añadir que:

En la modernidad superior, la influencia de acontecimientos distantes sobre eventos cercanos y sobre las intimidades del sí-mismo se convierten en un lugar común. Los mass-media, impresos y electrónicos, obviamente juegan un papel central a este respecto. Se trata de una experiencia mediada que ha influido profundamente en la autoidentidad y en la organización básica de las relaciones sociales. Con el desarrollo de los medios de comunicación, particularmente la comunicación electrónica, la interpenetración del autodesarrollo y de los sistemas sociales, incluyendo sistemas globales, se hace más pronunciada. El “mundo” en el que vivimos hoy es, por eso, muy distinto del que habitaron los seres humanos en anteriores periodos históricos (Giddens, 1997: 37).

TECNOLOGÍA Y CULTURA EN TIEMPOS DE *GLOCALIZACIÓN*⁸

Debo confesar que recientemente vi la grabación de la gira de conciertos de Paul McCartney de 1993 (McCartney, 2003). Esta producción, dirigida por Aubrey Powell, fue publicada inicialmente en video, y transferida a DVD, restaurada y remasterizada con sonido 5.1 *dolby digital surround* en 2003. Aunque no aparecen tomas de sus presentaciones en México, las escenas incluidas me permitieron confirmar que mis recuerdos sobre un acontecimiento musical presenciado en vivo se ajustaban en términos generales a las características de ese ofrecimiento artístico que mostró a McCartney como protagonista de la cultura moderna (e incluso universal). Recordemos que con los Beatles la música popular tocó el cielo de la excelencia y la inmortalidad.

Podría decirse que el DVD avivó mis recuerdos pero, a la vez, me permitió apreciar un concierto de *rock* desde otra perspectiva; más aun, pude ver una serie de presentaciones de una estrella del *rock* por diversas partes del planeta, lo que de otra manera hubiera sido imposible. Hago mención de esta sencilla (muy personal) experiencia como un ejemplo de lo que en la era moderna se repite de manera habitual en el orbe, y de lo que seres de sus diferentes regiones podemos compartir, gracias al desarrollo tecnológico de las comunicaciones. Lo vemos tan normal que casi nunca reparamos en el hecho de que esta posibilidad de la reproductibilidad técnica de la obra de arte (Benjamin, 2003) o de productos culturales, así como el acceso masivo a la cultura y el esparcimiento, es algo propio, característico de nuestra época. Aunque no tenemos por qué estar pensando en eso cuando asistimos a un concierto que convoca multitudes o lo vemos y escuchamos por medio de la televisión, como tampoco estamos obligados a pensar en que cada uno de los espectadores recibe y experimenta la presentación musical de distinta manera. Uno goza, sufre, se aburre o se emociona con el espectáculo masivo. Digamos que eso es lo que nos corresponde como público. Ya los expertos nos

⁸ “La globalización *cultural* no significa que el mundo se haga homogéneo culturalmente. La globalización significa sobre todo ‘glocalización’, es decir, un proceso lleno de muchas contradicciones, tanto por lo que respecta a sus contenidos como a la multiplicidad de sus consecuencias” (Beck, 1998: 56).

recordarán que la recepción no es homogénea, a pesar de que estemos hablando de los mismos mensajes lanzados a todos los puntos de este mundo globalizado, lo que es decir interconectado y más interrelacionado en cuanto a problemáticas y contradicciones, pero no por eso unificado culturalmente. Como sostiene Néstor García Canclini (1992: 13): “En el consumo [cultural], contrariamente a las connotaciones pasivas que esa fórmula aún tiene para muchos, ocurren movimientos de asimilación, rechazo, negociación, y refuncionalización de aquello que los emisores proponen [...] Cada objeto destinado a ser consumido es un texto abierto que exige la cooperación del lector, del espectador, del usuario, para ser completado y significado”.

La posibilidad de que infinidad de personas del globo entero puedan compartir (a veces al mismo tiempo) mensajes y productos culturales, al igual que ofrecimientos artísticos, es uno de los grandes logros de la tecnología. La revolución tecnológica en el plano de la comunicación y la cultural, llevada a cabo en forma notable a lo largo del siglo XX, ha resultado de tal magnitud que incluso nuestras nociones de tiempo y espacio se han transformado.⁹ En el ámbito de los estudios sobre comunicación, David Morley (1996: 387) ha destacado que “los modos de comunicación físicos (la introducción de los ferrocarriles [...]) y simbólicos (el comienzo de la emisión de comunicaciones) transformaron los modos de organización social”, lo cual implicó nuevas formas de organizar el tiempo, tanto en el ámbito público como en el privado. De manera más específica, este investigador ha resaltado que los medios de comunicación jugaron un papel clave en el proceso de “extender esa nueva segmentación del tiempo a la esfera doméstica” (*idem*).¹⁰

Por su parte, Thompson (2002: 249-250) ha planteado que, con el desarrollo tecnológico de las comunicaciones, la transmisión cultural, es decir, la difusión e intercambio de las formas simbólicas, recibió un impulso significativo, pues ya no tuvo que depender exclusivamente del encuentro

⁹ Anthony Giddens (1997: 35) resalta que “la vida social moderna está caracterizada por un profundo proceso de reorganización del tiempo y del espacio, emparejado con la expansión de mecanismos de desmembración –mecanismos que liberan a las relaciones sociales de la influencia de los emplazamientos locales recombiniéndolas a través de amplias distancias espacio-temporales”.

¹⁰ Concretamente, en su estudio sobre la televisión, Morley (1996: 381) ha puesto en claro que este medio “influye en la percepción y los usos del tiempo”.

directo, la transportación física o la fijación de formas y contenidos por medios tradicionales. Podría decirse que la transmisión cultural adquirió nuevas dimensiones, en virtud de que se extendió la disponibilidad de las formas simbólicas en el tiempo (por ejemplo, gracias a la grabación de imágenes y sonido) y el espacio (pensemos en las telecomunicaciones).

Morley (1996: 406-408) ha dejado muy claro que, con los adelantos tecnológicos de la vida moderna y la globalización, la importancia del espacio físico fijo, la localidad, pierde terreno frente a la relevancia del espacio simbólico y cultural, en buena medida gracias a los medios de comunicación físicos (transportes como el ferrocarril, el avión) y simbólicos (radiotransmisiones). Alguien puede estar en su casa viendo en la televisión cómo se desarrolla un conflicto político al otro lado del mundo; o puede estar escuchando en la radio o por medio de la computadora las interpretaciones en vivo y en tiempo real de un concierto masivo en Inglaterra a beneficio de los pueblos de África; o puede estar viendo una videograbación de su película favorita filmada muchos años atrás, o una retransmisión en la tele de una actuación pública de su grupo musical favorito. Miles incluso millones de personas pueden estar haciendo lo mismo al mismo tiempo en otras casas en otros espacios geográficos. Todos interesados por el contenido de esas transmisiones o producciones. Tal vez solamente los vincule eso, el gusto o la preocupación por tal o cual cosa de la realidad social y cultural. Así, a pesar de las distancias que los separan, forman comunidades (en espacios virtuales y/o simbólicos y emotivos) a consecuencia de las experiencias colectivas y simultáneas que permiten los *media*. Con ellos las distancias se vuelven relativas, la comunidad se transforma. “Según parece”, argumenta Morley, “ya no deberíamos concebir la comunidad como un racimo local de relaciones, sino más bien atendiendo a los diversos tipos de relaciones sociales, sean estas locales o distantes; deberíamos concebirla como un ‘vecindario psicológico’ o una ‘comunidad personal’ que funciona como una red de vínculos (a menudo no locales)” [*ibid.*: 408].

No hay duda de que la vida de la modernidad tardía (como la designa Giddens) es un vida inserta en un cultura ampliamente mediatizada. Sin embargo, las experiencias cotidianas y las relaciones sociales no se

circunscriben a las acciones de los medios. Incluso prácticas culturales impulsadas por las industrias de la comunicación y el entretenimiento rebasan sus fines inmediatos y se conectan con cuestiones más profundas de la vida social, inmanentes a ella. Por ejemplo, asistir a un concierto masivo, sobre todo si es de música popular (pues, por definición, convoca a la algarabía y el entusiasmo), permite vivir de una manera muy directa eso que Michel Maffesoli identifica como el aspecto emotivo (la dimensión afectiva) de las experiencias y reuniones grupales y masivas. “Lo propio del espectáculo”, opina Maffesoli (1990: 142), “es acentuar, de manera ya directa ya eufemística, la dimensión sensible o táctil de la existencia social”. En reuniones de grupo o colectivas se palpa ese “algo que sobrepasa a cada quien, que sobrepasa a la sociedad. Un algo que es legítimo llamar ‘misterioso’, en el sentido más simple del término, entendido como lo que liga, lo que une a las personas entre sí” (Maffesoli, 2000: 248).

No obstante lo anterior, es indudable que los productos y actividades de las industrias de la comunicación masiva han ampliado las posibilidades y variantes del vínculo afectivo. Acerca de esto, Thompson (2002: 241) nos recuerda que “las figuras que aparecen en películas y programas de televisión se transforman en puntos de referencia comunes para millones de individuos que tal vez nunca interactúen entre sí, pero que comparten, en virtud de su participación en una cultura mediatizada, una experiencia común y una memoria colectiva”.

Entonces los miembros de las comunidades que se forman a partir de gustos y preocupaciones, recuerdos e imágenes comunes pueden estar muy separados geográficamente uno del otro y no por ello dejar de ser o sentirse parte de ese grupo o esos grupos que les permiten auto-identificarse sobre la base de la toma de conciencia de sus diferencias con otros individuos y otros grupos.¹¹ En esta trama de relaciones sociales, de interjuegos y reacomodos entre los grupos, se confirma el carácter pluridimensional de la identidad

¹¹ “El surgimiento de la identidad en sus diferentes dimensiones presupone una *continuidad* de las relaciones sociales en la vida del individuo, es decir, un *mundo común* que el individuo comparte, ya no sólo con sus interlocutores próximos en las redes de la sociabilidad cotidiana, sino también con otros individuos más lejanos, desconocidos y anónimos” (Giménez, 1992: 194).

individual y la existencia de una multiplicidad de identidades colectivas (Giménez, 1992).

EL *ROCK*, UN SIGNO DE LA CULTURA ACTUAL

El desarrollo y asentamiento internacional de la música de *rock* y su cultura constituye un ejemplo paradigmático del grado de influencia de los medios de comunicación masiva y sus industrias en el devenir cultural de las sociedades modernas. No hay que olvidar que el *rock* es una música popular de carácter transnacional, que recurre normalmente a la amplificación electrónica para su ejecución. En este sentido, varios elementos distintivos de la cultura moderna (enunciados con anterioridad) confluyen en tal expresión sonora y su entorno cultural.

El *rock* convoca multitudes y da lugar a la formación de comunidades de públicos cuyos miembros no necesariamente viven en la misma localidad. En los territorios del *rock* convergen la cultura popular y la cultura de masas. Se habla de un *rock* clásico o de composiciones de excelencia que con méritos propios se identifican con la alta cultura. Asimismo, el *rock* es una de esas manifestaciones culturales que al conjuntar el arte con el comercio y, frecuentemente, la política con la diversión siempre ha ocasionado discusiones y polémicas no sólo entre la gente común y corriente sino dentro campos profesionales como el de las ciencias sociales, el de la política o el de las artes. No exageramos si decimos que pocas expresiones de la cultura de masas se significan de tal manera. Sólo el cine rivaliza con el *rock* en cuanto al grado de atención y debates que genera.

Lo cierto es que difícilmente podría entenderse la aceptación y el arraigo internacional del *rock* sin considerar la relación estrecha que esta música estableció, desde sus primeros años (o sea la década de los cincuenta del *rock and roll*), con los *media*. De hecho, tal vínculo fue uno de los factores que permitieron el desarrollo de una corriente de música popular internacional dirigida a los jóvenes, así como de la industria creada en torno a este conjunto de ritmos y estilos agrupados bajo el término *pop*. En razón de lo anterior, la historia negra en torno al *rock*, en cuanto a que es una expresión

que se vendió a la industria, no tiene fundamento porque siempre el sonido rocanrolero ha estado relacionada con las industrias del entretenimiento y las comunicaciones.

Hay una historia cultural y una memoria común en torno al *rock*. Recordemos lo que sustenta Fernández Christlieb: “la mayor parte de la cultura contemporánea está formada de memoria colectiva [...]. Pensamos y sentimos de memoria” (2004: 16). El 2 de julio de 2005 tuvo lugar un acontecimiento internacional protagonizado por el *rock* (y el *pop*), donde figuró de nueva cuenta, aunque en esta ocasión de un modo pocas veces visto, el conjunto de factores mencionados con anterioridad, que hacen del *rock* un elemento central de la cultura de masas de nuestro tiempo, pero que además lo confirman como una expresión que trabaja con sus propias neuronas, que se mueve con su propia fuerza, y que toca a menudo fibras sensibles de sus fieles seguidores. El *rock* vive en el presente pero también abre con frecuencia el baúl de los recuerdos. Ese día, ante una audiencia estimada en 5 000 millones de personas, entre público asistente y espectadores de los medios, se llevaron a cabo en diversas partes del planeta los 10 conciertos conocidos con el nombre de Live 8, organizados para combatir la pobreza y el hambre en África. Fue “el mayor suceso en la historia de los conciertos” (*La Jornada*, 2005); participaron estrellas del *rock* y el *pop*, celebridades, políticos y multimillonarios, convocados por un miembro de la comunidad rocanrolera, Bob Geldof (ex cantante de Boomtown Ratz y protagonista de la película *The Wall*, basada en el álbum homónimo de Pink Floyd).

Los músicos participantes instaron a los jefes de Estado y de gobierno del Grupo de los Ocho (G8) a hacer más en favor de los más pobres. Durante los conciertos se insistió en el hecho de cada día mueren 30 mil africanos por extrema pobreza. El concierto central fue en el Hyde Park de Londres, ante 220 mil personas. Allí, Bono, el cantante de U2, urgió a los líderes del G8 a “hacer historia haciendo historia a la pobreza. Éste es nuestro momento, éste es su momento [...] No buscamos caridad; buscamos justicia” (*ídem*).

Quién mejor que Paul McCartney para abrir y cerrar el concierto en Londres. La canción inaugural fue “Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band”, que Paul interpretó junto con el grupo U2. La pieza con la que cerró este

espectáculo de tinte político fue “Hey Jude” (que a muchos nos recuerda las presentaciones de McCartney en México), cantada por todos los artistas y figuras públicas participantes en el acontecimiento.

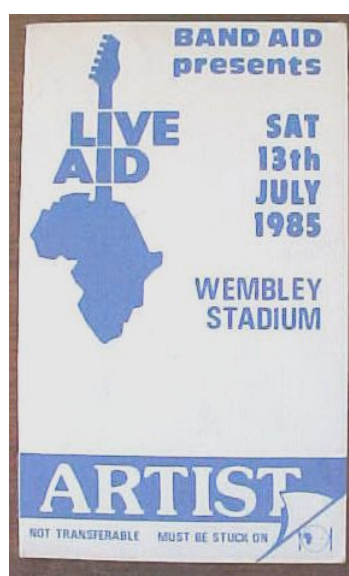
“It was twenty years ago today”, el primer verso de “Sgt. Pepper’s...” trajo a la mente los conciertos ocurridos dos décadas atrás, llamados Live Aid. En efecto, “el día 13 de julio de 1985 el mundo entero fue testigo de un hecho histórico: estrellas de *rock* de todo el planeta celebraron dos conciertos exclusivos en Londres y Filadelfia, y millones de personas vieron cómo Live Aid llamaba a la población a tomar medidas destinadas a ayudar a las víctimas de la hambruna que asolaba a África” (Live 8, 2005). Los organizadores de Live 8 aclaran que “Live Aid recaudó más de 100 millones de dólares. Pero 20 años después, la pobreza, la hambruna y las enfermedades siguen siendo una enorme lacra para África. La gente ha demostrado lo importante que esto es para ellos; ya es hora de que los gobiernos actúen” (*ídem*). Mientras tanto, Geldof, Bono y otros siguen haciendo la lucha para que los países más ricos del globo dupliquen la ayuda humanitaria, condonen la deuda de las naciones africanas y aprueben unas leyes comerciales justas. Falta mucho por hacer.

Un día antes de su presentación en el Hyde Park de Londres, Paul McCartney, exhibiendo esa sabiduría que dan los años y las lides en las que se ha participado, trazó en una entrevista los lazos significativos entre el *rock* y los dos magnos acontecimientos en favor de los pueblos de África. De igual modo, fuera de toda pose, se mostró como un hombre consciente de su papel histórico y, como dicen los clásicos, comprometido con su tiempo (es famosa y auténtica su defensa de los animales y el medio ambiente). “Recuerdo que en Live Aid se referían a mí como si se tratara de un viejo estadista”, comenta Paul. “Entonces, ¿qué soy ahora?”, se pregunta el ex Beatle para responder inmediatamente: “un estadista aún más viejo. Y no hay nada de malo en ello. *I feel like an ex president of rock’n’roll*” (McCartney, 2005).

Paul McCartney sabía que en su participación estaría presente el aura mágica de los Beatles, un fenómeno que se conserva con el mismo vigor no obstante la desintegración del grupo y los años transcurridos desde 1964, cuando se extendió por todo el planeta la palabra *beatlemania*. Sin embargo, aclara Paul en la entrevista, lo que sucedió con el grupo realmente rebasó a sus

miembros y a sus intenciones. Él opina que algo así está pasando con Live 8: “En varios sentidos, Live 8 mantiene el idealismo que se volvió parte de la música en los sesentas. Cuando empezamos, todos pensábamos que lo hacíamos sólo por dinero y para conseguir chicas, pero devino en algo mucho más que eso. La música y la política comenzaron a fundirse porque, en un plano idealista, estamos hablando de las mismas cosas, paz, amor y justicia, valores extremadamente buenos” (*ídem*).

Seguramente, el acontecimiento político-musical en pro de África de julio de 2005 no ha pasado inadvertido para los especialistas de los medios como tampoco lo ha sido Live Aid. Este espectáculo ocurrió de manera simultánea en el estadio de Wembley, en Londres, y en el JFK, en Filadelfia. La alta tecnología permitió la comunicación entre las dos sedes, al igual que la transmisión internacional del suceso. Participaron alrededor de 60 exponentes del *rock*, convocados por Bob Geldof, uno de los suyos, con objeto de reunir fondos para tratar de mitigar el hambre en Etiopía. En Wembley hubo 80 mil espectadores (*Diccionario enciclopédico Grijalbo, 1986: 1612*). Paul McCartney recuerda ese momento de 1985: “Todos reunidos por Live Aid, y cerramos el espectáculo con el estadio de Wembley cantando otra canción de los Beatles, ‘Let It Be’. Fue un día que dejó un gran impacto, una marca en nuestra historia, y yo estaba muy orgulloso de haber sido incluido” (McCartney, 2005).



Live Aid fue un concierto en dos sedes, innovador en más de un sentido. Además de la cantidad de estrellas de la música participantes, el espectáculo sobresalió en el aspecto tecnológico y de la comunicación; por ejemplo, se montaron pantallas gigantes para que el público asistente en cada estadio pudiera ver lo que sucedía en esos momentos en la otra parte del concierto (al otro lado del charco); en los dos estadios se presentó en vivo el cantante y baterista Phil Collins, gracias a un veloz viaje a bordo del Concord. El desarrollo de este suceso político-musical fue seguido en tiempo real por millones de personas en todo el mundo a través de la televisión (como en el caso del que esto escribe) y la radio. Fue una prueba de que la tecnología y la creatividad musical pueden llevar a cabo espectáculos magníficos, atractivos, muy emotivos y también evocativos.

En lo personal, recuerdo Live Aid como un gran concierto de *rock*, un acontecimiento que me permitió ver en acción a músicos que admiro (no se diga en ese momento de hace ya 21 años). En aquel entonces era algo impensable que estrellas del *rock* pudieran presentarse en México como parte de sus giras internacionales; la democracia no daba para tanto (este tipo de conciertos comenzó a verificarse de manera normal en nuestro país a partir de 1990).¹² Así que, cuando la tele y la radio daban espacios al *rock*, los seguidores de esta música lo celebraban como nada. Creo que las comunidades rocanroleras del mundo, fans incluidos, tienen en su memoria imágenes parecidas a las mías. Es decir, relacionan Live Aid más con la música de *rock* que con los medios y adelantos tecnológicos de que se sirvió. Live Aid no hubiera existido sin el *rock* y los músicos que tocaron en esa ocasión.

¹² Un clima autoritario, que se resistía a ceder terreno a las posibilidades de consumo cultural que ofrece la modernidad superior, no incluía esta clase de espectáculos en nuestra oferta cultural. Era reflejo de un miedo a las concentraciones masivas y espontáneas, al igual que a los “bajos instintos” y, pero aun, ideas que la música *pop* puede provocar en los jóvenes. “Todo bien es un estímulo para pensar”, explica García Canclini (1992: 13), “y al mismo tiempo un lugar impensado, parcialmente en blanco, en el cual los consumidores, cuando lo insertan en sus redes cotidianas, engendran sentidos inesperados”.

¿Qué fue primero?: la afición por el *rock* y el poder de convocatoria de esta música o el gusto por ver espectáculos de *rock* por televisión. De acuerdo con Ford, a veces se sobrevalora a los medios. Esto también lo resalta Morley y otros. Lo curioso es que Morley cae, de algún modo, en el error que critica, cuando hace referencia al concierto contra la hambruna en África de 1985. Indudablemente fue un acontecimiento, además de político-musical, mediático. Sin embargo, me llama la atención que Morley (reconocido con justa razón por su visión crítica, pedir la dimensión sociológica en el estudio de la comunicación, y realizar investigaciones con base en enfoques, digamos, más integrales) olvide en sus apreciaciones y análisis de Live Aid *el factor rock* (tampoco menciona a África). Aunque Morley se refiere brevemente a este espectáculo tan sólo para apoyar sus reflexiones sobre las audiencias televisivas, considero que debería haber hecho mención de los orígenes y entorno rocanroleros del suceso, de modo que sus comentarios tuvieran mayor sustento. Morley (1996: 418) cita a Meyerowitz: “Live Aid fue un acontecimiento que ocurrió en un único sitio: la televisión, y constituyó el ejemplo último de la liberación de la experiencia comunicacional respecto de la ‘limitación que implica el tránsito social y físico’”. Pienso que Morley se vale de algo que no es del todo cierto (¿ocurrió sólo en la tele?; recordemos que en Wembley hubo 80 mil espectadores), para respaldar sus relevantes razonamientos acerca de la experiencia compartida, dispersa y simultánea en que puede convertirse el ver por televisión un acontecimiento o programas producidos ex profeso. Desde luego que algo así sucedió en el caso de Live Aid, pero el *rock* hizo su parte:

Muchos comentaristas se mostraron críticos acerca del modo en que tales emisiones “transnacionales” expresaban una “mitología” de la comunidad internacional (si no ya universal). No obstante, en un sentido muy importante, éste fue un logro no “mítico”. Si se creó un sentido de comunidad, ese resultado debe de haber tenido alguna relación con el hecho de que, en todo el mundo, millones de personas miraban (realmente) esas emisiones “simultáneamente” y, hasta cierto punto –para utilizar los términos de Dayan

y Katz–, participaban, con una total eficacia, en una “ceremonia diaspórica” que podría calificarse de cualquier otra manera menos de ilusoria (*idem*).

Me parece que las comunidades del *rock*¹³ que recuerdan Live Aid podrían decirle a Morley que su comentario sería perfecto si hubiera resaltado el hecho de que, en el caso de la transmisión de este magno concierto, el “sentido de comunidad”, la participación en una “ceremonia diaspórica” y la “sensación de ‘pasado en común’” de que habla también el investigador se lograron en buena medida, y en forma significativa, debido al poder de convocatoria del *rock*: se trataba de una serie de interpretaciones en vivo de artistas renombrados y talentosos, parte de una historia musical con tintes de leyenda. (Creo que Morley aceptaría que hubo una omisión en su texto; seguro conserva discos y recuerdos rocanroleros.)

ROCK, MÚSICA POPULAR E INDUSTRIA CULTURAL

En tanto música popular que mantiene una relación estrecha con las industrias de la comunicación masiva, no resulta extraño que el *rock* sea catalogado como un producto exclusivamente comercial y mediatizado. Personas de diversos campos profesionales y niveles intelectuales ignoran o menosprecian los aspectos estético, lúdico, político y antisolemne del *rock*. Podría decirse que hacen a un lado las dimensiones artísticas, culturales y comunicacionales (conjunto de significados) de esta expresión popular, impresionados o indignados por las tendencias perversas y alienantes de las industrias culturales. Incluso si se tiene una visión menos apasionada de los medios, no se termina de dar su lugar al *rock* dentro la historia cultural moderna. Es la suerte que corre la mayoría de los productos y acciones vinculados a la cultura de masas, que a su vez es identificada con la hegemonía económica y cultural estadounidense. Se olvida que el *rock* tiene su propia

¹³ Vale decir que estas comunidades han sacado provecho de los medios. Según Morley (1996: 421), “las nuevas tecnologías de las comunicaciones sirven para (re)crear y mantener las tradiciones y las identidades culturales y étnicas que trascienden cualquier fácil equivalencia entre geografía, lugar y cultura, y sirven para crear redes simbólicas que unen las diversas comunidades de la diáspora”.

historia, sus procesos evolutivos, de asimilación (de otros estilos) y de aclimatación (en todas las regiones del mundo), no obstante sus nexos indisolubles con las industrias de la comunicación y el entretenimiento.

Sólo el hombre (en tanto especie) da sentido (razón de ser, significado) a las cosas. Y se dice, precisamente, que el sentido es el producto de la cultura, lo cual establece un vínculo indisoluble con la comunicación.

En este mundo globalizado, hay expresiones de las culturas populares locales que no sólo pasan a formar parte de una especie de cultura popular internacional sino que se vuelven clásicas, es decir, un modelo a seguir, fuente de inspiración o de goce estético superior. Carvalho (1991: 143) expresa al respecto:

Para tomar un ejemplo reciente, internacional, de lo popular que se tornó clásico, podemos pensar en la trayectoria de los Beatles, quienes, en un concentrado esfuerzo de creación, pasaron de canciones simplemente catárticas [...] a una forma de expresión trascendente, de inteligibilidad e identificación prácticamente universales, mediante la cual pudieron comentar los caminos de la liberación y el crecimiento individual, llegando incluso a tocar, en algunas canciones, los umbrales de la experiencia de totalidad, en una especie de misticismo a través del arte.

El *rock* convoca multitudes y da lugar a la formación de comunidades de públicos cuyos miembros no necesariamente viven en la misma localidad. Recordemos que en los dominios del *rock* confluyen el arte y el comercio, lo popular y lo masivo, la crítica social y el hedonismo. Opiniones como las de Paul McCartney, trayectorias como las de los Beatles y U2, acontecimientos político-musicales y mediáticos como Live Aid y Live 8 indican que el *rock* es mucho más que un producto destinado al mercado. McCartney da una muestra de ello, con motivo del concierto en favor de África realizado en julio de 2005:

Los Beatles hablábamos claro porque ésa era nuestra naturaleza. Éramos gente pensante, teníamos opiniones, y empezamos a darnos cuenta de que no éramos las únicas personas que tenían tales opiniones. Siempre

acostumbrábamos decir “éstas no son nuestras ideas, éstas son las ideas de nuestra generación”. Teníamos la tribuna. Podíamos darle voz a ellos. Y ése es un fenómeno muy interesante [...] Los líderes políticos hablan acerca de “corazones y mentes”, pero eso es también de lo que trata la música. “We Shall Overcome”, durante la lucha por los derechos civiles. “Give Peace A Chance”, durante la guerra de Vietnam. Estos himnos se volvieron muy importantes. La música puede contener ideas sencillas, poderosas, pero eso permite también la emoción dentro de la idea (McCartney, 2005).

Reflexión con sentimiento, la idea en armonía con la emoción, creo que ahí, en tal vínculo, se halla la clave. Muchas veces, a lo largo de la historia de la humanidad, personas creativas y sensibles, guiadas por la inteligencia del corazón, han sabido expresarlo,... con la esperanza de ser escuchadas.

Así sucedió en el caso de figuras emblemáticas del *rock*, en un tiempo histórico contradictorio, la segunda mitad del siglo XX, en el que se alzaron diversas posibilidades y alternativas de libertad e igual número o más de medidas y variantes de la opresión.

Hay un ámbito electrizado y vital, cargado de intensidades y poblado de innumerables expresividades. A ese ámbito o, mejor dicho, a sus integrantes, les urge decirlo todo porque el tiempo es uno y la vida se les va. Ese ámbito es amplio y abierto, contradictorio, generoso y plural, poseedor de sus propias reglas del juego. Se ha desarrollado a partir de un sonido y un ritmo peculiares que brotaron de las mismísimas palpitaciones del corazón humano. Ese sonido y ese ritmo o, más bien, ese conjunto de sonoridades constituye la música de *rock*; el ámbito es su cultura.





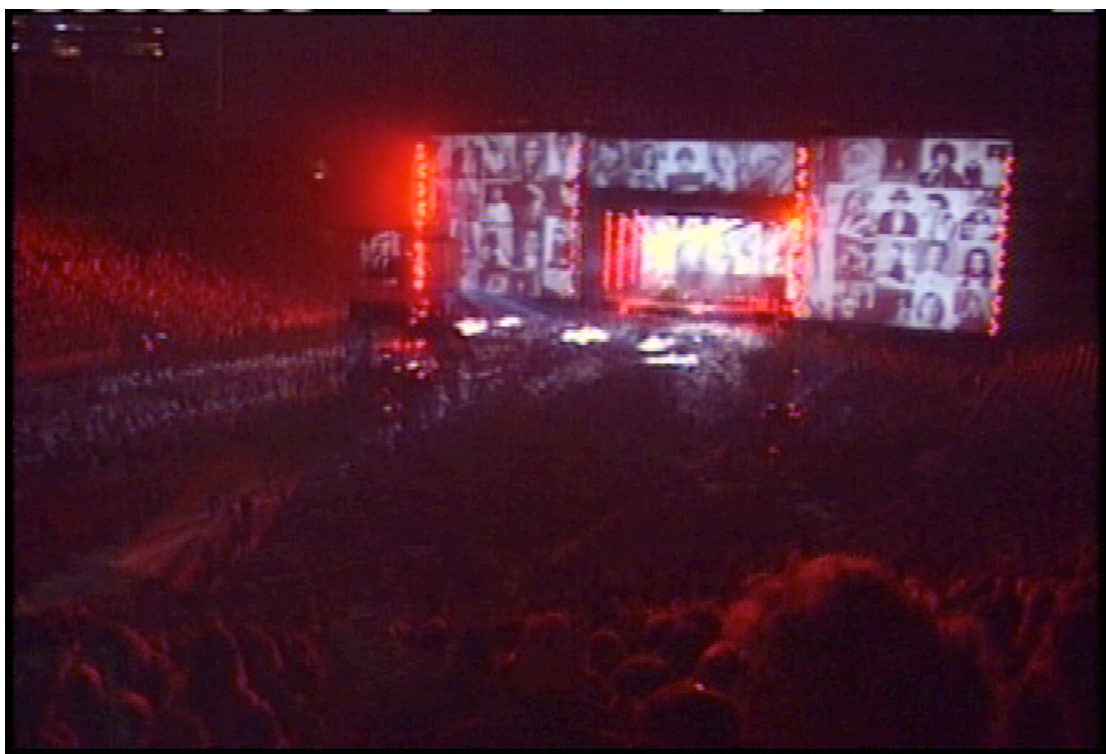
Paul y su banda interpretan "C'mon People". Escenografía a partir de fotografías de Linda McCartney.



Interpretación de "Let it Be". Concierto de The New World Tour, 1993.



“Magical Mystery Tour” en The New World Tour, 1993.



Un concierto de *rock*. The New World Tour, 1993.



Interpretación de "C'mon People".



Fotos de Linda McCartney. The New World Tour, 1993.

CONCLUSIONES

Señor, quizá esté vivo. Le vi cómo batía
las olas y cabalgaba sobre ellas.
Seguía a flote y rechazaba la embestida
de las aguas, afrontando el oleaje.
Su audaz cabeza descollaba sobre olas
en combate y, remando con brazos
vigorosos, alcanzó la costa.

La tempestad (Shakespeare)

CUANDO UN AFICIONADO AL ROCK de hueso colorado, un especialista (periodista o académico) abiertamente aficionado o un profesional del medio, en su respectivo país, piensa en Elvis Presley, Chuck Berry, los Beatles, Bob Dylan, Jimi Hendrix, Pink Floyd y otros protagonistas del *rock* de las décadas de 1950 y sobre todo 1960, no los piensa en términos de cantantes o músicos en lengua inglesa, británicos o estadounidenses, sino en razón del trabajo y habilidades profesionales, así como las grabaciones, que los encumbraron y (dirían *algunos* clásicos) han hecho inmortales. Estos músicos y pocos más como ellos (¿los Rolling Stones, los Who, David Bowie, Lou Reed, Bob Marley, Sex Pistols, The Clash, Nirvana, Radiohead?) han conformado el canon del *rock*. Si se piensa en la etapa de formación del *pop* o el llamado *rock* clásico el listado de figuras emblemáticas se reduce.

Pueden gustar más unos grupos y solistas que otros, puede opinarse que aquél es más importante que éste, o incluso protestar porque en una larga lista no esté tal o cual, pero en general se sabe que los rockers antes mencionados no pueden faltar. Si alguien se interesa de repente por el *rock* esté seguro de que en las canciones de estos artistas podrá encontrar una manera enriquecedora de acercarse a la música en cuestión. Todo rocker (fan o músico) tarde o temprano debe *entrarle* a las trayectorias y grabaciones de los personajes nombrados. Como en el caso de un sociólogo que debe saber al

menos quién es quién en su profesión (en lo que respecta a los clásicos, antiguos y contemporáneos), o un escritor literato que debe estar enterado de las obras ejemplares de su tradición literaria.

Si se traslada el asunto al contexto mexicano (lo que significa aludir no sólo a la infaltable ciudad de México) y se revisa el momento coyuntural del *rock* nacional en la década de 1980 en que por fin se aceptaba que podía y debía hacerse *rock* en español, aparecerán las evidencias de que los músicos mexicanos que habían alcanzado este triunfo, desde una, digamos, *mexicanidad* incuestionable y oronda, se habían formado escuchando discos de *sus clásicos*. La primera generación de rocanroleros con la certeza del *rock* mexicano en español metida hasta la médula llegó a los estudios de grabación y se plantó en los escenarios cada vez más profesionales con un saber acumulado en torno al canon del *rock*. Por su parte, la industria que dio luz verde a estos jóvenes artistas para grabar discos en forma profesional comenzó a producirlos de acuerdo con estándares de calidad internacionales.

Estudiar las etapas de ascenso y consolidación mundial del *rock* permite comprobar, entre cosas, el origen auténticamente popular, incluso marginal, de esta música, a menudo identificada con el comercio y una cultura de masas prefabricada, banal y superflua. Los jóvenes que forjaron el *rock* lo hicieron por vocación artística y fidelidad a sus sentimientos y emociones. Lo hicieron por una necesidad expresiva. Aunado a sus sueños de fama, dinero y placer, lo cierto es que asumieron el reto con seriedad. Todos se volvieron profesionales. Fueron jóvenes artistas populares que dedicaban horas y horas al estudio, la composición, el ensayo, la perfección sonora en la ejecución de instrumentos y en sus grabaciones. Sólo así alcanzaron la fama. Podría decirse que su condición de naturales de países hegemónicos les ayudó. Sin embargo, en su propia tierra tuvieron que soportar y enfrentar ataques de discriminación, autoritarismo e intolerancia. Por si no fuera suficiente, la trascendencia artística requiere siempre esfuerzo, disciplina y mucho talento. Y ellos lo tuvieron y conjuntaron los tres elementos. Podría decirse también que tenían qué decir, qué expresar por medio de su voz y su música. Y oleadas de jóvenes en el mundo entero se dieron cuenta de ello. Captaron el mensaje. Ante todo lo percibieron y sintieron (con los pies, las caderas, los sentidos).

Si al nivel del gusto popular, por lo que hace a la música y otras manifestaciones artísticas de consumo masivo, cualquier persona puede opinar sin previa autorización, en el medio especializado y con mayor razón académico se espera que todo comentario o interpretación esté sustentado en información objetiva y fuentes fidedignas, así como en un conocimiento del desenvolvimiento histórico de la expresión de que se habla o en torno a la cual se emite un juicio de valor. En este sentido, las manifestaciones populares no son muy distintas de los productos de la alta cultura. En uno y otro ámbito, de fronteras porosas, hay especialistas, trayectorias emblemáticas, fuentes autorizadas y obras modélicas o canónicas. Pero no falta el prietito en el arroz: mientras que en los dominios del gran arte el público lego (y no tanto) se mide más para opinar y defender una postura, en los terrenos del arte popular y los productos culturales de masas todo mundo es un crítico en potencia. A veces se olvida que aun en los territorios de lo popular hay gente más informada que otra, que opina con mayores bases, teóricas, inclusive. Sin embargo, nada escapa a los juicios de valor, a las cuestiones de gusto, a la *discriminación estética*.

Además de lo anterior, sucede que en el estudio del gran arte muy pocos dudan del valor de los tópicos tratados por el académico especialista. Sólo la ignorancia cuestiona si la obra analizada debe ser tema de exposición y discusión o no. En cambio, en el ámbito de las manifestaciones y obras artísticas de la cultura popular y la cultura de masas (pues también aquí se produce, a veces, arte) la cosa cambia. Ya sea en la academia o el periodismo, resulta notoriamente más difícil y polémico tratar de manera *seria* sobre el valor (estético, cultural) del arte de consumo popular (masivo). En lo que respecta al *rock and roll* y en general la música popular juvenil transnacional (aunque esto es extensivo a otras manifestaciones, como el baile, los *graffiti*, los videoclips, etcétera) un buen comienzo o una necesidad imperiosa (en el caso de los profesionales de la pluma o el habla) es documentarse en torno al desarrollo histórico del *rock* y en particular la constitución de su canon. Después de esto podrán hacerse muchas interpretaciones, todas las que se quiera, con conocimiento de causa.

El *rock* tuvo su momento estelar como música popular a finales de los años sesentas del siglo XX. Como muchas cosas de aquel entonces provocó una ideología en torno suyo. Tal ideología, sintetizada en la oposición comercio-arte (o artificialidad-autenticidad) marcó innumerables trabajos académicos y periodísticos sobre la música popular juvenil transnacional, en concreto el *rock*, el *pop* y el *soul* de los años sesentas, setentas y ochentas. En el medio de los estudios culturales británicos (y en parte estadounidenses) se han hecho importantes avances para superar esta ideología, en un tiempo entendible, hoy reduccionista e injustificable, que más que ayudar a ver y oír la realidad en forma más plena, impide captarla en forma más objetiva. El *rock* es arte popular e industrial cultural al mismo tiempo.

Hubo un momento en que el arte culto o gran arte entró en los recintos académicos. Se habló de él con sustento teórico y perspectiva histórica. No sólo en los cafés y revistas de bohemios se pudo discutir acerca de las grandes obras del momento, el pasado reciente y la antigüedad; también en las universidades fue posible hacerlo. Al gran arte le correspondía ese derecho, y lo ganó. Algo así está sucediendo cada vez de manera más clara en lo que respecta a las creaciones paradigmáticas de la cultura popular-de masas.¹ No sólo en los centros hegemónicos tradicionalmente generadores de teoría y conocimiento sociológico.

Como en el caso del arte culto, al arte popular le ha resultado difícil introducirse y situarse en espacios que no le corresponden de modo natural. Un poco por prejuicio, un poco por ignorancia, lo cierto es que en los centros de investigación en ciencias sociales y de educación superior donde se enseñan estas disciplinas poca atención se brinda al estudio de la dimensión estética de los productos culturales de consumo masivo. Y, sin embargo, puede arrojar resultados muy interesantes investigar acerca del arte popular y los productos paradigmáticos de la cultura de masas, desde la universidad. Digamos que no basta la exposición –cuando esto sucede– de datos acerca del consumo y la producción de, por ejemplo, música juvenil de amplia circulación o películas de estreno. Por el contrario, son necesarias las discusiones sobre estética, si

¹ *Creación, creaciones, arte, artista creador, obra de arte* son palabras que los críticos emplean con reserva y a muchos artistas provocan conflicto, pero cómo resultan útiles.

entendemos que la estética en una manera de abrir las percepciones (de sentir, experimentar en común, como asienta Maffesoli), de incursionar en el orbe de los sentimientos y las sensaciones, que ¡ah cómo le cuesta trabajo abordar a la mayoría de los científicos sociales (y de la ciencias nomológicas)!

Cuando en 1971, después del festival de Avándaro, el Estado autoritario mexicano restringió las facilidades para organizar y presentar conciertos masivos de *rock*, y canceló toda posibilidad de un desarrollo fluido y normal del *rock* nacional, de acuerdo con los parámetros internacionales de esta música, eminentemente cosmopolita, los seguidores del *rock* se mantuvieron fieles a él y al tanto de su evolución gracias en buena medida a las producciones discográficas. Como en otras partes del globo, la mercancía disco jugó un papel relevante en la diseminación de la cultura musical relacionada con el *rock*.

El *rock* no hubiera seguido la trayectoria ascendente que lo caracterizó en las décadas de 1950 y 1960 sin la participación de los medios de comunicación. Las industrias culturales, en este caso de la comunicación masiva y el entretenimiento (discos, cine, espectáculos, etcétera) definieron en buena medida su rumbo en la segunda mitad del siglo XX, con base, si no en la música de *rock* exclusivamente, sí en la cultura de la cual el *rock* fue la principal expresión sonora. De igual manera, la naturaleza popular del *rock* lo llevó a su comercialización a través de los medios.

Sin tener la importancia del disco, la radio también ha coadyuvado en la propagación del *rock* y su cultura. También la televisión y, desde luego, el cine. Dos generaciones de seguidores del *rock* en México se quedaron con las ganas de ver en vivo y en directo en escenarios nacionales a sus grupos favoritos, cuando éstos se hallaban en el momento más alto de su fama mundial. En estos casos, las grabaciones, las revistas especializadas, las emisiones radiofónicas, alguno que otro programa de televisión, que constituía un verdadero suceso, y los filmes rocanroleros se erigieron en sustitutos invaluable e hicieron las delicias de los fans.

Si las ciencias sociales hechas en México que investigan lo popular-masivo no ceden a la tentación *crítica* de ubicar casi por fuerza como referente o contexto central de sus estudios no ya la ciudad de México sino uno de sus

barrios populares, se tendrá una idea más clara de lo que para un seguidor del *rock*, digamos, de clase media, en una de tantas ciudades de la República, ha significado un disco LP, una serie de la radioemisora universitaria estatal o un programa de la estación comercial preferida que dedicaba horas nocturnas al *rock*. Lo anterior sobre todo entre las décadas de 1960 y 1980. Después vino el video de venta al público, el CD, la internet,... pero las emociones seguían ahí, titilando, vibrando.

Del mismo modo que ha acontecido en otras partes del planeta, escuchar *rock* en México ha sido en infinidad de ocasiones estar del lado del “peace and love”, del “alimenta tu cerebro, nena”, del “prohibido prohibir”, del “haz el amor y no la guerra”. También ha sido como abrir una ventana para mirar y escuchar más allá del núcleo familiar autoritario, de la escuela “formativa” (*¿remember The Wall?*), de la ciudad predominantemente conservadora, de la sociedad autoritaria, desigual y cerrada a “lo de fuera” por tradición, del país con añejas instituciones notablemente represivas.

A partir de 1990, la democracia mexicana ya dio para organizar magnos conciertos de *rock* y poder asistir a ellos. De cualquier manera, incluidas razones económicas y geográficas, la radio, las audiograbaciones, los videos, etcétera, siguieron siendo vehículos invaluable para oír *rock*. No se diga el cine. La proyección pública en la ciudad de México y otras muchas urbes del país de una película donde el *rock* sea personaje central se convierte en todo un acontecimiento rocanrolero. Lo mismo en el caso de *A Hard Day's Night* de los Beatles que de *Rattle and Hum* de U2.

La historia enseña que *las cosas no están dadas desde siempre*. Adentrarse en la historia permite saber y tomar conciencia de que la realidad social está en constante cambio y que como hoy vemos el mundo no necesariamente lo vieron nuestros antepasados. Algo (una creencia, una norma, una práctica) que en una época se considera determinante para la preservación del orden social, con el tiempo puede dejar de serlo. No obstante hay situaciones que se mantienen, que se renuevan y se resignifican, en este continuo flujo y entrecruce de tradición, cambio (reacción), innovación. Esto también lo muestra un pensamiento sociológico como el de Edgar Morin y otros autores que desde las ciencias sociales han interrogado al pensamiento

racionalista y planteado (desvelado) cosas más allá de la lógica y de los parámetros tradicionales y ortodoxos del conocimiento científico.

Si bien la concepción semiótica de la cultura resulta a todas luces operativa y eficaz para comprender de mejor manera un aspecto de la realidad asaz complicado, los estudios especializados deben esforzarse por entender el carácter relacional de los fenómenos sociales y, por ende, culturales.

En la Grecia clásica se sostenía que todo lo que no es cultura es natura. Esta noción estuvo detrás de numerosas definiciones e investigaciones sobre los fenómenos culturales, anteriores a la segunda mitad del siglo XX. No obstante, aún en nuestros días se hace una separación (a veces tajante) entre cultura y ecología, debido por encima de todo a una larga tradición científica impulsada por la racionalidad instrumental, misma que separa para estudiar pero también para dominar y explotar, en el sentido negativo de estos términos. Los fenómenos culturales, las grandes manifestaciones del arte, el impacto social que provocan las expresiones extremas de la naturaleza, el devenir cotidiano de los hombre y mujeres en sociedad –que ven su realidad bajo la influencia de variados estados de ánimo, que hacen y dejan de hacer según su cuerpo se va transformando y de acuerdo con el tipo de relación que mantienen con el medio ambiente–, todo esto nos dice que el orden cultural no está separado del medio natural.

Podría pensarse en el *Jardín de piedra* del arte zen, pero hay otros ejemplos. “Incluso la producción humana de condición más elevada echa sus más humildes raíces en nuestro entorno biológico y natural” (Eagleton, 2001: 16). En los productos del pensamiento científico social occidental no abundan ejemplos del *tipo relacional*. Algo que sí sucede en el ámbito de la creación artística. En lo que respecta a otras tradiciones de pensamiento, ajenas a la lógica utilitarista, pueden encontrarse múltiples ejemplos y alusiones al vínculo ineludible entre el ser social, su experiencia sensorial, sus emociones y el mundo natural.

Aun así, hoy día vertientes del pensamiento social crítico trazan con relativa frecuencia una similitud entre la riqueza cultural y la biodiversidad de la tierra. Es preciso insistir en ello, de modo tal que se vuelve una verdad de sentido común. La riqueza de la cultura “radica precisamente en su

diversidad” (Giménez, 2002: 44). Una característica que la asemeja a la ecología: “La diversidad es la característica de la naturaleza y la base de la estabilidad ecológica. Diversos ecosistemas favorecen la eclosión de diversas formas de vida y de diversas culturas. La evolución conjunta de la cultura, de formas de vida y de los hábitats ha conservado la diversidad biológica del planeta. De este modo la diversidad cultural y la diversidad biológica van de la mano” (Vandana Shiva, citado por Giménez, 2002: 44).

Contrariamente a la idea clásica, si se mira con suficiente cuidado, se puede llegar a la conclusión de que en la vida diaria, en los momentos sublimes de la existencia, en las expresiones paradigmáticas de una comunidad, en los trozos de realidad que dotamos de un significado particular, no existe una separación tajante entre naturaleza y cultura y más bien todo está relacionado.

¿Qué queda de los sesentas? Entre otras cosas, la certeza de que el arte actúa sobre el entorno. La necesidad imperiosa de agudizar y expandir las percepciones sensoriales. Una mayor preocupación de ciudadanos organizados por todas las formas en que la vida se expresa y la gran casa natural que habitamos. Una noción creciente acerca de *lo global*. El convencimiento de que la investigación y la crítica sociales no pueden circunscribirse a las divisiones de clase como punto de partida para estudiar y analizar los conflictos y fenómenos sociales, sino que también son relevantes las diferencias generacionales, étnicas, de género, etcétera. La importancia de los sentimientos, emociones y sensaciones en el desarrollo personal y en la comprensión *científica* de la realidad social y cultural. La certitud sobre la dimensión cultural de las acciones humanas y la vida en sociedad. La valoración del sujeto social, de su subjetividad.

Los sesentas también legaron la música de *rock* como arte popular transnacional. Cuando viejos rocanroleros siguen actuando y componiendo sin importar *el qué dirán*, y haciéndole caso a su impulso vital, están demostrando que la juventud también es una actitud y una relación dialéctica (y dialógica) entre naturaleza y cultura, entre mente y biología. Hay una enseñanza de vida en la manera de estos hombre y mujeres de continuar en el *rock and roll*.

FUENTES CONSULTADAS

- Abbott, Gabriele, 2003. "Linda McCartney's Sixties: Portrait of an Era", www.lakeview-museum.org/pastexhibits/McCartney.html, consultada el 17 de enero de 2006.
- Arana, Federico, 1985. *Guaraches de ante azul. Historia del rock mexicano*, México, Editorial Posada, 4 volúmenes.
- The Beatles, 1995. *The Beatles Anthology 1*, Holanda, Apple Corps./EMI Records, 2 discos compactos y un folleto de 46 pp.
- , 2003. *The Beatles Anthology*, Estados Unidos, Apple Corps Limited, 5 DVD video.
- Beck, Ulrich, 1998. *¿Qué es la globalización?*, Barcelona, Paidós.
- Bellinghausen, Hermann, 1993. "Lunada con el magnífico Paul", en *La Jornada*, 27 de noviembre, p. 28.
- Benjamin, Walter, 2003. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Introducción de Bolívar Echeverría, México, Itaca.
- Bourdieu, Pierre, 1975. "La construcción del objeto", en Pierre Bourdieu, Jean-Claude Chamboredon y Jean-Claude Passeron, *El oficio del sociólogo*, Buenos Aires, Siglo XXI, pp. 51-81.
- , 1975a. "La ruptura", en Pierre Bourdieu, Jean-Claude Chamboredon y Jean-Claude Passeron, *El oficio del sociólogo*, Buenos Aires, Siglo XXI, pp. 27-49.
- The British Film Institute, 2003-2004. "Good, Jack (1930-)", entrada escrita por Tise Vahimagi, sitio Screenonline <<http://www.screenonline.org.uk/people/id/574989/index.html>>, consultado el 23 de septiembre de 2006.
- , 2003-2004a. "Oh Boy! (1958-59)", entrada escrita por Anthony Clark, sitio Screenonline <<http://www.screenonline.org.uk/tv/id/561801/index.html>>, consultado el 23 de septiembre de 2006.
- Burke, Peter, 2001. *Visto y no visto*, Barcelona, Crítica.
- Bustamante, Enrique (coord.), 2003. *Hacia un nuevo sistema mundial de comunicación. Las industrias culturales en la era digital*, Barcelona, Gedisa.
- Buxton, David, s. f. "La música de rock, sus estrellas y el consumo", en *Comunicación y cultura*, núm. 9, pp. 173-196.

- Candé, Roland de, 1988. *Invitación a la música. Pequeño manual de iniciación*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Carroll, Lewis, 1980. *Alicia en el país de las maravillas. Al otro lado del espejo*, ilustrado con grabados de John Tenniel, Prólogo de Sergio Pitol, 4ª ed., México, Porrúa.
- Carvalho, José Jorge de, 1991, “Las dos caras de la tradición: lo clásico y lo popular en la modernidad latinoamericana”, en Néstor García Canclini (comp.), *Cultura y pospolítica*, México, Conaculta, pp. 125-159.
- Cataño M., Fernando y Gustavo Carrillo Paz, 1978. *Temas de cultura musical*, México, Editorial Trillas.
- Clifford, James, 1999. *Itinerarios transculturales*, Barcelona, Gedisa.
- Cohn, Nik, 1973. *Historia de la música pop*, Madrid, Nostromo,.
- Covián, Marcelo y Robert A Rosenstone, 1974. *Los cantos de la conmoción. Veinte años de rock*, Barcelona, Tusquets Editor.
- Cueva Perus, Marcos, 2005. *La juventud como categoría de análisis sociológico*, México, Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM.
- Chartier, Roger, 2002. *El mundo como representación*, 1ª ed. 1999, Barcelona, Gedisa.
- Dallal, Alberto, 1988. *Periodismo y literatura*, México, Ediciones Gernika.
- , 1995. “Los espacios del espectáculo”, en *La cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, núm. 2173, 9 de febrero, pp. 44-48.
- , 2003. *Lenguajes periodísticos*, 2ª ed. correg. y aum., México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
- , s. f. Apuntes del curso sobre Géneros periodísticos. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM.
- Dávalos Orozco, Federico, 1989. *Cronología de la industria fonográfica*, Cuaderno de Comunicación Núm. 2, México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM.
- David, Ron, y Vanessa Holley, 2002. *Jazz para principiantes*, Buenos Aires, Era Naciente SRL.
- Debord, Guy, 2003. *La sociedad del espectáculo*, Prólogo, traducción y notas de José Luis Pardo, 2ª ed. revisada, Valencia, Pre-Textos.
- Día Siete, 2005. “The Edge. Mi vida loca en U2”, entrevista realizada por Mark Ellen, en *Día Siete*, suplemento semanal, Editorial El Despertador, México, año 6, núm. 280, noviembre, pp. 42-48.
- Díaz Barriga, Ángel, 1997. “La explicación científica. Una polémica desde la teoría del conocimiento”, en Hoyos Medina, Carlos Ángel (coord.), *Epistemología y*

objeto pedagógico. ¿Es la pedagogía una ciencia?, México, UNAM / Plaza y Valdés, pp. 135-148.

Diccionario enciclopédico Grijalbo, 1986. Barcelona, Grijalbo.

Diccionario UNESCO de Ciencias Sociales, 1987. Barcelona, Editorial Planeta-De Agostini, 4 volúmenes.

Dister, Alain, 1983 (1976). *El rock inglés*, Barcelona, Ediciones Júcar.

———, 1988. *Los Beatles*, Barcelona, Ediciones Júcar, 218 pp.

Eagleton, Terry, 2001. *La idea de cultura*, Barcelona, Paidós.

Echeverría, Bolívar, 2001. *Definición de la cultura*, México, UNAM/Itaca.

Enciclopedia Salvat diccionario, 1976, Salvat Editores, Barcelona, 12 tomos.

Encyclopaedia Britannica, 1980. Chicago, Encyclopaedia Britannica, Inc., 15a. ed., 30 volúmenes.

Espinosa, Pablo, 1993. “Paul McCartney en concierto: un viaje mágico y misterioso por más de tres décadas de música”, en *La Jornada*, 26 de noviembre, p. 18.

———, 1993a. “Primera presentación de McCartney en México”, en *La Jornada*, 25 de noviembre, p. 32.

Farber, David, 1994. “Introduction”, en David Farber (ed.), *The Sixties. From Memory to History*, Chapel Hill, N. C., y Londres, The University of North Carolina Press.

Farr, Robert M., 1993. “Las representaciones sociales”, en Serge Moscovici (ed.), *Psicología social II. Pensamiento y vida social*, Barcelona, Paidós, pp. 495-506.

Fernández Christlieb, Pablo, 2004. *El espíritu de la calle. Psicología política de la cultura cotidiana*, Barcelona, Anthropos / Universidad de Querétaro.

Fischer, Ernst, 1978. *La necesidad del arte*, 1ª ed. 1967, Barcelona, Edicions 62.

Fleur, Melvin L. de y Sandra J. Ball-Rokeach, 1987. *Teorías de la comunicación de masas*, México, Paidós, 2a. reimp.

Ford, Aníbal, 1994. *Navegaciones*, Buenos Aires, Amorrortu, pp. 127-148.

Fordham, John, 1994. *Jazz*, México, Diana.

Frith, Simon, 1980. *Sociología del rock*, Madrid, Ediciones Júcar.

———, 1998. “El problema del valor en los estudios culturales”, en *Jóvenes*, Instituto Mexicano de la Juventud, cuarta época, año 2, núm. 6, enero-marzo, pp. 144-170.

- , 1999. “La constitución de la música rock como industria transnacional”, en Luis Puig y Jenaro Talens (eds.), *Las culturas del rock*, Valencia, Pre-Textos/Fundación Bancaja, pp. 11-30.
- Gallardo Cano, Alejandro, 1990. *Curso de teorías de la comunicación*, México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM.
- Garay, Adrián de, 1998. “Una mirada a las identidades juveniles desde el rock”, en *Jóvenes*, cuarta época, año 2, núm. 6, enero-marzo, pp. 40-53.
- García Canclini, Néstor, 1997. “El malestar en los estudios culturales”, en *Fractal*, año 2, vol. II, núm. 6, julio-septiembre, pp. 45-60.
- García Canclini, Néstor, 1992. “Los estudios sobre comunicación y consumo”, en *Diálogos de la comunicación*, núm. 32, marzo, pp. 8-15.
- Geertz, Clifford, 2000. *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 387 pp.
- Giddens, Anthony, 1997. “Modernidad y autoidentidad”, en *Las consecuencias perversas de la modernidad*, Barcelona, Anthropos, pp. 33-71.
- Giménez, Gilberto, 1992. “La identidad social o el retorno del sujeto en sociología”, en *Versión*, UAM, núm. 2, abril, pp. 183-205.
- , 2002. “Globalización y cultura”, en *Estudios Sociológicos*, El Colegio de México, vol. XX, núm. 58, pp. 23-46.
- , 2005. Exposición del curso Cultura e identidades sociales, Programa de Posgrado en Ciencias Políticas y Sociales, FCPyS, UNAM (semestre escolar 2006-1).
- , 2006. Capítulo I, “La concepción simbólica de la cultura”, en *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*, México, Conaculta, en prensa. Material del curso Cultura e identidades sociales, Programa de Posgrado en Ciencias Políticas y Sociales, FCPyS, UNAM (semestre escolar 2006-1).
- , 2006a. Capítulo II, “Cultura e identidades”, en *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*, México, Conaculta, en prensa. Material del curso Cultura e identidades sociales, Programa de Posgrado en Ciencias Políticas y Sociales, FCPyS, UNAM (semestre escolar 2006-1).
- , 2006b. Capítulo III, “La dinámica cultural”, en *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*, México, Conaculta, en prensa. Material del curso Cultura e identidades sociales, Programa de Posgrado en Ciencias Políticas y Sociales, FCPyS, UNAM (semestre escolar 2006-1).
- Goldman, Albert, 1982. “The Emergence of Rock”, en Gerald Howard (ed.), *The Sixties*, Nueva York, Washington Square Press, pp. 343-364.
- Goldmann, Lucien, 1981. *Las ciencias humanas y la filosofía*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 120 pp.

- Harris, James F., 1993. *Philosophy at 33 1/3 rpm. Themes of Classic Rock Music*, Chicago y La Salle, Illinois, Open Court.
- Hauser, Arnold, 1998. *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Debate, 2 vols.
- Heidegger, Martín, 2001. “Construir, habitar, pensar”, en *Conferencias y artículos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, pp. 107-119.
- , 2001a. “La pregunta por la técnica”, en *Conferencias y artículos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, pp. 9-32.
- Hesmondhalgh, David, 1998. “Repensar la música popular después del rock y el soul”, en Curran, James, David Morley y Valerie Walkerdine (comps.), *Estudios culturales y comunicación*, Barcelona, Paidós, pp. 297-322.
- Hidalgo, Juan Antonio, 1987. *La década dorada del rock and roll*, Barcelona, Edicomunicación.
- Hobsbawn, Eric, 2003. *Historia del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 614 pp.
- La influencia del rock norteamericano en Europa*, 1979. Cuatro programas de la serie *Lírica internacional*, autor: Remy Batién Jr., Radio Universidad Nacional Autónoma de México (Fonoteca).
- “Jack Good”, s. f. Página *web* de autor anónimo, <http://freespace.virgin.net/radio.210_2/jackgood/jackgood.htm>, consultada el 23 de septiembre de 2006.
- Jameson, Frederic, 1988. “Posmodernismo y sociedad de consumo”, en *La posmodernidad*, México, Kairós / Colofón, pp. 165-186.
- Jodelet, Denise, 1993. “La representación social: fenómeno, concepto y teoría”, en Serge Moscovici (ed.), *Psicología social II. Pensamiento y vida social*, Barcelona, Paidós, pp. 469-494.
- La Jornada*, 2005. “Live 8 reunió a unos dos millones de personas en sus distintas sedes”, en *La Jornada*, edición electrónica, 3 de julio, www.jornada.unam.mx/2005/jul05/.
- José Agustín, 1985. *La nueva música clásica*, México, Editorial Universo.
- , 1991. *Contra la corriente*, México, Diana.
- , 1991a. “Grandes bolas de fuego”, en *Contra la corriente*, México, Diana, pp. 78-112.
- , 1991b. “El rock del Apando”, en *Contra la corriente*, México, Diana, pp. 52-59.
- , 1991c. “Los tiempos del rock”, en *Contra la corriente*, México, Diana, pp. 74-77.

- , 1992. "Los Rolling Stones por encima", en *La Jornada Semanal*, núm. 161, 12 de julio, p. 14.
- Lazarsfeld, Paul Felix, 1982 (1953). "Pronóstico para una investigación de las comunicaciones internacionales", en Miguel de Moragas (ed.), *Sociología de la comunicación de masas*, 2ª ed. ampl. y rev., Barcelona, Gustavo Gili, pp. 20-30.
- Leach, Edmund, 1978. *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos*, Madrid, Siglo XXI de España Editores.
- Live 8, 2005. Sitio oficial en internet, www.live8live.com/.
- Lipsitz, George, 1994. "Who'll Stop the Rain? Youth Culture, Rock 'n' Roll, and Social Crises", en David Farber (ed.), *The Sixties. From Memory to History*, Chapel Hill, N. C., y Londres, The University of North Carolina Press, pp. 206-234.
- Lull, James, 1997. *Medios, comunicación, cultura. Aproximación global*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Lyotard, Jean-François, 1990. *La condición postmoderna*, México, REI, pp. 73-119.
- Maffesoli, Michel, 1990. *El tiempo de la tribus*, Barcelona, Icaria, 284 pp.
- , 2000. "Sociedad o comunidad: tribalismo y sentimiento de pertenencia", en *Caminos del pensamiento, hacia nuevos lenguajes*, París, UNESCO, pp. 247-254.
- Martín-Barbero, Jesús, 1987. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, México, Editorial Gustavo Gili.
- , 1992. "Pensar la sociedad desde la comunicación. Un lugar estratégico para el debate a la modernidad", en *Diálogos de la comunicación*, núm. 32, marzo de pp. 28-33.
- Mattelart, Armand, 1997. "Utopías y realidades del vínculo global. Para una crítica del tecnoglobalismo", en *Diálogos de la comunicación*, núm. 50, octubre, pp. 9-24.
- y Michèle Mattelart, 1997. *Historia de las teorías de la comunicación*, Barcelona, Paidós.
- y Érik Neveu, 2004. *Introducción a los estudios culturales*, México, Paidós.
- McCartney, Paul, 2003. *Paul is Live in Concert. On the New World Tour*, Cambridge, MA, MPL / Rounder, DVD video.
- , 2005. "Sir Paul McCartney on Live 8", conversación con Neil McCormick, sitio oficial de Paul McCartney, 1 de julio, www.paulmccartney.com/main.html, consultado el 16 de enero de 2006.
- Mestre Martínez, Esteban, 1987. "Juventud", en *Diccionario UNESCO de Ciencias Sociales*, Barcelona, Editorial Planeta-De Agostini, vol. II, pp. 1206-1208.

- Mier Vega, Luis Javier, 1990. "Itinerario de Jesús Martín-Barbero. De la filosofía a la comunicación", entrevista a Jesús Martín Barbero, en *Umbral XXI*, México, Universidad Iberoamericana, núm. 4, otoño, pp. 34-37.
- Miles, Barry, 2003. *Los Beatles día a día*, Barcelona, Ma Non Troppo.
- Moore, Peter, s. f., "Radio Caroline, a History", en *Radio Caroline. Rocking around the word*, 2003-2006, sitio *web* de Radio Carolina, <<http://www.radiocaroline.co.uk/>>. Consultado el 28 de septiembre de 2006.
- Moragas Spa, Miguel de, 1981. *Teorías de la comunicación*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- Morin, Edgar, 1984. *Ciencia con consciencia*, Barcelona, Anthropos.
- , 1994. "Epistemología de la complejidad", en Fried Schnitman, Dora (coord.), *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad*, Buenos Aires, Paidós, pp. 421-446.
- , 1994a. "La noción de sujeto", en Fried Schnitman, Dora (coord.), *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad*, Buenos Aires, Paidós, pp. 67-89.
- Morley, David, 1996. *Televisión, audiencias y estudios culturales*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Nite, Norman N., 1977. *Rock On*, Nueva York, Popular Library.
- Noyer, Paul du (ed. gral.), 1998. *Encyclopedia of Albums*, Dempsey Parr, Bristol, Inglaterra.
- Ortiz Gómez, Octavio, 1992. Entrevista a José Agustín, Cuautla, Mor., 14 de septiembre (inédita).
- O'Sullivan, Tim, John Hartley et al., 1997. *Conceptos clave en comunicación y estudios culturales*, Buenos Aires, Amorrortu, 411 pp.
- Panikkar, Raimon, 1997. *La experiencia filosófica de la India*, Valladolid, Editorial Trotta.
- Paraire, Philippe, 1992. *50 años de música rock*, Madrid, Ediciones del Prado.
- Pareles, Jon y Patricia Romanowski (eds.), 1983. *The Rolling Stone Encyclopedia of Rock & Roll*, Nueva York, Rolling Stone Press y Summit Books.
- Pontones, Jaime, 1988. *El blues de la nostalgia subterránea. Bob Dylan: infiernos y paraísos*, México, Editorial Posada.
- Presley, Elvis, 1994. *Elvis. The Essential Collection*, disco compacto y folleto, México, BMG / RCA.
- Prigogine, Ilya, 1994. "De los relojes a las nubes", en *Nuevos paradigmas. Cultura y subjetividad*, Buenos Aires, Paidós, pp. 395-413.

- Los primitivos del rock*, 1979. Cuatro programas de la serie *Lírica internacional*, autor: Remy Bastián Jr., Radio UNAM (Fonoteca).
- Puig, Luis y Jenaro Talens (eds.), 1999. *Las culturas del rock*, Valencia, Pre-Textos/Fundación Bancaja.
- Rolling Stone, 2006. "Like a Rolling Stone", en página *web* de *Rolling Stone*, <http://www.rollingstone.com/news/story/6595846/like_a_rolling_stone>. Consultada el 9 de octubre de 2006.
- Rosales Ayala, Silvano Héctor, 1998. *Sentipensar la cultura*, México, UNAM.
- Rositi, Franco, 1980. "La cultura juvenil", en *Historia y teoría de la cultura de masas*, Barcelona, Gustavo Gili, pp. 195-242.
- Roura, Víctor, 1984. *El viejo vals de casa. Textos de periodismo musical*, México Universidad Autónoma de Puebla.
- Sablosky, Irving L., 1993. *La música norteamericana*, ed. correg. y aumen., México, Diana.
- Sadie, Stanley (ed.), 1980. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Estados Unidos, Macmillan Publishers Limited, vol. 15.
- Sahlins, Marshall, 1988. *Cultura y razón práctica*, Barcelona, Gedisa.
- Sánchez, Antulio, 1998. "El *rock* como imaginación. Acerca de los entramados de la música", en *Jóvenes*, Instituto Mexicano de la Juventud, cuarta época, año 2, núm. 6, enero-marzo, pp. 12-39.
- Scorsese, Martin, 2005. *No Direction Home: Bob Dylan*, Estados Unidos, Paramount, 2 discos DVD video.
- Sewell Jr., William H., 1999. "Los conceptos de cultura", en Victoria E. Bonnell y Lynn Hunt (eds.), *Beyond the Cultural Turn*, Berkeley y Los Ángeles, California, University of California Press, pp. 35-61. [Traducción de Gilberto Giménez. Material del curso Cultura e identidades sociales, Programa de Posgrado en Ciencias Políticas y Sociales, FCPyS, UNAM (semestre escolar 2006-1).]
- Sfez, Lucien, 1995. *Crítica de la comunicación*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Shuker, Roy, 2005. *Diccionario del rock y la música popular*, Barcelona, Ma Non Troppo.
- Sierra i Fabra, Jordi, 1986. *Historia de la música rock*, Barcelona, Edicomunicación, 4 volúmenes.
- Sontag, Susan, 1996. *Contra la interpretación*, México, Seix Barral.
- Thompson, John B., 2002. *Ideología y cultura moderna*, México, UAM-Xochimilco.

- Thompson, Paul, 1993 (1981). "Historias de vida y análisis del cambio social", en Jorge Aceves (comp.), *Historia oral*, México, Instituto Mora / UAM, pp. 117-135.
- Tobler, John (ed.), 1991. *Who's Who in Rock & Roll*, Nueva York, Crescent Books.
- Trujillo Cedillo, José Manuel, 2001. *Para documentar el rock. Un análisis cronológico y musical de los géneros rockeros*, Orizaba, México, edición del autor.
- Urteaga Castro-Pozo, Maritza, 1998. *Por los territorios del rock. Identidades juveniles y rock mexicano*, México, CNCA/CIEJ/Causa joven.
- , 2003. "Imágenes de *lo juvenil* en el México moderno", en Inés Cornejo Portugal (coord.), *Texturas urbanas: comunicación y cultura*, México, Fundación Manuel Buendía / Conacyt, pp. 25-69.
- Vattimo, Gianni, 1990. "Posmodernidad: ¿una sociedad transparente?", en Gianni Vattimo, J. M. Mardones *et al.*, *En torno a la posmodernidad*, Barcelona, Anthropos, pp. 9-19.
- Waters, Lindsay, 1999. "La peligrosa idea de Walter Benjamín", en Luis Puig y Jenaro Talens (eds.), *Las culturas del rock*, Valencia, Pre-Textos/Fundación Bancaja.
- Westrup, J. A. y F. Ll. Harrison, 1981. *The New College Encyclopedia of Music*, Nueva York, W. W. Norton & Company, Inc.
- Zubieta, Ana María (coord.), 2000. *Cultura popular y cultura de masas*, Buenos Aires, Paidós.