



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

Sociología

La construcción del discurso grunge.

Un análisis de Nirvana a través del campo del rock.

Tesis

Que para obtener el grado de Licenciada en Sociología

Presenta

Verónica Angélica Cabrera Camarillo

Director de tesis: Héctor Jiménez Guzmán



Ciudad Universitaria, México.

2008.



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.

DEDICATORIAS Y AGRADECIMIENTOS

*A los padres desalentadores
por inspirar en sus hijos la voluntad de avergonzarlos.*
-Kurt Cobain.

Cassandra Guerrero. *My favorite inside source*
Mi fuente interna favorita
Angélica Camarillo. *Forever in debt to your priceless*
advice
Siempre en deuda con tu invaluable consejo

Gracias a:

Florina González
Florencio González
Eduardo Guerrero
A mi familia

A mis amigos. Ellos saben quienes son...
I'm so happy 'cause today I've found my friends.

A mis maestros:
Héctor, por la confianza y su infinita paciencia.
Angélica Cuellar, por el apoyo y todo lo aprendido.
Jorge Rodríguez (†), por los conocimientos y su buen humor.

Al proyecto PAPIIT:
“El papel del derecho en el proceso de democratización en México 1988-
2005”
Al PERAJ. A quienes lo hacen posible y me dieron la oportunidad de
participar.

A Kurt Cobain por inspirar este trabajo.
Al rock y a las industrias que lo hicieron llegar a mis oídos.

ÍNDICE

Me han dicho que un artista necesita la tragedia constante para expresar plenamente su trabajo, pero yo no soy un artista.
-Kurt Cobain.

INTRODUCCIÓN	1
I. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA	7
1. Cultura, arte y enfoque de la sociología.	8
2. Bourdieu: campo, capital, <i>habitus</i> .	14
3. Discursos que se alimentan de discursos.	22
II. CAMPO DEL ROCK	25
1. La noción bourdieuana de campo para entender el ámbito del rock.	26
2. Génesis del rock.	27
3. Las raíces del rock. De los cincuentas a los setentas.	30
4. Los ecos del <i>punk</i> .	38
5. ¿ <i>Grunge</i> ?	42
6. Características del campo del rock.	49
7. <i>Mainstream</i> .	56
8. <i>Underground</i> .	64
9. Espacios, procedimientos, posibilidades de la música <i>underground</i> .	67
10. Del rock y sus implicaciones.	72
III. NIRVANA	74
1. Precedentes del discurso <i>grunge</i> .	75
2. Historia <i>underground</i> de Nirvana.	77
3. Socialización primaria.	81
4. ¿De dónde viene el <i>grunge</i> ?	87
5. El <i>mainstream</i> de los noventas.	91
6. Discurso <i>grunge</i> .	96
7. El juego del <i>grunge</i> .	99
8. Nirvana en el <i>mainstream</i> .	109
CONCLUSIONES	116
GLOSARIO	123
IMÁGENES	135

FUENTES DE CONSULTA	145
Bibliografía.	146
Discografía.	149
Filmografía.	150
Hemerografía.	150
Publicaciones periódicas.	152
Sitios red.	152

INTRODUCCIÓN

El punk rock es libertad.
-Kurt Cobain.

Hablar de música es referirnos a infinidad de corrientes, estilos, intérpretes y melodías que han estado presentes a lo largo de la historia del hombre en todas las civilizaciones. En lo que a la sociología respecta, la música se aborda como un entramado de relaciones objetivas, ideológicas, de producción, estéticas y perceptivas, en donde el investigador se plantea comprender las emociones, la creatividad y la dependencia entre estos factores para explicar *las razones por las que la misma es así y no podría ser de otra forma*,¹ teniendo en cuenta las circunstancias que la rodean.

El **rock**² es uno de los tantos géneros musicales que han existido a lo largo de la historia. Tiene su origen en el folclore de Estados Unidos de América (EUA) en los años 50 del siglo XX, *desde la irrupción de Bill Haley y sus Cometas y la fugaz erupción de Buddy Holly**, se convirtió en el abrevadero de numerosos artistas que vieron en esta nueva expresión cultural, un verdadero festín de imágenes.³

El estudio de la creación de música rock y la ramificación de negocios requieren el apoyo teórico de conceptos referentes al estudio de la cultura en vista de que estos pueden argumentar y resolver la problemática a cerca de cómo este tipo de música se ha convertido en resultado de condiciones sociohistóricas específicas a lo largo de la historia. Por ello el primer capítulo explica de qué manera el rock es parte de lo social, para tal afirmación son desarrollados y aplicados a lo largo del trabajo conceptos como campo, capital y *habitus* de Pierre Bourdieu para entender las relaciones que originaron la manifestación musical de la banda de rock Nirvana.

Bourdieu entiende a la sociedad como un conjunto de campos que tienen fronteras flexibles, por ejemplo el de las instituciones, la política, la cultura, el arte, el lenguaje, etcétera, los campos se influyen unos de otros y son distintos de acuerdo a la sociedad a la que pertenezcan, cada problemática que el investigador se planteó resolver va a dar la pauta para incluir temáticas cercanas al campo. La cultura es uno de ellos y forma parte de la sociedad, entendiéndola como todo aquello que trastoca a los incorporados en los

¹ Eco, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*, México. Tusquets Editores, 2006. Págs. 270.

* Este signo indica que existe una fotografía referente a la idea o al sujeto en el apartado IMÁGENES.

² De las palabras marcadas en “negritas” puede encontrarse en el apartado GLOSARIO una definición puntual.

³ Gómez Muñoz, Rafael (editor). “La historia del rock en fotos” en *Switch*. Diciembre 2006. Especial de colección. Pág. 1.

campos, los educa, orienta sus acciones y sus pensamientos, el arte es, por tanto, una manifestación de la cultura, los agentes creadores pasaron por un proceso cultural específico que los encaminó a crear, esto mismo aplica a la música, de ahí la necesidad tomar a la cultura como punto de partida de este estudio.

Y los conceptos bourdieuanos permiten aclarar cómo una banda se orienta a tocar un género de música a partir de las condiciones sociales que educan o que repercuten en la formación de sus costumbres y esquemas perceptivos para manifestarlo al momento de su creación musical. De John B. Thompson se retoma el concepto de formas simbólicas, el cual permite un acercamiento a lo cultural desde la perspectiva sociológica que muestra las expresiones creativas como resultado de diversas relaciones que dan significación e impulsan una expresión cualquiera en un momento específico.

En el capítulo dos se hace una breve revisión cronológica donde se narra desde la aparición pública del **blues** con Elvis Presley hasta el día de hoy, deteniéndonos para hacer un hincapié en los noventas, corte histórico que concierne a Nirvana, objeto de estudio de la presente investigación, en este apartado se pretenden resolver preguntas como las siguientes: ¿Quién cuenta esta historia? ¿Quién señala los iconos del rock? ¿De dónde surgen estas manifestaciones musicales? ¿Quién dice qué es rock y qué no lo es? Sí partimos de la idea gramsciana acerca de la hegemonía cultural...*donde el movimiento de la historia depende de la conciencia que tal o cual grupo tiene posibilidades de acción y de lucha que le son permitidas por las condiciones objetivas dadas; una vez reconocidas las condiciones materiales de su acción*⁴ para afirmar que a la historia y a la cultura las determinan las clases o grupos con poder.

Es decir, Gramsci afirmó que el capitalismo engañaba ideológicamente a las clases dominadas reforzando el funcionamiento del sistema por medio de la cultura, en este sentido fundamentamos la hipótesis de esta trabajo: la historia hegemónica del rock ha sido narrada por quienes tienen la suficiente injerencia para decidir que tipo de música resulta conveniente exponer y exportar como mercancía de consumo; a este fenómeno Theodore Adorno lo

⁴ Portelli, Huges. *Gramsci y el bloque histórico*. México. Siglo Veintiuno. 1997. Pág. 54.

llamó industria cultural y en otro momento Joseph Heath y Andrew Potter presentaron como el negocio de la contracultura, a partir del cual se enfocará el caso de Nirvana. Particularmente las expresiones norteamericanas del arte y la cultura poseen una estrecha relación con la comercialización.

No hay duda de que en Estados Unidos se produjo un conflicto cultural entre los miembros de la contracultura y los partidarios de la tradición protestante, nunca se produjo una colisión entre los valores de la contracultura y los requisitos funcionales del sistema económico capitalista. Desde el momento en que nació la contracultura siempre tuvo un espíritu empresarial.⁵

En el capítulo dos también está presente una interpretación del funcionamiento del rock por medio del concepto campo. Éste se define a sí mismo de acuerdo a las relaciones que se dan en él, Pierre Bourdieu es quien propone la construcción teórico metodológica de los campos... *pensar en términos de campo significa pensar en términos de relaciones*,⁶ por tanto se analiza la lucha que se da en su interior por acumular capitales y posicionamiento, por parte de industriales y músicos, sin dejar de lado los intereses comerciales de la industria discográfica y los mensajes que se propongan en torno a cada discurso musical de moda.

Las implicaciones históricas y sociales específicas en los diferentes géneros del rock han manifestado inconformidad, enojo, protesta o lucha en contra de las normas establecidas; en este sentido el rock se ha planteado como una expresión creativa. El rock al ser música es arte, sin embargo al ser una expresión que llega a las masas no forma parte de la alta cultura, o cultura de élite, esto no contradice que ambas den cuenta de su entorno, de manera comercial y cultural. Para Umberto Eco, un producto musical, es la expresión artística que representa la *relación entre un conjunto de condiciones históricas y un conjunto de modelos musicales que lo reflejan y corroboran a su perpetuación*.⁷

A través de la teoría de los campos entendemos que el rock forma uno propio, los sujetos que se incorporan en éste cobran una función y elaboran sus propias estrategias de permanencia y posicionamiento, de manera que en

⁵ Heath, Joseph; Potter Andrew. *Rebelarse vende. El negocio de la contracultura*. México. Taurus. 2005. Pág. 13

⁶ Bourdieu, Pierre. *Respuestas: por una antropología reflexiva*, México. Grijalbo. 1995. Pág. 64

⁷ Eco. Op. Cit. Págs. 270-271.

el capítulo tercero se hace una interpretación de la trayectoria de Nirvana y el lugar que ocupó en el campo del rock.

Para la interpretación del posicionamiento de Nirvana en el campo del rock es necesario desglosar su historia a través de sus momentos más significativos. Nirvana es una agrupación estadounidense fundada en 1986 por Krist Novoselic, bajista y Kurt Cobain guitarrista y cantante, bajo el nombre de Fecal Matter (Materia Fecal), provenientes de Aberdeen, Washington⁸ e influenciados por diversos grupos *punks*, deciden comenzar una trayectoria musical. Logran grabar su primer disco de estudio *Bleach (Blanqueador)* en 1989 tras haber colaborado en varias compilaciones de pequeñas disqueras locales. Antes de grabar con una disquera multinacional conocen a Dave Grohl y se incorpora como baterista definitivo de la banda. En 1991, saltan a la fama mundial con el éxito “Smells like teen spirit” (“Huele a espíritu adolescente”), el primer sencillo del disco *Nevermind (No importa)... que se convirtió en el manifiesto de una generación bautizada por los media –o por los emtvís- como equis y en el último clavo del ataúd de lo que hasta entonces se conocía como alternativo y que a partir de ese momento se convirtió en moda.*⁹

Rodeado de diversas condiciones personales, musicales y contextuales logran convertirse en el grupo más publicitado y en 1993 sale a la venta el que sería su último disco de estudio *In Utero (En Útero)*, un año más tarde la banda se desintegraría a causa de la muerte de Cobain.

Lo que dejó Nirvana, aparte de su música, fueron una serie de mitos y simbolismos que se exacerbaron con la muerte del cantante. El objetivo del presente texto es indagar el origen y la trayectoria de Nirvana para dar tratamiento a las significaciones sociales que produjo como grupo de la cultura del rock. Así como la conformación de un tipo de *habitus*, como parte de la construcción de un campo al que perteneció, en este caso al de la música rock; el cual se construye históricamente.

⁸ Washington estados de los Estados Unidos de América, localizado en la Región Norte de los Estados del Pacífico.

⁹ García Michel, Hugo (director). “Kurt Cobain. 13 años, 13 momentos, 13 discos” en *La Mosca en la pared* (edición especial). Mayo 2007. Año 3 Número 40. Pág. 11.

Hasta ahora sobre Nirvana se han escrito diversos libros,¹⁰ numerosos artículos periodísticos, se han abierto gran cantidad de portales en Internet, se han filmado diversas películas¹¹ y reportajes que, en algunos casos, acentúan el sensacionalismo que rodeó a dicha agrupación. En un segundo objetivo y como parte de las principales aportaciones hacia la sociología por parte de este trabajo consisten en afirmar hasta qué punto la industria cultural de la música rock es un simulacro de manifestaciones culturales a las que les crea un discurso con fines lucrativos, y por otro hacer un estudio de caso acerca de Nirvana vista como el resultado de *procesos que ocurren en contextos sociales estructurados. Tales contextos son espacial y temporalmente específicos: implican escenarios espacio-temporales y estos escenarios son en parte constitutivos de la acción y la interacción que se dan en ellos.*¹²

¹⁰ Kurt Cobain. *El expediente Cobain./ Kurt Cobain. Más allá del Nirvana./ The dark side of Kurt Cobain.*

¹¹ Gus Van Sant. *Last Days.* 2005. Nick Broomfield. *Kurt & Courtney.* 1999. 112.

¹² Thompson, John B. *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas.* México. UAM. 2002. Pág.218.

I. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

*Necesito una amiga fácil
Sí con una oído para prestar
No creo que tu calces este zapato
En efecto no tendrás una pista*

(Sobre una chica)

*I need an easy friend
I do with an ear to lend
I don't think you fit this shoe
I do won't you have a clue*

(About a Girl: *Bleach*. 1989)

1. Cultura, arte y enfoque de la sociología.

*They travel far to keep their stomachs full
They make their living off of arts and crafts.*¹³

Los orígenes del término cultura se encuentran en una metáfora entre la práctica del cultivo de la tierra con el cultivo del espíritu humano, en este sentido se conserva aún en el lenguaje cotidiano, cuando se identifica cultura con erudición: una persona "culta" es aquella que posee grandes conocimientos generales. La palabra es un derivado del latín *culturam*, que en la modernidad fue modificando su escritura y significado con la mezcla de los idiomas francés y el alemán: *cultur* y *kultur*, respectivamente.

La cultura llegó a ser sinónimo de "civilización", pero más allá del origen del término, para este estudio es necesario plantear las implicaciones teórico-metodológicas para construir la base del presente estudio. Es por ello que recurrimos a las ideas de Karl Marx, Pierre Bourdieu y John B. Thompson, principalmente, para fundar el marco teórico que explicará un fenómeno inmerso en la cultura y así abordar el fenómeno de nuestro interés.

El estudio sociológico de la cultura incorpora la exploración de símbolos, valores, códigos, esquemas de percepción, rituales y en los estudios contemporáneos ha sido el marco conceptual para hablar de movimientos sociales y acciones colectivas. La cultura se refiere a *un repertorio históricamente estructurado, un conjunto de estilos, habilidades y esquemas que incorporados a los sujetos son utilizados (de manera más o menos consciente) para organizar sus prácticas tanto individuales como colectivas.*¹⁴

Gilberto Giménez,¹⁵ propone recuperar el estudio de la cultura a partir de esquemas simbólicos (formales o informales, institucionalizados o contingentes, dispersos u ordinarios) que organizan a una sociedad o un grupo en universos de significación que determinan los comportamientos o la reproducción de normas en los integrantes del grupo.

¹³ Ellos viajan lejos para poder llenar sus estómagos/ Ellos hacen su vida fuera de las artes y los oficios. Extraído de *Swap Meet. Track*. 9. Nirvana. *Bleach*. Sub Pop. 1989.

¹⁴ Auyero, Javier y Benzecry Claudio. "Cultura". En: Carlos Altamirano (director). *Términos críticos de sociología de la Cultura*. Buenos Aires. Paidós. 2002. Pág. 35.

¹⁵ Giménez, Gilberto. "La importancia estratégica de los estudios culturales en el campo de las ciencias sociales". En: Rossana Reguillo Cruz y Raúl Fuentes Navarro (coordinadores) *Pensar las Ciencias Sociales hoy*. Reflexiones desde la cultura. México. 1999. Pág. 78.

La eficacia y la operatividad en un estudio estructural-simbólico de la cultura dependerán del método con el que se aborde el objeto empírico, el método de nuestra elección son las “*formas simbólicas*” que toman en consideración a las *estructuras mentales interiorizadas, por un lado, y símbolos objetivados bajo la forma de prácticas rituales y de objetos cotidianos, religiosos, artísticos, por el otro.*¹⁶

La manera como se materializa la cultura, es decir los objetos a los que se les adjudican cargas simbólicas como puede ser un rebozo, una máscara o una cruz religiosa son formas objetivadas. La ideología, la mentalidad, las actitudes, creencias y el acervo de conocimientos compartidos propios de un grupo determinados constituyen formas internalizadas en los actores sociales.

Marx consideraba la cultura como un aspecto dependiente y determinado por la esfera económica en su estudio materialista de la sociedad; aunque no escribió propiamente sobre cultura, podemos ubicar este concepto en su obra a partir del dominio ejercido a través de la ideología: *las ideas dominantes en cualquier época no han sido nunca más que las ideas de la clase dominante,*¹⁷ vista como el reflejo de las relaciones sociales de producción. La ideología es un dispositivo para reproducir las condiciones de producción que favorezcan a la clase dominante y de este modo asegurar las desigualdades entre clases. La ideología genera falsa conciencia que impide a la clase dominada pensar que lugar ocupan en la sociedad esta circunstancia ayuda a que contribuyan en la reproducción de su autodomínio, ya que es una forma de alienación.

El hombre que realmente actúa y, arrancando de su proceso de vida real, se expone también el desarrollo de los reflejos ideológicos y de los ecos de este proceso de vida. También las formaciones nebulosas que se condensan en el cerebro de los hombres son sublimaciones necesarias de su proceso material de vida, proceso empíricamente registrable y sujeto a condiciones materiales. La moral, la religión, la metafísica y cualquier otra ideología y las formas de conciencia que a ellas corresponden pierden, así,

¹⁶ Bourdieu, Pierre. “*Dialogue á propos de Phistorie culturelle*”, en Actes de la Recherche en Sciences Sociales, núm.59, Pág. 86. Citado en: Giménez, Gilberto. “La importancia estratégica de los estudios culturales en el campo de las ciencias sociales” Op. Cit. Pág. 84.

¹⁷ Marx, Karl. “El Manifiesto del partido comunista”. En Marx, Karl y Engels, Friedrich. *Obras escogidas*. Moscú. Editorial Progreso. 1975. Pág.48.

la apariencia de su propia sustantividad. No tienen su propia historia ni su propio desarrollo, sino que los hombres que desarrollan su producción material y su intercambio material cambian también, al cambiar esta realidad, su pensamiento y los productos de su pensamiento. No es la conciencia la que determina la vida, sino la vida la que determina la conciencia.¹⁸

La ideología y la cultura forman parte de la superestructura (lo simbólico) en el materialismo histórico de Marx, igual que la política, el arte, la religión y el campo jurídico, mientras que la estructura (lo material) está formada por la economía y las relaciones sociales, la primera está determinada por la segunda.

La superestructura es la parte más visible de la realidad pues comprende las instituciones sociales, en su parte operativa para la reproducción de la ideología y el control social, sin embargo su existencia depende de lo que sucede al interior de la estructura: las fuerzas y relaciones de producción. La estructura y la superestructura están en constante dinámica e intercambio de factores, cuando una manifestación pasa de la estructura a la superestructura quiere decir que su existencia ha sido legitimada, puede ser difundida y por medio de la ideología cobra significado, mismo que reproduce cierto grado de dominación.

Entonces, el proceso mediante el cual surgen discursos socialmente dominantes en la historia corresponde a intereses de algunos grupos, admitidos como legitimadores, “intelectuales” o “bloque ideológico”... *en la medida en que no hay más cultura real que la que es producida por individuos o grupos que ocupan posiciones desiguales en el campo social, económico y político, las culturas de los diferentes grupos se encuentran más o menos en posiciones de fuerza (o de debilidad) unas en relación con otras.*¹⁹

La comprensión de la ideología es un primer paso para plantear el estudio de la cultura como un campo con relaciones desiguales de fuerza en movimiento, comprenden dominio y coerción legítimamente aceptada. Para estudiar la cultura John B. Thompson revisa dos posturas epistémicas:

¹⁸ Marx, Carlos y Engels, Federico. *Ideología alemana*. Ediciones de cultura popular. Biblioteca Marx-Engels. México 1974. Pág. 36.

¹⁹ Cucho, Denys. *La noción de cultura en las ciencias sociales*. Buenos Aires. Nueva visión. 2002. Pág. 85-86.

1. Concepción Descriptiva. Se refiere a los valores, creencias, costumbres, convenciones, hábitos y prácticas en un mismo tiempo y periodo. Aquí la cultura es concebida etnográficamente, es decir, se toman las civilizaciones originarias como objetos generadores de conocimiento en tanto a formas de vida se refiere, siempre en relación con la naturaleza.

2. Concepción simbólica. Es el estudio de los fenómenos culturales a partir del significado que se impute a los símbolos y las acciones, característica que diferencia a los hombres del resto de los animales. Esta interrelación semiótica, proviene del análisis weberiano de Clifford Geertz acerca de que *“el hombre es un animal suspendido en tramas de significado tejidas por él mismo, considero que la cultura se compone de tales tramas y que el análisis de ésta no es, por tanto una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significado”*.²⁰

Thompson plantea su teoría a partir del segundo apartado, reforzando la concepción simbólica para entender el estudio de la cultura, incorporando el estudio de la comunicación masiva y de la industria de los medios de comunicación en occidente, como una forma de reproducción y transmisión de formas simbólicas separándose un poco de la idea primaria de Geertz, ya que éste último no pone tanta atención a la transmisión informativa como a su constitución significativa y la contextualización de éstas formas simbólicas en las sociedades modernas. En resumen, la cultura moderna cada vez está más controlada por medios electrónicos, con mayor importancia en la televisión, encargados de la transmisión de mensajes, formas simbólicas y apropiación de ellos, pero no quiere decir que todo análisis de la cultura tenga que abordar forzosamente el tema de los **massmedia**.

La propuesta estructural de Thompson para el acercamiento a la cultura se fundamenta en:

El estudio de las formas simbólicas –es decir, las acciones, los objetos y las expresiones significativos de diversos tipos- en relación con los contextos y los procesos históricamente específicos y estructurados socialmente en los cuales, y por medio de los cuales se producen, transmiten y reciben tales formas simbólicas. En esta descripción los

²⁰ Geertz, Clifford. *The interpretation of cultures* (Nueva York: Basic Books, 1973), Pág. 5. Citado en: Thompson., Op. Cit. Pág. 196.

fenómenos, los fenómenos culturales se van a considerar como formas simbólicas en contextos estructurados.²¹

Para complementar la propuesta de Thompson, se recurre a Pierre Bourdieu, quien afirma que la sociedad es el conjunto de campos que luchan entre sí, el origen de las pugnas internas es por la acumulación de los capitales propios de cada campo, así como el posicionamiento de los sujetos que se encuentran dentro del mismo. La vida y la historia del campo van a influenciar a los individuos moldeando sus *habitus*, mismos que se manifiestan a lo largo de la historia individual o colectiva.

Este esbozo a propósito de la cultura nos sirve para explicar el panorama teórico en el que se desenvolverá el resto de la exposición, a partir del estudio de la cultura se enfoca puntualmente el origen de un grupo musical y el contexto de su procedencia, problematizando estos aspectos se delimita el objeto de estudio: Nirvana en medio de una estructura cultural, que nos servirá para dar cuenta qué hay debajo del funcionamiento operativo de la industria cultural de la música rock en este caso de los criterios para legitimar un mensaje generacional, cabe mencionar que la cultura no es una circunstancia espontánea en la dinámica social, es un factor determinante en la organización, la colectividad y en ocasiones forma parte de sus mismos conflictos.

De manera que aquí entendemos que un estudio cultural es aquel que se somete a algún análisis epistemológico con referencias teórico empíricas regidas bajo un método de validación. El estudio de un grupo musical y en particular del género rock pareciera algo alejado de la comprensión de la sociología, para ello Howard D. Becker²² sostiene que al ser estudiada una expresión artística, los valores simbólicos de ésta resultan a partir de un conjunto de actividades llamadas “mundos del arte”, donde los valores artísticos permiten establecer ciertos patrones a través del tiempo para fijar lo que se vende, se compra y en cuanto se compra. Este mismo autor considera que el estudio sociológico del arte no debe centrarse en el artista ni en la obra sino en las redes cooperativas a través de las cuales el arte en sus múltiples expresiones se hace presente, por ejemplo, en el caso de la pintura, no es necesario estudiar la tela que se usará, los pinceles, o la técnica, más bien, el

²¹ Thompson,. Op. Cit. Pág. 203.

²² Giunta, Andrea. “Sociología del arte”. En: Altamirano. (director),. Op. Cit. Pág. 1.

papel de esta ciencia es el de interpretar cual es la relación de las obras con el medio en el que se producen, para comprender la relación entre arte y sociedad o sociedad y arte; por tanto se recupera para el estudio que nos involucra, comprender las implicaciones contextuales que se relacionaron con Nirvana, entender la relación de su música con la sociedad.

*La cultura no sólo está socialmente condicionada sino que constituye también un factor condicionante que influye en forma profunda en las dimensiones económica, política y demográfica de cada sociedad.*²³ La historia de Nirvana se observa como parte de la dinámica social, en la que interviene el prestigio, la posesión, la comprensión, las especificidades directas de un lenguaje y un entorno, por ello, la propuesta “mundos del arte” cobra importancia ya que contempla las operaciones de poder implícitas alrededor de una expresión que se delimite como objeto de estudio, recordemos que de acuerdo a este enfoque no se estudia directamente al objeto artístico, pero tampoco se deja de lado, particularmente, en la historia de Nirvana, se analizan los valores materiales, espacio-temporales y simbólicos que se ven inmersos en el proceso de socialización que recorrió dicha agrupación desde su integración como grupo, el momento que lograron una exposición pública de alcance mundial hasta los significados que giraron entorno a su música, lo cual sucedió entre las décadas de 1980 y 1990.

Siguiendo la idea de Becker acerca del estudio de los valores simbólicos, es pertinente la incorporación del análisis de actores y circunstancias cuyas trayectorias influyeron la manera de pensar, actuar y manifestarse de los integrantes de Nirvana, para que lograran hacer de su música un acontecimiento con diversas significaciones. Al referirnos a actores y circunstancias debemos señalar la industria de la cultura en sus diferentes presentaciones: disqueras, revistas, prensa, cine, radio, televisión, críticos y representantes. A esta industria, Theodore Adorno²⁴ la definió como un agente que se encarga de la gran producción de bienes simbólicos destinados al consumo masivo, o sea extrae expresiones empapadas de la historia de su

²³ Giménez. “La importancia estratégica de los estudios culturales en el campo de las ciencias sociales”. Op. Cit. Pág. 90.

²⁴ Adorno, T. W. y Horkheimer, M. “La Industria de la cultura: ilustración como engaño de las masas”. En Curran, James; Gurevitch, Michael (*et. al.*) *Sociedad y comunicación de masas*. México. Fondo de Cultura Económica. 1986. Pág. 412.

entorno las despoja de significación y ofrece sólo las características más fácilmente consumibles para el público masivo se identifiquen y consuma sus productos. Esto nos remite a Baudrillard, para quien este tipo de fenómenos suponen una realidad sobrepuesta, una abstracción de lo real sin referencias ni origen, lo hiperreal: *la simulación parte del principio de equivalencia, de la negación radical del signo como valor, parte del signo como reversión y eliminación de toda referencia (...) envuelve todo el edificio de la representación tomándolo como simulacro.*²⁵

2. Bourdieu: campo, capital, *habitus*.

*Conservative Communist apocalyptic bastard
Thank you dear God for putting me on this Earth*²⁶

Para Bourdieu el campo es una abstracción que se construye mediante un diálogo teórico-empírico, puede ser pensado como un campo de juego en el cual los agentes serían los jugadores, cada uno de ellos pretende asegurar su dominio y permanencia en el campo, valiéndose de sus capitales que a la vez son un medio y un fin; es decir, los capitales son algo por lo que se lucha y los agentes que buscan incrementar su capital se valen de los capitales que ya poseen para apropiarse de más.

En términos analíticos, un campo puede definirse como una red o una configuración de relaciones objetivas entre posiciones. Estas posiciones se definen objetivamente en su existencia y en las determinaciones que imponen agentes o instituciones en su situación actual y potencial en la estructura de distribución de los diferentes tipos de poder (o de capital) cuya posesión gobierna el acceso a los beneficios específicos que están en juego en el campo y al mismo tiempo, por sus relaciones objetivas con las otras posiciones (dominación, subordinación, homología, etc.)²⁷

Al interior de los campos existen capitales que originan luchas entre los agentes y entre los mismos campos, no sólo por la acumulación sino además por adquirir un posicionamiento legítimamente reconocido ante los demás. Se puede desprender una clasificación de acuerdo a Bourdieu con respecto a los capitales que se disputan entre agentes y entre campos:

²⁵ Baudrillard, Jean. *Cultura y Simulacro*. Barcelona. Kairós. 2005. Págs. 17-18.

²⁶ Conservador comunista apocalíptico bastardo / Gracias querido Dios por haberme puesto en esta Tierra. Extraído de Downer. Track. 13. Nirvana. *Bleach*. Sub Pop. 1989.

²⁷ Bourdieu. *Respuestas: por una antropología reflexiva*, Op. Cit. Pág 175-176.

1. Económico: son los factores de producción (tierras) y bienes económicos (patrimonio), espacio físico y medios de producción.
2. Cultural: es lo aprendido a través de las instituciones como las calificaciones, lo aprendido en la familia, existe en tres estados. A) Incorporado, en el cuerpo, por ejemplo la facilidad de hablar. B) Objetivo, posesión de bienes culturales como obras de arte. C) Institucionalizado, legitimado por las instituciones, por ejemplo: títulos escolares.
3. Social: son las relaciones que dispone un individuo o grupo para mantener diferentes relaciones en común.
4. Simbólico: son los rituales, etiquetas, protocolos ligados al honor y al reconocimiento, comprende reglas de buena conducta, no sólo como exigencia del control social, sino como consecuencias concretas de las acciones de los individuos.

Aunque no siempre es así, el capital económico tiene mayor injerencia sobre los otros capitales, ésta es la característica recurrente de los campos en las sociedades capitalistas, esto se debe a que en ellas las clases dominantes concentran su poder en este aspecto y la estrategia para conservar el poder consiste en tener influencia en *“las otras formas de poder (simbólico) que contribuyen a la reproducción y a la diferenciación social”*.²⁸ Lo que quiere decir que las expresiones que resulten de capitales de otro tipo, se verán alienadas en mayor o menor medida a lo económico.

El capital simbólico es indispensable al momento de estudiar fenómenos culturales, si sólo se estudia desde el punto de vista económico *“tienen poco valor explicativo afirmaciones tales como que el arte es mercancía o está sometida las leyes del sistema capitalista”*,²⁹ entonces es necesario complejizar estos términos en función del objeto de estudio empírico y de su tiempo.

Los condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia producen hábitos, sistemas de disposición duraderos y trasladables estructuras estructuradas dispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, en cuanto principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones que pueden ser

²⁸ García Canclini, Néstor. “La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu.” En: Bourdieu, Pierre. *Sociología y Cultura*. México. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Grijalbo. 1990. Pág. 15.

²⁹ Ibidem. Pág. 17.

objetivamente adaptadas a su meta sin suponer la orientación consciente a fines y el control expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos objetivamente “regladas” y “regulares” sin ser en absoluto el producto de la obediencia a reglas y siendo todo esto, colectivamente orquestadas sin ser el producto de la acción organizadora de un director de orquesta.³⁰

La obra (que aquí se usa) de Bourdieu apoya la presentación de Nirvana como forma simbólica contextualizada que exteriorizó su *habitus* el cual se objetivó en una serie de productos referentes a la música creados por las industrias culturales. *La enajenación cultural excluye la conciencia de la enajenación. Porque la dominación fundada en el capital cultural es mucho más estable, mucho más fuerte que una dominación fundada solamente en el capital económico.*³¹

Todos los componentes morales, lingüísticos, políticos de los individuos son el resultado de la socialización, es decir la interiorización de los espacios sociales, campos o instituciones en los que se ha interactuado a lo largo de la vida; como resultado de este proceso se adquieren conocimientos en los implicados del espacio social compartido, este proceso cognitivo se expresa en cada persona a través de sus gustos, prácticas, acciones y convicciones, siendo esto una conexión entre lo individual y lo colectivo, la cultura o *habitus*. *Pierre Bourdieu raramente utiliza el concepto antropológico de “cultura”. En sus escritos la palabra cultura (...) remite a obras culturales, es decir, producciones simbólicas socialmente valorizadas que pertenecen al dominio de las artes y de las letras.*³²

De acuerdo a Bourdieu el *habitus* está siempre ligado al campo y a los capitales por una “doble y oscura relación”, como abstracciones metodológicas y como parte de la actividad social.

El espacio social está compuesto por múltiples campos con relativa autonomía que condicionan o limitan a los demás. Los campos, desde esta visión, conforman un sistema de relaciones asimétricas con “reglas del juego” particulares, es decir la problemática de los campos tiene que ver con la distribución desigual de poder en la sociedad. En los campos se desarrollan conflictos específicos entre los integrantes que lo componen, la conformación

³⁰ Bourdieu, Pierre. *El Sentido Práctico*. Madrid. Taurus 1991. Pág. 88-89.

³¹ Bourdieu, Pierre. *Capital cultural, escuela y espacio social*. México. Siglo Veintiuno. 2007. Pág. 173.

³² Cuche. *La noción de cultura en las ciencias sociales*. Op. Cit. Pág. 101.

de un campo no es la suma de individuos sino la ocupación de posiciones y relaciones en todo aquellos involucrados este espacio social. La descripción de Bourdieu al respecto es la siguiente:

Esta estructura no es inmutable y la topología que describe un estado de las posiciones sociales permite fundamentar un análisis dinámico de la conservación y de la transformación de la estructura de distribución de las propiedades actuantes y con ello del espacio social. Es lo que pretendo transmitir cuando describo el espacio social global como un campo, es decir, a la vez como un campo de fuerzas cuya necesidad se impone a los agentes que se han adentrado a él, y como un campo de luchas dentro del cual los agentes se enfrentan con medios y fines diferenciados según su posición en la estructura del campo de fuerzas, contribuyendo de este modo a conservar o a transformar su estructura.³³

Los agentes que comparten un campo están en constantes conflictos por aspirar a *status* elevados al interior del campo por lo que refuerzan sus estrategias de lucha modificando el volumen y el orden de los capitales (económico, social, cultural o simbólico) en función de los capitales imperantes en el espacio en que se desenvuelven.

La heterodoxia es cuando los recién ingresados, los que poseen menos capitales, luchan por incrementarlos y ganar un mejor posicionamiento dentro del campo. Un campo es una configuración de relaciones, tienen fronteras más o menos flexibles y con relativa autonomía. Aquellos que monopolizan el poder también generan estrategias pero no sólo por acumular más capital sino por la conservación del que ya poseen: la ortodoxia. El concepto de poder está ligado tanto al concepto campo como al de capital, se manifiesta física y simbólicamente.

Los que poseen la posición dominante, los que poseen mayor capital específico, se oponen en numerosos aspectos a los recién llegados, a los llegados tarde, los advenedizos que no poseen mucho capital específico (...) Los recién llegados tienen estrategias de subversión orientadas hacia una acumulación de capital específico que supone una alteración más o menos radical de la tabla de valores.³⁴

³³ Bourdieu, Pierre. *Espacio Social y campo de poder*. México. CONACULTA. 1983. Pág.50-51.

³⁴ Bourdieu. *Sociología y Cultura*. Op. Cit. Pág. 216-217.

Si bien en el campo se dan luchas o monopolizaciones, existe una “complicidad”³⁵ que es la que va permitir que un campo siga existiendo, consiste en defender los intereses comunes, la subversión, la ortodoxia y la heterodoxia siempre estarán contenidas o limitadas para asegurar que el campo no deje de existir.

La noción de capital de Bourdieu funciona en un sentido económico: acumulación por medio de inversiones, la transmisión del mismo por medio de herencias y la obtención de ganancias, con la diferencia de que este autor abre un espectro de posibilidades a este concepto aplicando estas mismas propiedades a aspectos sociales, culturales y simbólicos.

El capital simbólico es una propiedad cualquiera, fuerza física, valor guerrero, que, percibida por unos agentes dotados de las categorías de percepción y de valoración que permiten percibirla, conocerla, se vuelve simbólicamente eficiente, como una verdadera fuerza mágica: una propiedad que responde a unas “expectativas colectivas”, socialmente constituidas, a unas creencias, ejerce una especie de acción a distancia sin contacto físico.³⁶

El capital simbólico sólo existe en la medida que es percibido por los demás, es decir es un valor que se imputa mediante un consenso implícito por los agentes que integran un campo, cada uno de los cuatro tipos de capitales cobran importancia distinta en cada campo, así que también esto modificará las prioridades de lucha de los agentes dentro del “juego”.

El poder, entonces, se encuentra esparcido en el espacio social, simbólica y objetivamente, está presente en las cosas, en las instituciones (campos) y en los cuerpos (*habitus*), la relación de poder implica la existencia de dominados y dominantes y con ello existe la violencia no necesariamente física, Bourdieu se refiere a la imposición de significaciones socialmente aceptadas, o sea la legitimación de la violencia simbólica.

Los campos facultan a los *habitus*, pues entre ellos existe una relación de condicionamiento. *El habitus es producto de la incorporación de la necesidad inmanente de este campo o de un conjunto de campos más o*

³⁵ El término complicidad es usado en el mismo sentido que Bourdieu lo emplea en una entrevista para explicar las funciones metodológicas de un campo. Con este concepto muestra que existe un conflicto que une los *habitus* de un mismo campo. (Bourdieu, Pierre. *Capital cultural, escuela y espacio social*. México. Siglo Veintiuno. 2007. Pág. 78).

³⁶ Bourdieu, Pierre. *Razones prácticas. Sobre Una teoría de la acción*. Barcelona. Anagrama. 1997. Pág. 29.

menos concordantes,³⁷ de forma que el *habitus* es una forma de hacer que los capitales propios del campo sean significantes a la realidad, así lo social cobra sentido material en el campo y el *habitus* abarca lo simbólico, lo que está adherido a la mente y se manifiesta en la expresión del cuerpo de los agentes.

Los conceptos campo y capital resultan importantes para reconstruir el *habitus* de un grupo musical. Desde que una **banda** se inclina por tocar un género musical y no otro está exteriorizando pautas de comportamiento incorporadas en los *habitus* de los que conforman tal agrupación, una vez conformada se recorre una trayectoria conjunta en la que compartirán espacios con otras bandas, luchando y negociando (comunicando e influyéndose) por alcanzar reconocimiento en el campo musical.

El *habitus* es una forma de entender el funcionamiento de la cultura, una manera de comprender cómo los agentes sociales incorporan patrones de comportamiento que les resultan significativos. La manera de actuar, de hablar y de pensar son el resultado de lo aprendido a lo largo de una trayectoria de vida o socialización; el conjunto de valores y normas están conformadas por el lenguaje, reglas de cortesía, comportamientos corporales, que en conjunto proyectan conductas deseables, ideales o formalizadas que orientan las acciones. Bourdieu, afirma que el *habitus* incorporado durante la socialización primaria, es decir la niñez, edad temprana o el primer conocimiento que se tenga sobre un acontecimiento, queda más arraigado en el individuo en comparación de lo que posteriormente interiorice o aprenda del mismo acontecimiento, o sea durante la socialización secundaria.

Bourdieu prefiere hacer uso de la palabra agente para referirse a los sujetos que conforman un entramado social, porque opina que tienen la capacidad de incidir en la realidad conflictiva y desigual, ellos poseen la capacidad de luchar por la acumulación de capitales. Los métodos con los que un agente luche dependerán de los esquemas de percepción, estructuras de comportamiento o formas de actuar en el medio social acordes al momento y lugar en que se posicione el agente, esto también será resultado de lo incorporado al *habitus*.

³⁷ Bourdieu. *Respuestas: por una antropología reflexiva*. Op. Cit. Pág 87.

En este sentido la trayectoria de un grupo musical, en este caso Nirvana se toma como un complejo proceso de producción, que con estas aproximaciones teóricas daremos cuenta acerca de qué clase de eventos les fueron cognitivamente significativos, en el ámbito de la música como en el de la vida cotidiana de los integrantes de este grupo. Es decir qué fue lo que solidificó la estructura (*habitus*) de Nirvana como una manifestación que al momento de integrarse como agrupación exteriorizaran cierto tipo de música aprendida a partir de las condiciones históricas de su época. ¿Cómo fue posible, de acuerdo al cuadro de “Espacio de las posiciones sociales y espacio de los estilos de vida” de Bourdieu (Figura 1), que siendo tres sujetos con poca acumulación de los 4 tipos de capitales lograran posicionarse como el grupo imperante en el campo de la música rock en la primera mitad de la década de 1990? ¿De qué estrategias se valieron para que esto llegara a ser posible? ¿Qué capital se prioriza en el campo del rock? ¿Existe el campo del rock?

Entendiendo que los condicionamientos incorporados al *habitus* de los individuos son el resultado de un proceso cognitivo a lo largo de la trayectoria individual y colectiva:

El *habitus* es, por lo tanto, lo que caracteriza a una clase o grupo social en relación con otras que no comparten las mismas relaciones sociales. A las diferentes posiciones en un espacio social dado le corresponden estilos de vida que son la expresión simbólica de las diferencias inscritas objetivamente en las condiciones de existencia.³⁸

La cultura tiene cierta capacidad creadora e innovadora, adaptativa y voluntaria sobre su entorno, los conceptos *bourdieuanos* nos permiten tener un acercamiento al tema de la creación ya que el artista o creador hace manifiesto su *habitus* a través la literatura, la música, la pintura, la danza y la escultura, por mencionar algunos, es de esta forma que llega un punto en la trayectoria del sujeto creador que se exterioriza lo interiorizado, sin que el artista sea plenamente consciente de este proceso:

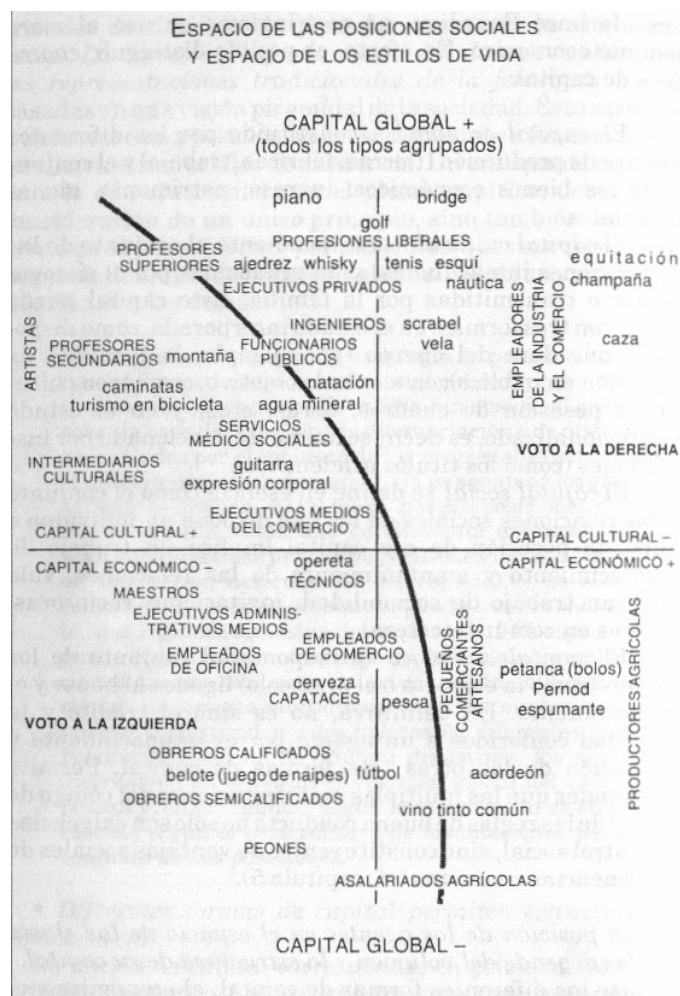
Lo que se llama creación es la confluencia del *habitus* socialmente constituido y una determinada posición ya instituida o posible en la discusión del trabajo de producción cultural (y a además de todo en segundo grado en la decisión del trabajo de dominación), en el trabajo con el cual el artista hace su obra y de manera inseparable se hace a sí mismo como artista (y

³⁸ Cuche. *La noción de cultura en las ciencias sociales*. Op. Cit. Pág.102.

cuando ello forma parte de la demanda del campo como artista original singular) puede describirse como la relación dialéctica entre su puesto, que a menudo lo prevé y lo sobrevive (por ejemplo como las obligaciones de la “vida del artista”, ciertos atributos, tradicionales, formas de exponerse...) y su habitus que le hace más o menos propenso a ocupar este puesto o transformarlo de manera más o menos completa –lo cual puede ser uno de los prerequisites del puesto-.³⁹

Esto aplica al caso de Nirvana porque su creatividad fue presentada con la depuración que directores y productores decidieron hacer sobre ellos, su obra y sus mercancías, así que su trascendencia y la aceptación del público es resultado de las atribuciones que se adhirieron a su obra.

Figura 1.



Extraído de: Bourdieu, Pierre. *Razones prácticas. Sobre Una teoría de la acción*. Barcelona. Anagrama. 1997. Pág. 21

³⁹ Bourdieu. *Sociología y Cultura*. Op. Cit. Pág. 228.

3. Discursos que se alimentan de discursos.

*If you wouldn't care, I would like to leave
If you wouldn't mind, I would like to breathe*⁴⁰

El discurso es un productor de sentido en los fenómenos que estudian las ciencias sociales, que se puede retomar como un fenómeno de masas o desde su ideología, sólo que esta última no es un discurso como tal, es una condición social desde la cual se produce el primero, y su existencia es acorde a los intereses de la clase dominante, pero es significativo de acuerdo a los intereses de quien produzca el mensaje y la coerción que la sociedad demuestre en un momento específico. Simplificando, cada acontecimiento recrea en mayor o menor medida las influencias que lo preceden, a los discursos que sirven para para consolidar el poder y la ideología de la clase dominante se les brinda mayor difusión y apoyo; Marx en el *Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte* expresaría esta idea de la siguiente manera: “*en tiempos de conflicto y cambio social rápidos los seres humanos tienden a “conjurar a los espíritus del pasado” a fin de disfrazar el presente y reasegurar su continuidad con el pasado*”.⁴¹

Los discursos repercuten en su entorno sí las significaciones que condensan permiten a sus receptores identificarse con él. El grado de difusión que se le brinde a un discurso hará que llegue a una población más grande. El mensaje que lleve este discurso se orientará a los intereses de quien lo produzca, de aquí la necesidad de haber retomado a Marx para este apartado. Un discurso no sólo es la expresión creativa, o artística en sí, el discurso es:

La elocuencia hablada o escrita que pretende influir la opinión y los sentimientos de la gente y, en tal sentido es una forma de la propaganda, (...) tiene que ver con la composición y enunciación de la oratoria, teniendo como partes fundamentales: *inventio* (del verbo *invenire*, encontrar o definir el tema del que se va a hablar); *dispositio* (disposición de las partes); *elocutio* (elección de las palabras, ligada con el ornato y las figuras); *memoria* (memorización) y *actio* (relacionada con el acto de emisión del discurso, próxima a la representación teatral).⁴²

⁴⁰ Si no lo pudieras cuidar, a mi me gustaría dejarlo / Si no lo pudieras pensar, me gustaría respirarlo. Extraído de Blew. Track. 1. Nirvana. *Bleach*. Sub Pop. 1989.

⁴¹ Marx, Karl. “El Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte”. En Marx, Karl y Engels, Friedrich. *Obras escogidas*. Moscú. Editorial Progreso. 1975. Pág. 96.

⁴² Van Dijk, Teun A. *El discurso como estructura y proceso*. Barcelona, España, Editorial Gedisa, 2000. Pág. 25.

De acuerdo a lo anterior un discurso comercial se compondrá de la manifestación (en este caso artística o creativa), lo que se dice, lo que se produce y lo que se consume de él. Un discurso es generado en condiciones sociales determinadas de producción, históricas y de recepción, sometido a restricciones sociales. Para entender un discurso no sólo se debe entender su contexto, sino el sentido respecto de todo lo antes producido: arte, poesía, literatura, ciencia, religión, ideas, valores y experiencias. Es la síntesis de discursos que le preceden, retoma parte de sus antecesores para crear uno nuevo que sea significativo para su espacio-temporalidad, para su estudio es necesario saber que *todo discurso es social pero no todo es social en un discurso*.⁴³

La acotación se referiría específicamente al hecho de que hay una multiplicidad heterogénea de determinaciones de la cual sería resultado un discurso dado (...) no se trataría sólo de dar cuenta de un sentido de un discurso determinado reconstruyendo para ello sus condiciones sociales de producción (tarea sin embargo legítima e indispensable), ni tampoco de <completar> esa lectura ideológica con el análisis de sus determinaciones psíquicas lingüísticas, estilísticas u otras. Se trataría más bien de detectar aquello que el sentido de un discurso <innova> respecto de todo lo antes discursivamente producido, aquello que escapa de toda determinación y se impone como invención, como *poiesis*⁴⁴

En este estudio una parte será dedicada a reconstruir los precedentes de Nirvana, por un lado se reconstruyen los momentos más emblemáticos del rock anglosajón antes de la aparición mundial de Nirvana como parte del **grunge** y por otro lado las influencias más directas como son las bandas que escuchaban en su ciudad. Como veremos más adelante el término *grunge*, las noticias, las mercancías y el resto de sus implicaciones fueron un ensamblado de elementos que previamente ya habían usado otras manifestaciones creativas como el *punk* o el existencialismo, los cuales formaron un discurso propio. La creación de discursos a partir de los anteriores o existentes de manera simultánea se equipara con la idea de Bourdieu acerca de que “El arte imita al arte”, o nace de él, generalmente para imitarlo o para ser su opositor, el artista es el producto social... *la historia es la que define los límites y los*

⁴³ De Ipola Emilio. “Discurso social”. En: Altamirano. (director). *Términos críticos de sociología de la Cultura*. Op. Cit. Pág. 71.

⁴⁴ Ibidem. Pág. 71.

*medios de lo pensable y hace que lo que ocurre en el campo no sea nunca el reflejo directo de las limitaciones o demandas externas sino una expresión simbólica retratada por la lógica propia del campo.*⁴⁵

Al ser Nirvana un discurso hecho a base de elementos con una serie de simbolismos que fueron consumidos por un gran número de personas, es pertinente ubicarlo como un fenómeno de la cultura de masas, es decir la difusión de gustos y valores del artista en empatía con los del público al que se dirigen. El estudio de masas tiene su origen en el estudio de culturas populares en la década de los 40's en EUA, la historia de estos estudios hizo que este tipo de fenómenos dejaran de ser dignos para la sociología por ser de *carácter superficial y mediocre, destinados a explotar los gustos.*⁴⁶ Sin embargo actualmente se cree que los mensajes transmitidos por los medios masivos de comunicación no son sólo una forma de controlar a los receptores y homogeneizar las perspectivas, sino una manera de reforzar actitudes ya existentes... *ya que no empobrece necesariamente la calidad de vida social e incluso puede contribuir a ésta, puesto que alrededor de la comunicación de masas suelen desarrollarse actividades afines o marginales.*⁴⁷

La cultura de masas ha permitido exportar rasgos particulares de una cultura al resto del mundo, lo que ha ocasionado el entendimiento, interés y en algunos casos la resolución de problemáticas. Aunque al estar intrínsecamente ligadas la cultura de masas y el entretenimiento se ha llegado a comercializar lo más "vendible", ha profundizar poco en los orígenes o significaciones de cualquier fenómeno, los receptores han interpretado intersubjetivamente cada acontecimiento que perciben y los productores han lucrado con esta información. El uso de nuevas tecnologías ha sido el detonador de mezclas de culturas, que en algunos casos incitan a reflexionar, pensar e investigar y en otros casos a consumir.

El consumo, las expresiones culturales y los discursos han encontrado en los jóvenes un mercado atractivo, ya que este sector está en constante reconstrucción e innovación de necesidades.

⁴⁵ Bourdieu, Pierre. *Sociología y Cultura*. Op. Cit. Pág.235.

⁴⁶ Blanco Alejandro. "Cultura de masas". En: Altamirano. (director). *Términos críticos de sociología de la Cultura*. Op. Cit. Pág. 42.

⁴⁷ McQuail, Denis. *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*. México. Paidós Comunicación. 1992. Pág. 46.

II. CAMPO DEL ROCK

*Levanta tus armas y trae a tus amigos
Es divertido perder y aparentar
Ella está súper aburrida y segura de sí misma
Oh no, sé una palabra sucia*

(Huele a espíritu adolescente)

*Load up on guns and bring your friends
It's fun to lose and to pretend
She's overbored and self assured
Oh no, I know a dirty word*

(Smells like teen spirit: *Nevermind*. 1991)

A continuación se presenta el campo del rock, el cuál se basa en una breve reconstrucción cronológica de este género y sus representantes más emblemáticos comenzando con los precedentes de Elvis Presley y terminando en géneros actuales del rock.

La construcción del campo del rock basa su conformación teórica en los conceptos indispensables de Bourdieu: campo, capital y *habitus*, sólo que a diferencia de este autor este campo conforma sus límites a partir de los elementos históricos que se han ido heredando de las diferentes manifestaciones, por ejemplo la euforia que propuso Elvis Presley, la furia del *punk*, la crítica del *folk* de Bob Dylan, etcétera, lo que ha creado las constantes elementos y límites de éste campo. El concepto formas simbólicas de John B. Thompson apoya el entendimiento de la significación de cada componente del rock de acuerdo con su contexto, es decir no se le dio la misma significación a las ropas desgastadas y extravagantes que usaban The Beatles bajo el contexto *hippie* que a las ropas harapientas que usaron grupos como Pearl Jam o Nirvana de principios de los noventas bajo un contexto del fin de la Guerra Fría y bajo un supuesto vacío emocional de la juventud.

La conformación de este campo hace que este capítulo interprete propiamente el papel que jugó Nirvana y las significaciones discursivas que portaba para haberse posicionado como el grupo juvenil más rentable y representativo en su contexto.

1. La noción bourdieuana de campo para entender el ámbito del rock.

*My mother died every night
It's safe to say, don't quote me on that
I love myself better than you
I know it's wrong so what should I do?⁴⁸*

Un campo, para Pierre Bourdieu, es un perímetro que define su extensión por un conflicto específico en el interior. Éste a su vez está rodeado por otros campos que en su conjunto se influyen mutuamente y conforman la sociedad. Cada campo es un espacio estructurado para dar una posición específica a los *habitus* que se adentren en ellos, todos y cada uno de los campos tienen leyes

⁴⁸ Mi madre moría cada noche. / Es seguro decir, no me hables sobre eso. / Me amo a mismo mejor que tú. / Sé que está mal pero ¿Qué puedo hacer? Extraído de On a Plain. Track. 11. Nirvana. *Nevermind*. DGC. Universal. 1991.

particulares que rigen su mecanismo interno. Al estudiar o definir teórica y empíricamente un campo, *ya sea el de la filología del siglo XIX, el de la moda de nuestros días, el de la religión de la Edad Media*⁴⁹ o el del rock, es pertinente no perder de vista el contexto histórico que lo rodea y la clase en el poder, ya que esto dará pistas para comprender qué intereses están en juego en cada uno.

Un campo se define así mismo por las relaciones que resulten de su interior. El campo del rock va a modificar sus componentes ya que igual que la historia está en constante cambio y adaptación.

La estructura del campo es un estado de la relación de fuerzas entre los agentes o las instituciones que intervienen en la lucha o, si ustedes lo prefieren, de la distribución del capital específico que ha ido acumulando durante luchas anteriores y que orientan las estrategias ulteriores.⁵⁰

2. Génesis del rock.

*Come as you are, as you were, as I want you to be.
As a friend, as a friend, as an old enemy.
Take your time, hurry up. Choice is yours, don't be late.*⁵¹

Según el diccionario de la real academia española, el rock es *un género musical de ritmo muy marcado, derivado de una mezcla de diversos estilos del folclore estadounidense, y popularizado desde la década de 1950, se llama así a cada uno de los diversos estilos musicales derivados del rock and roll.*⁵²

Según Nick Cohn el término "*rock and roll*" es un término náutico del siglo XVII, *se refiere al "rock" movimiento de atrás hacia delante y "roll" movimiento hacia los laterales.*⁵³

El uso del término rock en la historia contemporánea nos remite a Alan Freed*, un programador de música en Cleveland,⁵⁴ quien en los años cincuentas llamó a su programa radiofónico *Moondog Rock'n'Roll Party*, espacio que ocupó para tocar nuevos ritmos que fusionaban el *blues*, **boogie**

⁴⁹ Bourdieu. *Sociología y Cultura*. Op. Cit. Pág. 135.

⁵⁰ Ibidem. Pág. 136.

⁵¹ Ven como eres, como fuiste. Como quiero que seas./ Como un amigo, como un amigo, como un viejo enemigo./ Toma tu tiempo, apúrate. La elección es tuya, no te tardes. Extraído de *Come as you are*. Track. 3. Nirvana. *Nevermind*. DGC. Universal. 1991.

⁵² <http://buscon.rae.es/>

⁵³ Cohn, Nik. *Awopbopaloobop Alopbamboom. Una historia de la música pop*. España. Punto de lectura. 2004. Pág. 64.

⁵⁴ Territorio del condado del Cuyahoga, Ohio al noreste de los Estados Unidos.

woogie, jazz, rhythm and blues (R&B), apalache, gospel y country. Este **disc-jockey** organizó una serie de conciertos en 1951 incorporando actuaciones de R&B en el Cleveland Arena... *en estos shows figuraban negros pero sus actuaciones iban dirigidas predominantemente a un público blanco, por lo que, para evitar lo que Feed llamaba el “estigma racial de la antigua clasificación” substituyó el termino por rock & roll.*⁵⁵ Este término se suele reservar para la primera época de este estilo musical, fundamentalmente la década de 1950, mientras que su abreviatura, rock, se emplea en el resto de la historia del mismo.

Anteriormente, durante las décadas de 1940 y 1950 el uso de guitarras eléctricas había aniquilado el convencionalismo de la música de orquesta, la música acogedora resultaba fingida tras la depresión económica de 1929 y las guerras mundiales, la música sentimental resultaba aburrida y estancada... *sobretudo para esa nueva generación, un grupo de personas que no eran niños pero tampoco adultos, eran estudiantes, adolescentes que dependían económicamente de sus padres y reclamaban su espacio en la cultura.*⁵⁶ Para los años cincuentas, por lo menos en la sociedad estadounidense, habitaban dos generaciones en los hogares, los que habían vivido la crisis económica más grande la historia del país y aquellos que nacieron durante el consecuente auge económico; a la par, la popularidad de las canciones hechas por negros, ascendió, hasta alcanzar mayor éxito y difusión, principalmente en **rocolas**, clubes y más tarde en las estaciones de radio, *el Fantasma Negro rondaba los dulces hogares de la respetabilísima clase media norteamericana.*⁵⁷

Para los autores Nick Cohn y Parménides García la música rock tiene tres pilares casi simultáneos, ellos fueron los primeros intérpretes de música que combinó el **spiritual, gospel y blues**, viéndose beneficiados del apoyo discográfico:

- Bill Haley*: En el verano de 1956 con *treinta años, estaba casado y era padre de cinco hijos, pero a pesar de esto fue la primera figura del rock,*⁵⁸ con el grupo Bill Haley and his comets* (Bill Haley y sus cometas) logró hacer una película llamada “Rock around the clock” (“El rock alrededor del reloj”), que

⁵⁵ Cohn. Op. Cit. Pág. 40.

⁵⁶ Discovery Chanel. *1968: nueva generación.* 1998.

⁵⁷ García Saldaña, Parménides. *En la ruta de la Onda.* México. Editorial Diógenes, 1974. Pág. 22.

⁵⁸ Cohn. Op. Cit. Pág. 45.

según Cohn se exhibiría en Inglaterra ante espectadores que destrozaron los cines en los que se presentaba a causa de la excitación que les causaba la banda sonora.⁵⁹

- Little Richard*: Cantante, guitarrista y pianista estadounidense, de estilo frenético y alocado en el escenario poseía un falsete característico, grababa discos desde 1951, pero no comenzó a vender cuantiosamente hasta 1956 con su éxito “Tutti Frutti”.

- Chuck Berry*: No sólo incorporó el *R&B* a la música popular, sino que en su estilo involucraba efusivos bailes poniendo de moda el “*duck walk*” (“*paso de pato*”) deslizarse en cucullas hacia enfrente y el salto sobre los talones mientras tocaba la guitarra. Entre sus éxitos se encuentran “Roll Over Beethoven” (“Roleando con Beethoven”), “Rock'n Roll Music” (“Música de Rock'n Roll”) y “Johnny B. Goode” (“Johnny C. Bueno”).

Para que la música rock tuviera impacto, en un primer momento, existieron dos factores fundamentales: 1) la aparición de un sector joven, (principalmente de clase media) con poder adquisitivo, debido a que esta generación adolescente estaba siendo beneficiada de la estabilidad económica de sus padres y 2) una rivalidad por espacios musicales entre músicos blancos y negros, como resultado de ello surge el primer ídolo del *rock and roll*: Elvis Presley, siendo alternativa para que los jóvenes dejaran de escuchar música hecha por negros, pero con las mismas influencias del *country*, *blues* y *gospel*, desde entonces la música rock se descubrió como un nicho de consumo, *el show bizz*⁶⁰ más fabuloso de la historia desde los juglares y los trovadores.⁶¹

Lo anterior en términos de Bourdieu, permite que sea abordado el rock como un campo debido a que en los dos puntos anteriores se dejan ver elementos como el poder, un sector social específico y un problema que a la vez que genere tensión al interior logre mantener unidos a los miembros del campo; como ya lo mencionamos en esta investigación se prioriza el desarrollo histórico de este género musical, sin embargo estos elementos tanto de poder como estéticos han estado presentes en el desarrollo de cualquier estilo del

⁵⁹ Cohn. Op. Cit. Pág. 50.

⁶⁰ Abreviatura de *Show Bussines*: Evento de negocios.

⁶¹ García Saldaña. Op. Cit. Pág. 10.

rock, llámese *heavy*, metal, progresivo *glam* o *grunge*. Esto será desarrollado en adelante.

3. Las raíces. De los cincuentas a los setentas.

*We could plant a house
We could build a tree
I don't even care
We could have all three.*⁶²

A principios de la década de 1950 se hace visible un sector joven en EUA, reclamando necesidades propias, según Cohn hasta entonces lo habían compartido todo con los adultos... *no tenían su música, ni sus ropas, ni sus clubes, nada que les pudiera identificar*,⁶³ porque la economía de guerra así lo requirió, pero ahora sería distinto, ya no tendrían que trabajar, los fondos familiares eran más holgados, buscarían sus propios espacios, el tiempo libre lo ocuparon en adentrarse en la música, el *R&B* y los ritmos adyacentes comenzaron a agrupar jóvenes.

Una de sus características fue el 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 era decididamente escabrosa: "Work with me, Annie" ("Trabaja conmigo, Annie") de Hank Ballard, "Sixty minute man" ("El hombre de los sesenta minutos") de Billy Ward, "Baby, let me bang your box" ("Nena, déjame mover tu caja") de los Penguins, fueron típicos. (...) y lógicamente todos ellos fueron prohibidos por las emisoras de radio blancas.⁶⁴

Los jóvenes reclamaron sus espacios, incluso su propio lenguaje, parte importante que permite la comunicación al interior de un campo. La oferta acaparó la atención juvenil por medio del consumo cultural que no sólo involucraba a la música, el cine logró cautivar la imagen juvenil con los personajes que el actor James Dean* representó en las películas *Rebelde sin causa*, *Al Este del Edén* ambas de 1955 y *Gigante* de 1956.

Las compañías de discos habían encontrado un negocio redondo, los clubes, las rocolas; los jóvenes estadounidenses tenían su propia música, la única adversidad en ello radicaba en sus protagonistas; el epicentro del

⁶² Nosotros podríamos plantar una casa. /Podríamos construir un árbol./ Incluso si no lo cuido./ Nosotros podríamos tener todo el árbol. Extraído de Breed. Track. 4. Nirvana. *Nevermind*. DGC. Universal. 1991.

⁶³ Cohn. Op. Cit. Pág. 42.

⁶⁴ Ibidem. Pág. 39.

negocio estaba representado en la imagen de afroamericanos como Chuck Berry y años más tarde Ike Turner*. El *R&B* se veía como una amenaza para los valores norteamericanos, en la radio fue censurada, los religiosos se escandalizaron, las leyes comenzaron a ser más severas en cuanto a la delincuencia juvenil se refería y los padres de familia sentían que debían alejar y proteger a sus hijos de la creciente mancha del rock, representaba un atentado contra los valores del “*American Way of life*” (“*Estilo de vida americano*”):

El verano de 1958 todo estaba en orden, en los Estados Unidos: Dean Martin y Perry Como cantaban serenatas a la luz de la luna: Errol Gardner amenizaba las fiestas con suaves y discretas interpretaciones de piano que lo rubios cachorros del neocapitalismo, en bermudas y camisas de cuello abotonado escuchaban desde el césped del jardín, cortado todos los sábados. En el motocine veíamos desde el coche “El puente sobre el río Kwai” y “los Hermanos Karamazov” el equipo de baseball los “Braves” de Melwaukee, se disponían a disputar las series mundiales a los “Yankees” de Nueva York. Todo estaba en orden bajo los auspicios del general Einsenhower.⁶⁵

Bajo este contexto, Parménides García afirma que en el fondo, el verdadero temor de la sociedad americana ante el furor de la música hecha por hombres negros era que las mujeres blancas se sintieran atraídas por ellos, los hombres blancos sintieron que estaban robándoles a sus mujeres y lo describe de la siguiente manera: *llegó el negro a la ciudad y se vistió con ropa de blancos y miró a la mujer blanca. Y le cantó a la mujer blanca. ¿Esa latente autodestrucción en toda voz negra no será esa angustia por no poseer a la mujer blanca? ¿No será el blues un canto del negro hacia la mujer blanca?*⁶⁶

Ante tan contradictoria situación la creciente industria discográfica se adhirió al campo del rock ya que no podía perder el negocio recién descubierto y la solución a este problema la dio un joven de dieciocho años, nacido en la ciudad sureña de Tupelo, Mississippi. Durante su juventud asistió a iglesias pentecostales, había tenido contacto con música *gospel*, *blues* y *country*, trabajando de camionero se detuvo en Memphis, Tennessee, para grabar un disco: *My Happiness (Mi felicidad)*, que sería un regalo de cumpleaños para su

⁶⁵ Racionero, Luis. “Introducción: Filosofías irracionales” en *Filosofías del Underground*. España. Anagrama. 1976. Pág. 12.

⁶⁶ García Saldaña. Op. Cit. Pág. 24.

madre, de ese modo fue descubierto Elvis Presley y firmó para la compañía Sun Records.

Elvis Presley se convirtió en el primer icono blanco de la música *blues*, edita su primer disco en 1954, con el sello discográfico SUN, de Memphis. En este disco se incluyen las canciones “That’s all right mama” (“Todo está bien mamá”) y “Good Rocking Tonight” (“Buen rockeo esta noche”) ésta última original del cantante de *blues* Roy Brown, la palabra rock en esta canción tenía una alusión sexual: *I'm gonna hold my baby, as tight as I can, Well, tonight she'll know. I'm a mighty, mighty man. I heard the news, There's good rockin' tonight* (Te tomaré nena, tan apretado como pueda. Bueno, esta noche ella sabrá que soy un hombre poderoso, poderoso. Escuché las noticias. Hay buen rockeo esta noche). Las sugerencias sexuales en las letras de sus canciones lo caracterizarían en grabaciones posteriores, junto a sus movimientos de cadera le valieron la censura de los adultos y el aplauso de los jóvenes seguidores.

Elvis Presley era *blanco haciendo movimientos compulsivos al borde de la obscenidad para que la blanca se diera cuenta de que él también tenía cuerpo*.⁶⁷ Fue capaz de cristalizar el movimiento del *rock and roll*, darle fuerza, dirección y llevar una corriente musical a dimensiones nunca antes vistas. Elvis será recordado como el sonido de los cincuentas, por la controversia que causó y el impacto que tuvo al mostrar que los jóvenes habían diferenciado su consumo cultural con respecto al de los adultos.

La chispa para activar la producción del campo del rock ya había sido encendida: los conciertos que provocaban euforia, la relación música-joven-dinero había quedado expuesta definiendo por primera vez el perímetro del campo del rock, por tanto, el público no conforme con el hecho de saber que tenía ídolos rebeldes los seguían percibiendo lejanos. Entonces las motos, los automóviles, la ropa, los zapatos, los discos y demás objetos asociados con la imagen del *rock and roll* *demonstraron hasta que punto podía llegar la capacidad económica de los teenagers*⁶⁸ con el fin de que éstos encontraran su propia identidad. Desde entonces cada época se ha apropiado de distintos intérpretes del rock, encargados de crear el **soundtrack** de su momento, complementado con objetos que logran que los personajes admirados sean más cercanos, esta

⁶⁷ Ibidem. Pág. 28.

⁶⁸ Ibidem. Pág. 33.

imputación de carga simbólica ha persistido hasta la actualidad y no es un tema exclusivo del rock, Marx llamó a este comportamiento fetichización de la mercancía:

En tanto el consumo crea la necesidad de una nueva producción, y por lo tanto el móvil ideal de la producción, su impulso interno, que es su supuesto. El consumo crea el impulso de la producción y crea igualmente el objeto que actúa en la producción como determinante de la finalidad de éste (...) provocando en el consumidor la necesidad de productos que ella ha creado originalmente como objetos.⁶⁹

Así la historia del rock fue avanzando hasta convertirse en música **pop** en el sentido de que pop es una acepción de la palabra “popular”, en tanto comienza a comercializarse como cualquier otro tipo de música; así que el rock también tiene por finalidad el lucro, su *valoración económica es el proceso mediante el cual se asigna a las formas simbólicas cierto valor por el cual podrían ser intercambiadas en un mercado.*⁷⁰

Las diferencias entre los géneros más conocidos y comercializados radican en las estructuras musicales y las diferentes formas en que, públicamente, dan cuenta de su hedonismo, en particular el rock popular (*mainstream*) se presenta como rebelde para *conservar la imagen de la disidencia –y la trascendencia- para seguir siendo aceptados por el Establishment que los enriqueció.*⁷¹ La historia del rock popular que concierne a Estados Unidos e Inglaterra en la década de 1960 se caracterizó por ser un periodo *de radicalismo político y cultural.*⁷²

Al definir la sensibilidad de la década de 1960, podemos contemplarla en dos aspectos fundamentales: como una reacción contra la sensibilidad de 1950 y como un retorno a, pero también una extensión del decenio, (...) 1960 agregó algo distintivamente propio, un interés por la violencia y la crueldad; una preocupación por lo sexualmente perverso; un deseo de armar bullicio, un talante anti-cognoscitivo y anti-intelectual: un esfuerzo por borrar de una vez por todas la frontera entre el “arte” y la “vida”; y una fusión del arte y la política.⁷³

⁶⁹ Marx, Karl. *Introducción general a la crítica de la economía política/1857*. Argentina. Ediciones Pasado y Presente. 1974. Pág. 48-49.

⁷⁰ Thompson. Op. Cit. Pág. 230.

⁷¹ García Saldaña. Op. Cit. Pág. 12.

⁷² Bell, Daniel. *Las contradicciones culturales del capitalismo*. México. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 1977. Pág. 121

⁷³ *Ibidem*. Pág. 121-122.

Esta década sería testigo de ver la última parte de la carrera de Elvis, ante esto era necesario proponer artistas nuevos, jóvenes, que hablaran de lo que estaba pasando en el mundo, que dieran sentido pero sobre todo ritmo a su entorno y que canalizan el imaginario de rebeldía de los jóvenes hacia el consumo cultural.

Y tras el fin de carreras artísticas como las de Presley, Buddy Holly, y Jerry Lee Lewis, la década de 1960 comenzó a ver el éxito de los nuevos ídolos juveniles, pero esta vez no le tocaría a EUA encontrar un nuevo símbolo de la música rock, sino a Inglaterra, de donde provenían The Beatles, The Who* y The Rolling Stones. Al ser el campo del rock histórico, éste se posiciona donde hay poder, que a su vez se ubicará donde se descubran negocios, por ello en el desarrollo se puede ver la movilidad del poder trasladándose de EUA hacia la cultura inglesa y viceversa.

En específico, lo que se conoció como el sonido británico proviene de dos raíces el *blues* (en su versión inglesa) y el *mersey* éste último es del que se alimentaron los primeros sonidos de The Beatles, con fondos musicales que incluían panderos y rasgueos agudos y repetitivos de guitarras.

The Beatles* eran cuatro jóvenes provenientes de la clase obrera o baja de Liverpool, usaban trajes y su cabello tenía un corte con fleco, las letras eran simples, fueron un grupo creado a finales de 1950 que comenzó tocando **covers** de Elvis Presley, Chuck Berry, Little Richard, Carl Perkins y Fats Domino* en pequeños locales de Hamburgo, Alemania.

El éxito de The Beatles se extendió mundialmente cuando lograron un contrato hecho por George Martin*, un productor que vio en ellos una propuesta interesante. *She loves you* (Ella te ama) *lo cambió todo, su cuarto sencillo fue el primer éxito que una banda inglesa lograba colocar como éxito mundial.*⁷⁴ La venta de **posters** y otros artículos relacionados con los grupos famosos mostraron que el rock tenía objetos de consumo cada vez más específicos.

El alterego comercial de The Beatles, en el mismo campo del rock, serían Rolling Stones*, con Mick Jagger cantando *I can't get no satisfaction. And I've tried. I can't get no.* (No consigo la satisfacción. Y lo he intentado. No

⁷⁴ Cohn. Op. Cit. Pág. 230.

puedo. No puedo.) Mostrándose como los “chicos malos”, con palabras altisonantes e insinuaciones... *no querían –como Los Beatles- bailar toda la noche con ellas, sino coger toda la noche con ellas. Por supuesto para ellas eran el diablo. Pero para los chavos que querían coger, los Rolling Stones eran los aliviados.*⁷⁵ The Rolling Stones sin saberlo estaban sentando las bases musicales para lo que en adelante se presentaría como rock duro.

Ante la euforia británica el contrapeso comercial estadounidense se centraría en las propuestas musicales de Bob Dylan, Janis Joplin, Jimi Hendrix*, The Doors*. Algunos de estos artistas se presentaron en los festivales de la Isla de Wight⁷⁶ al sur de Inglaterra, evento que sería el mayor precedente de los conciertos masivos que congregan a los grupos más importantes del momento. Posteriormente, en Woodstock,⁷⁷ se mostró la difusión que estaba alcanzando la música con lírica abierta a temas diversos, sonidos fuertes rodeados, en algunos casos, de protesta en otros de burla o tristeza.

Como ya se mencionó, los sesentas fueron años socialmente complicados, el papel político de los jóvenes impactó decisivamente en la historia mundial, el rock solamente fue una muestra representativa de lo que acontecía, una muestra de la inconformidad, una propuesta para crear un mundo diferente al que se estaba viviendo; particularmente en la cultura juvenil primeramente estadounidense, el movimiento *hippie* hizo lo suyo, planteando la posibilidad de crear una alternativa de vida al margen del consumo y la violencia, cuestionando en carne propia la doble moral del gobierno, al proclamar valores como la honestidad y el patriotismo mientras asesinaba criminalmente civiles en Vietnam. Los hippies retomaron costumbres autóctonas como el uso de la medicina alternativa o natural, vestimentas de culturas ancestrales, fomentando el consumo de drogas duras y blandas, viviendo en un mundo idealista de colores deslavados en la ropa, canciones y poesía.

El papel del rock fue demostrar la inconformidad juvenil que se estaba viviendo en un mundo bipolar. Bajo este contexto surge Bob Dylan*, nacido en

⁷⁵ García Saldaña. Op. Cit. Pág. 162.

⁷⁶ Sus tres ediciones fueron en los años de 1968, 1969 y 1970.

⁷⁷ 15, 16 y 17 de agosto de 1969.

Minnesota,⁷⁸ en 1941 decide empezar una carrera como músico y compositor, tras cinco discos graba la canción "Like a Rolling Stone" ("Como una piedra rodante") en 1965. Con ello el cantautor que abraza la desolación, el desamor, la infelicidad, la incertidumbre, la inconformidad ante el sistema y la obsesión, logra escalar listas de popularidad británicas y estadounidenses. Aunque Dylan nunca llegó a ser una figura tan representativa del rock o del **folk**, por lo complicado de su obra, tuvo el mérito, en palabras de Nik Cohn, de *que el pop se hiciera maduro, le ha puesto un cerebro.*⁷⁹

La cultura de juvenil de 1960 quedaría musicalizada, además de los artistas antes mencionados, por agrupaciones tan diversas como The Searchers, The Beach Boys, The Hollies, The Byrds, Eric Clapton y The Velvet Underground, lo que hicieron ellos fue *transformar la protesta intelectual de la izquierda en algo que comprometió al 30% de todos los americanos teen*⁸⁰ (adolescentes).

Lo interesante de ésta década fue que el campo del rock y sus expresiones más allegadas trascendieron lo simbólico, expandiendo sus fronteras hasta los campos de la política, los asuntos internacionales y las problemáticas bélicas. Fue después de ésta época cuando se le empezó a relegar una función primeramente estética antes que trascendental o crítica de de ámbitos como el político y social. Al restarle poder a este campo se le restó poder a la juventud, canalizándolo hacia el consumo en épocas posteriores.

*A cada temporada que pasaba el panorama se volvía más industrial, los peces gordos de la industria y contables dejaban en la cuenta a los pioneros,*⁸¹ mientras en 1970 aparecía por un lado la **música disco** por otra parte la industria discográfica del rock se encargó de seguir haciendo su trabajo: crear **rock stars**, que no son otra cosa que *símbolos disponibles para idiotizar a la adolescencia y a la juventud,*⁸² así que esta década sería caracterizada por tres corrientes musicales: el **progresivo**, el **heavy metal** y hacia finales de la década el **punk**. *Christopher Lansc llama a los setenta la*

⁷⁸ Situado al centro-norte de los Estados Unidos.

⁷⁹ Cohn. Op. Cit. Pág. 298.

⁸⁰ Ibidem. Pág. 344.

⁸¹ Ibidem. Pág. 21.

⁸² García Saldaña. Op. Cit. Pág. 42-43.

*década narcisista, un periodo en que la búsqueda personal ha sustituido al entusiasmo revolucionario social de los sesentas.*⁸³

Para estos momentos el rock ya llevaba consigo una historia que le haría cargar distintos estigmas que hasta la fecha porta: *su agresividad, su sexualidad, su tremendo ruido, y la mayor parte de esto vino de su ritmo, mayor y más fuerte que los anteriores simplemente porque estaba amplificado.*⁸⁴ El virtuosismo de los músicos se exaltó, se convirtió en moda, con lo que muchos jóvenes empezaron a formar sus propias bandas con *la intención de cualquier banda que inicia, mostrar su música a la mayor gente posible.*⁸⁵ A principios del decenio de 1970 se llevó el rock a una época plástica, adoptando el *modus vivendi* superficial, lujoso y excéntrico promovido por los actores de Hollywood; The Rolling Stones mostraban al público su azarosa vida privada, al igual que grupos como Led Zeppelin*, Black Sabbath*, AC/DC*, Deep Purple* y Ted Nugent*.

Las características compartidas por los grupos antes mencionados fueron su fuerza sonora, con potentes baterías, complicados solos de guitarra, bajos distorsionados, con voces agudas narraban fantásticas pesadillas o narraciones épicas; lo cual definiría a esta corriente como *heavy* (duro) sugiriendo la debilidad del pasado, particularmente de The Beatles. La expresión *heavy metal* fue creada por William Burroughs, en el libro *La Máquina Blanda* de 1961 narra la vida de un chico *heavy metal*... *estos términos fueron utilizados por el crítico de la revista Rolling Stone y más tarde novelista y editor Barry Gifford para aludir pocos años después al movimiento de recuperación del rock and roll en su línea más radical*⁸⁶

Así como el *cliché* “*heavy metal*” fue acuñado por un editor, el término “*música progresiva*” fue usado por diversos medios para encajonar a las propuestas de Pink Floyd*, Yes*, Jethro Tull* y Emerson Lake and Palmer* por mencionar algunos que compartían en sus raíces la complejidad de sus letras. En cuanto al sonido era común que cada melodía recurriera a sonidos diversos y poco repetitivos... *We don't need no education. We don't need no thought*

⁸³ Racionero. Op. Cit. Pág. 17.

⁸⁴ Cohn. Op. Cit. Pág. 33.

⁸⁵ Cross, Charles R. *Heavier than heaven. Kurt Cobain. La Biografía.* México. Reservoir books. Mondadori. 2005. Pág. 73.

⁸⁶ Julia, Ignacio. *Grunge, Noise y Rock Alternativo.* Madrid España. Celeste Ediciones. 1996. Pág. 45.

control. No dark sarcasm in the classroom. Teachers, leave them kids alone. Hey, Teachers, leave those kids alone. All in all it's just another brick in the wall. All in all you're just another brick in the wall, (Nosotros no necesitamos educación. No necesitamos control de pensamiento. No al oscuro sarcasmo en el salón de clases. Maestros dejen a esos niños solos. Todo en todo es sólo un tabique en la pared. Todo en todo eres sólo un tabique en la pared) Las canciones se fueron alargando de tres minutos a seis y ocho, las letras se fueron complicando y los coros desapareciendo.

Los conciertos eran espectáculos masivos con gran cantidad de elementos visuales y auditivos, así que fueron llamados conciertos de estadio, en estos espectáculos se comenzó a “metalear”, es decir mover la cabeza de arriba abajo haciendo que las largas cabelleras de los espectadores se movieran estrepitosamente.

El **glam** rock, como su nombre lo indica comenzó a dar destellos de glamur, con esta actitud salió a la luz pública. En esta época. Aerosmith*, Kiss* y Alice Cooper* tratarían de llegar al público joven a partir de la fusión de las complejas letras del progresivo y la violencia musical del *heavy metal*, aunque esta corriente no tendría su apogeo hasta la década de 1980; John Lennon definió a esta corriente musical como *rock n' roll con pintalabios*.⁸⁷ La razón por la que fue opacado el *glam* en la última parte de la década de 1970 se llamó *punk*.

4. Los ecos del *punk*.

*It is now my duty to completely drain you
A travel through a tube
And end up in your infection.*⁸⁸

Cuando el *punk* irrumpió en los medios con canciones como “Anarchy in UK” (Anarquía en el Reino Unido) o “God save the Queen” (“Dios salve a la Reina”) en 1977 en Inglaterra se estaban agudizando las desigualdades sociales, lo que condujo a la frustración, al desempleo, a rebeliones, al descontento y a la inconformidad ya que los jóvenes habían tenido que dejar las escuelas para regresar a las fábricas y convertirse en obreros... *Lo que los sucesos*

⁸⁷ http://www.origenes_del_Rock_and_roll.es

⁸⁸ Ahora es mi deber drenarte por completo./ Un viaje a través de un tubo./ Y terminar en tu infección. Extraído de Drain you. Track.8. Nirvana. *Nevermind*. DGC. Universal. 1991.

*económicos internacionales de la década de 1970 revelaron fue el fracaso de la conducción política en hacer frente a las urgencias económicas, y este es un aspecto diferente, y más inquietante, de la inestabilidad del orden internacional.*⁸⁹

Ante tal situación la música *punk* significó para muchos oídos la voz que surgió para gritar que estaban viviendo en medio de un mundo de falsedad, sin soluciones, que actitudes como las *hippies* se habían subyugado y que la única actitud honesta era odiarlo, destruirlo todo y decirlo con música. En un principio este estilo no tenía nombre (como todas las corrientes), simplemente era música sin armonía o gran técnica instrumental, las letras eran sencillas y sin grandes pretensiones. La idea fue *dar un barniz negativo a las ideas anarquistas de la subcultura hippie, revelando la enorme frustración que les producía la ineficacia de una contracultura que llevaba más de veinte años sin producir resultados palpables.*⁹⁰

El primer disco considerado *punk* que se grabó fue el **single** titulado *New Rose* (Nueva Rosa), de The Damned*, fue distribuido en 1976, el cual incluye en la cara B una versión de "Help" ("Ayuda") de The Beatles. Al siguiente año la compañía independiente Staff lanza un disco en formato **LP** de *punk rock*.

El término inglés *punk* no tiene un significado claro, se aplica a objetos "basura" o a personas vagas, despreciables, escoria, algo así como el lumpen proletariado en términos marxistas, la fuerza incapaz de aportar potencia laboral. A nivel musical, el término *punk* se utilizó por primera vez en la revista del mismo nombre, creada por Legs McNeil para definir a *un grupo de adolescentes a los que les gustaba el Rockn'roll, las mujeres y las hamburguesas, para diferenciarlos, se utiliza el término punk rocker (roquero punk).*⁹¹

En 1974, en Nueva York, cuatro chicos formarían la primera banda en ser nombrada *punk*: The Ramones*, *sus canciones, melodías de no más de tres acordes, con composiciones sencillas, sin solos o grandes arreglos, cuyas*

⁸⁹ Bell. Op. Cit. Pág. 38-39.

⁹⁰ Heath. Op. Cit. Pág. 89.

⁹¹ Cuadrado Cuesta, Pepe. *Punk, 1976-1986*. Elziberis. Santander. 2000. Pág. 9.

*letras tratarían temas comunes y de su vida cotidiana, y en especial su actitud anti-moda, sería la definición perfecta del naciente género punk.*⁹²

Por otra parte la clase obrera inglesa que gustaba del rock tomaría a los integrantes de Sex Pistols* (Pistolas Sexuales)⁹³ como “tipos ideales”, la guitarra, el bajo y la batería como armas y medios de expresión para gritar al mundo su repudio al orden social. Como condensación de la actitud **nihilista** de Sex Pistols y la música sencilla de The Ramones surge The Clash* quienes influenciados de otros géneros musicales logran proyectarse con canciones agresivas llenas de tintes políticos: *White riot - I wanna riot. White riot - a riot of my own. Black men gotta alotta problems. But they don't mind throwing a brick. White people go to school. Where they teach you how to be thick* (Disturbio blanco- Yo quiero un disturbio. Disturbio blanco- un disturbio de mi propiedad. El hombre blanco tiene demasiados problemas pero a ellos no les importa ir lanzando un ladrillo, la gente blanca va a la escuela. Donde ellos te enseñan como ser rudo.)

A pesar de que el *punk* fue una música difícil de digerir para el público y los productores, el tema “Anarchy in UK” de Sex Pistols vendió en pocos días más de 50 000 copias pese a ser retirado del mercado; el *punk* en general llegó a convertirse en un fenómeno de masas, llegó a consolidarse como un estilo de vida, lo que le permitió en lo subsecuente incorporar elementos políticos o antirreligiosos en bandas musicales o movimientos, lo que se puede interpretar a partir de concepto que Thompson llama *elaboración discursiva de los mensajes de los medios*, o sea que las personas asuman una forma de vida a partir de una forma simbólica con la que se identifiquen.

Luis Britto García afirma que en las sociedades consumistas que agrupan a sectores sociales por medio de fenómenos mediáticos regulados por la cultura de masas, existe una tendencia a negar la cientificidad en la vida cotidiana y dejarse guiar por cultos contraculturales, marginales que ofrezcan respuestas ante la incertidumbre que viven en su realidad, sin embargo en algunos casos resultan más alienantes que la misma sociedad capitalista; en el

⁹² Ibidem. Pág. 19.

⁹³ Sus integrantes más conocidos fueron Johnny Rotten ("Podrido"), el guitarra Steve Jones, el batería Paul Cook y el bajo Sid Vicious.

caso de las costumbres legadas por el *punk* se rinde tributo al monstruo, a aquello que resulte agravante a los sentidos del otro.

La paradoja de estos cultos cuartelarios, que florecen en medio de una contracultura que postula la libertad, se explica porque el sistema condiciona a tal punto a los seres humanos para la obediencia, que todo esfuerzo de sacudirse un marco disciplinario los pone en peligro de caer en otro más estrecho todavía.⁹⁴

1980 fue una década marcada por cambios principalmente tecnológicos, lo cual podía verse *como fuente de cultura, de donde surgen libros, tiras de **comics**, estrellas y series televisivas.*⁹⁵ A estas alturas la música rock era un negocio consolidado, aunque diverso: progresivo, *heavy metal* y *punk* estaban dejando de ser rentables por sí mismos, pero esta diversidad hizo una nueva aportación al negocio del rock, las confrontaciones entre “corrientes musicales” llamaban la atención del espectador, *Johnny Rotten se convertía en un póster viviente y desfilaba por King's Road hasta la tienda World's End, con un “YO ODIO” garabateado encima de una camiseta que exhibía un logotipo de Pink Floyd.*⁹⁶

Particularmente la industria discográfica de EUA había estado perdiendo terreno, primero con la “invasión británica” en los sesentas y después con la ola (también inglesa) del *punk* a finales de los setentas, así que como medida de acaparamiento del mercado del rock surge el 1 de agosto de 1981 Music Television (MTV), un canal de televisión creados por **VJ's** o *Video Jockeys*. Este canal estaba encaminado a transmitir videos pensados a partir de una canción; *su mercado meta son jóvenes de 12 a 34 años, lo que cubre un grupo muy diverso; la popularidad de MTV a lo largo de su historia ha ejercido influencia en el sector discográfico.*⁹⁷

La producción y circulación de formas simbólicas en las sociedades modernas es inseparable de las actividades de las industrias de los medios. El papel de las instituciones de los medios es tan fundamental, y sus productos son rasgos tan penetrantes en la vida cotidiana, que es difícil imaginarse lo que sería vivir en un mundo sin libros y sin periódicos, sin radio y televisión, y

⁹⁴ Britto García, Luis. *El imperio contracultural: del rock a la posmodernidad*. Venezuela. Nueva Sociedad. 1991. Pág. 89.

⁹⁵ McQuail. Op Cit. Pág. 27.

⁹⁶ Marcuse, Greil. “El Último concierto de los Sex Pistols” en *Rastros de Carmín. Una historia Secreta del siglo XX*. Barcelona. Anagrama. 1999. Pág. 38.

⁹⁷ <http://www.musicamania.biz/mtv/>

sin otros incontables medios a través de los cuales las formas simbólicas nos son rutinarias y continuamente presentadas.⁹⁸

La pluralidad musical en la que culminó la década de los setentas, al igual que en sus orígenes hizo que *la industria musical fuera controlada por hombres de negocios de mediana edad, desinteresados en cualquier tipo de cambio;*⁹⁹ así que nuevamente se invirtió en diversas corrientes musicales. La más representativa fue el *glam* con bandas como KISS, Guns N' Roses*, en Estados Unidos, mientras que las disqueras inglesas para poder competir en el mercado propondrían cantar: *Fires outside in the sky. Look as perfect as cats. The two of us. Together again. But it's just the same. A stupid game* (Ráfagas de fuego afuera en el cielo, observa tan perfecto como un gato, nosotros dos juntos otra vez, pero solamente es lo mismo, un estúpido juego), de The Cure*; aparecerían otros grupos como Queen*, Depeche Mode*, The Police* y aunque más alejado, U2* proveniente de Irlanda sería un grupo bastante redituable.

Dentro de esta diversificación de estilos que proponía la industria de la música se incluye la propuesta folclórica de Bob Marley*, un jamaicano que acredita el *reggae*, una mezcla ritmos antillanos y *R&B*. Así el negocio del rock hizo que el público al que estaba llegando generara gustos diversos y en consecuencia se lograra agrandar el negocio, ya que a una misma persona podía gustarle distintos estilos y consumir productos de estilos diferentes, creando así consumidores **eclécticos** de la industria de la cultura.

5. ¿Grunge?

*I'm so happy 'cause today I've found my friends.
They're in my head
I'm so ugly, but that's okay, 'cause so are you
We've broken our mirrors.*¹⁰⁰

Para EUA la década de 1990 comenzó con una reconstrucción estructural principalmente económica, este país creía haber derrotado al bloque soviético, sin embargo la realidad era otra la URSS había terminado por burocratizarse de una manera que hizo que se consumiera a sí misma y con ella el sistema

⁹⁸ Thompson. Op. Cit. Pág. 241.

⁹⁹ Cohn. Op. Cit. Pág. 35.

¹⁰⁰ Estoy tan feliz porque hoy he encontrado a mis amigos./ Ellos están en mi cabeza./ Soy tan feo, pero eso está bien, porque tu también lo eres./ Hemos roto nuestros espejos. Extraído de Lithium. Track.5. Nirvana. *Nevermind*. DGC. Universal. 1991.

socialista, la Guerra Fría había terminado, Ronald Reagan había dejado la presidencia y ésta la había asumido George Bush en 1988.

En los años noventa el sistema político de Estados Unidos - estuvieran en el poder demócratas o los republicanos- seguía estando bajo el control de aquellos que tenían grandes riquezas entre ellos las corporaciones, que también denominaban principales instrumentos de información y aunque ningún líder político de importancia hablara de ello, el país estaba dividido en clases de extrema riqueza y extrema pobreza, separados por una clase media insegura y amenazada.¹⁰¹

Las relaciones sociales de algunos sectores juveniles inmiscuidos en movimientos ideológicos se vieron afectadas en medio de todo este enmarañado político ante la falsa promesa del comunismo, con ello ideales en torno al arte, a la igualdad, la libertad, la desaparición de clases sociales, habían quedado en tela de juicio parecía que “el fin de la historia” era un hecho, es decir un mundo sin alternativas se consagraba... *el derrumbe de las ilusiones milenaristas, en apariencia racionales o racionalistas, como las que han sostenido por largo tiempo, los regímenes y los partidos llamados comunista, han dejado un inmenso vacío en el que se precipitan todas las formas de oscurantismo –nihilismos irracionalistas, integrismos clericales, restauraciones nacionalistas, oportunismos políticos.*¹⁰²

La **mercadotecnia** quería trasladar este momento a imágenes, sonido y mercancías para atraer a los nuevos jóvenes dispuestos a involucrarse en el mercado del rock, que hasta la fecha había representado parte de la cultura alternativa porque era un conjunto de expresiones que surgen para defender alguna utopía, pero a diferencia de generaciones anteriores, pareciera que ésta no tenía nada que defender, por ello los medios decidieron llamarla “**Generación X**”, término que surge de la publicación de un libro de 1991 con el mismo nombre, en él, el autor canadiense Douglas Coupland*, plantea diversos problemas de la clase media norteamericana relacionados con las nuevas tecnologías, los valores religiosos, familias disfuncionales, la ironía, los medios de comunicación y la cultura popular, los cuales les ocurren a los personajes principales: dos hombres y una mujer jóvenes.

¹⁰¹ Zinn, Howard. *La otra historia de los Estados Unidos*. México. Siglo veintiuno. 2005. Pág.472.

¹⁰² Bourdieu. *Capital cultural, escuela y espacio social*. Op. Cit. Pág. 202.

En los años 1960-1970 la ideología contestataria e hipercrítica tuvo gran éxito, igual que la minifalda, los Beatles, Marx y Freud superstars, suscitaron exégesis delirantes, discursos miméticos en masa y multitud de émulo y lectores. ¿Qué queda hoy de ello? En pocos años las referencias más veneradas han caído en el olvido, “¡Mayo del 68 es viejo!”, y lo que era “inabarcable” se ha vuelto “inquietante” (...) los sistemas de representación se han convertido en objetos de consumo y funcionan virtualmente con la lógica de la veleidad y del kleenex.¹⁰³

Esta etapa resultaba compleja para el negocio del rock, la cuestión era cómo ofrecer música que no luciera incoherente ante un mundo en que las ideologías estaban debilitándose y las alternativas políticas empezaban a resquebrajarse:

Las complejas condiciones de control existentes en los Estados Unidos, haría falta una combinación de la energía de todos los antiguos movimientos de la historia norteamericana –los obreros rebeldes los activistas negros, los norteamericanos nativos, las mujeres, los jóvenes, etc.- junto con la nueva energía de una clase media baja enojada. Sería necesario que la gente comenzara a transformar su entorno inmediato, (...) por medio de una serie de luchas en contra de la autoridad absentista, y se otorgase el control de estos lugares a las personas que viven y trabajan en ellos.¹⁰⁴

Por su parte la escena imperante del rock estaba infestada de música *glam*, que enaltecía “las drogas, el sexo y *rock and roll*”, lo pueril. Siguiendo la idea de lo efímero de Gilles Lipovetsky, era necesario desechar los discursos anteriores sin perder de vista el furor y la moda que tan rentables resultan en las sociedades democráticas, la primera mitad de la década de 1990 es recordada por el asenso del música *grunge*, corriente musical asociada al rock, originada en Seattle y glorificada hasta el grado de la deificación de críticos especialistas y **fans** incipientes.¹⁰⁵

Para 1991, con el disco *Nevermind* de Nirvana y gracias al apoyo de MTV en la difusión del video del primer sencillo, “Smells Like Teen Spirit” (“SLTS”), se consagró el negocio del *grunge*, previamente llamado **doom rock** o **Seattle sound** (Sonido de Seattle), el líder de Nirvana, Kurt Cobain

¹⁰³ Lipovetsky, Gilles. *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona. Editorial Anagrama, Colección Argumentos. 1993. Pág. 271.

¹⁰⁴ Zinn. Op. Cit. 484.

¹⁰⁵ Tapía, Andrés. “Huele a un espíritu muerto.” En periódico *Reforma*, sección Tocata y Fuga. México. 11 de abril de 1994.

declaraba abiertamente su depresión y escribía canciones aparentemente de soledad, lo que le valió el título de *vocero de la generación X*.¹⁰⁶

De acuerdo a Thompson la significación de una forma simbólica dependerá del grado de articulación que logre con el contexto que la circunde, en este sentido para que el *grunge* tuviera éxito se acoplaron estructuralmente el contexto antes mencionado, la lógica del *kleenex* de Lipovetsky: había que quitarle el protagonismo al *glam metal* y finalmente las circunstancias permitieron enaltecer la propuesta de Bruce Pavitt, Jonathan Poneman*, dos programadores de música *hard rock* y *punk* del circuito musical del noreste de EUA, particularmente Seattle, ellos se habían ido acreditado desde la década anterior como productores de discos compilatorios y revistas de grupos locales con una tendencia *punk*, en algunos casos anarquistas como Black Flag o Minor Threat o una línea menos política con bandas como Young Fresh Fellows, Beat Happening o Mr Epp& The Calculation.

Pavitt y Poneman realizaban compilaciones o producían sencillos de edición limitada de bandas locales bajo el nombre de Sub Pop, un sello independiente que trataba de acreditarse como sello de élite dentro de la música *punk rock*, parte del negocio fue hacer playeras con la palabra “*looser*” (“perdedor”) en la parte frontal de la misma.

Una copia de Sub Pop 200 llegó a manos del crítico más importante y veterano de la escena musical británica, John Peel, quién se encargó de publicitar el disco en su programa de la BBC y su columna del diario The Observer. Rápidamente el interés de la prensa británica se desplazó de Manchester a Seattle, y el propio Everett True de Melody Maker viajó hasta Seattle invitado por Poneman y Pavitt. El resultado fue un entusiasta reportaje sobre Sub Pop que consagraba a la movida Seattle como el acontecimiento musical de la década.¹⁰⁷

De esta manera los reflectores apuntaron a la música alternativa de Seattle. Los grupos que lograron proyectarse, es decir firmar con disqueras multinacionales fueron Soundgarden* (Polygram), Alice In Chains* (Sony), Nirvana* (David Geffen Company, Universal) y Pearl Jam* (Sony BMG). En cuanto al contenido de las letras, estructuras musicales y sonido en general, poco tenían que ver entre ellos pero, fueron encasillados por articulistas y

¹⁰⁶ García Michel, Hugo (director). “Kurt Cobain. 13 años, 13 momentos, 13 discos.” Op. Cit. Pág. 15.

¹⁰⁷ *Magazine Especial*. “Kurt Cobain: Su leyenda sigue viva.” En periódico Reforma, México. 28 de marzo de 2004.

críticos como “los padres del *grunge*”, corriente musical-estética, a la cual una vez encumbrados en fama negaban pertenecer: “*la inocencia de la música subterránea ha sido masificada con la idea corporativa de que es subterránea. Pearl Jam es un buen ejemplo de eso*”,¹⁰⁸ diría Kurt Cobain.

Bruce Pavitt y Jonathan Poneman, ejecutivos, Jack Endino, productor, y Charles Peterson, fotógrafo, fueron los responsables del estilo Sub Pop y dejaron su impronta en Sub Pop 200, un recopilatorio de tres EPs, acompañado de un libro de 20 páginas con fotos de Peterson que consagró los pelos revueltos y las camisas de leñador* como elementos definitorios de la imagen Seattle. Poneman, bautizó a esta movida con el nombre genérico de grunge.¹⁰⁹

La industria cultural acogió al *grunge* gustoso, hasta le creó un discurso que engrandecía la sensibilidad de los noventas: *I'm alone, I never wanna be alone, Now I turn to travel home* (Estoy solo, nunca quiero estar solo, ahora doy vuelta para ir a casa); condensó soledad, ira, depresión, nihilismo, autodesprecio, desencanto, apoliticismo, plasmada en voces a veces desgarradas, a veces melodiosas sobre acordes sencillos; algo muy importante en este marco de referencia fue que en un principio si no se era originario de Seattle no se era *grunge*, como fue el caso de Smashing Pumpkins* y Radiohead*, quienes cumplían todas las características anteriores menos el lugar de origen, los primeros provenientes de Chicago, Illinois, los segundos de Oxford, Inglaterra.

Los símbolos en torno a los que se crearon fetiches del *grunge* fueron las camisas de franela, la música grabada, las revistas y los tenis, por mencionar algunos, siempre asociados a bandas como Nirvana, Alice in Chains (AICh) o Pearl Jam. En el caso del *grunge*, una vez mediatizada la música le sucedió lo mismo que le sucede a los movimientos sociales o artísticos que se apoyan en los *massmedia* para su difusión, se vuelven productos mercantilizados concebidos como negocio y terminan por ser una expresión fugaz sin trascendencia política y sin ser siquiera una intimidación sistémica. *Se aplica a veces al “mercado de masas” de los consumidores o de las “masas electorales”. No obstante, es significativo que tales entidades también*

¹⁰⁸ García Michel, Hugo (director). “Kurt Cobain. 13 años, 13 momentos, 13 discos.” Op. Cit. Pág. 31.

¹⁰⁹ Clarke, Martin y Woods, Paul. *Kurt Cobain. El expediente Cobain*. México. Editorial Tomo. 2007. Pág. 16.

*correspondan a masas y que los medios de comunicación se utilicen para dirigir o controlar el comportamiento del consumidor.*¹¹⁰

Lo que se vendió en Seattle y en todas las subculturas que tienen la desgracia de ser detectadas por los cazadores de lo *cool* fue una idea de cómo hacer las cosas por sí mismos, de las luchas de las firmas independientes contra las grandes empresas y sobre cómo negarse a aceptar la máquina capitalista. Pero pocas personas de aquel ambiente se preocuparon por expresar estas ideas en voz alta y Seattle (...) constituye ahora una advertencia sobre la razón de que el escamoteo del espacio cultural encontrara tan poca oposición desde comienzos hasta mediados de la década de 1990.¹¹¹

La estereotipación a nivel de actitud e imagen de este discurso fue publicitado por la prensa, la televisión, el radio, las revistas, aunque es posible que no haya sido la intencionalidad de sus protagonistas, ser retratados de esta manera, porque la forma simbólica que se creó a partir de ellos fue presentada por intermediarios, o sea los medios de comunicación. Este acontecimiento que muestra un desfase entre la intensidad y la difusión del mensaje ya se había mostrado históricamente en 1967 cuando The Beatles promocionaban su canción "Lucy in the Sky with Diamonds" ("Lucy en el cielo con diamantes") la que hacía una descripción de una alucinación cuando habla de flores de celofán y taxis de periódico: Esto para la prensa incitaba el consumo del alucinógeno **LSD** en referencia a las iniciales de las tres palabras principales del título en inglés; al respecto Paul McCartney declaró¹¹² "es pura coincidencia, ya que el título fue tomado de un dibujo de el hijo de John, Julian Lennon." Donde representó a una compañera del jardín de niños llamada Lucy. De modo que *las formas simbólicas son fenómenos sociales: una forma simbólica que es recibida sólo por el mismo individuo que la produjo es la excepción más que la regla.*¹¹³

El salto industrial-musical del *glam* al *grunge* obedecía a que en éste último se vislumbraba un futuro económicamente prometedor ya se hizo que el nuevo discurso fuera más acorde con el contexto, para 1991: *era plausible para esta década la erosión del contexto político y las verdades generalmente*

¹¹⁰ McQuail. Op. Cit. Pág. 43.

¹¹¹ Klein, Naomi. *No Logo. El poder de las marcas*. España. Paidós. 2005. Pág. 115.

¹¹² Huckeba, Brian, De Leon, Héctor. Hayes, Stephen (Directores). *Beatles: La trayectoria de un gran camino*. 2003.

¹¹³ Thompson. Op. Cit. Pág. 243.

*aceptadas en cuestiones intelectuales estaban divididas, especialmente en aquellos campos que tenían que ver con la política;*¹¹⁴ ya sin contrapeso bélico político de la URSS, EUA había comenzado la Guerra del Golfo, y en vista de que movimientos reaccionarios o de protesta contra guerras del gobierno estadounidense en otras épocas no habían conseguido contener acciones políticas o militares, parecía que la resignación, el conformismo, la depresión, la indiferencia eran actitudes (a)políticamente correctas para los nuevos sectores jóvenes del momento... *el nihilismo, pues, es el proceso final del racionalismo. Es la voluntad consiente del hombre de destruir su pasado y controlar su futuro. Es la modernidad en su forma extrema (...) el nihilismo impregna toda la sociedad, y en definitiva debe destruirse a sí mismo.*¹¹⁵

La muerte (mediática) del *grunge* viene con la muerte de Kurt Cobain y por ende la desintegración de Nirvana. Chris Cornell, vocalista de Soundgarden, declaró que el *grunge* posiblemente haya sido el último gran movimiento de rock del siglo XX, salvo que:

“Consideres al rap dentro del rock, entonces el grunge no es el último. Y creo que esto es posible porque en el rap hay mucha gente con talento que ha hecho cosas muy interesantes y han llevado esa música hasta el extremo, como nunca se había logrado anteriormente. Si no consideras al rap dentro del rock, entonces lo que ocurrió a principio de la década de los 90 fue, probablemente, el último gran movimiento en el rock de este siglo.”¹¹⁶

El “estilo” *grunge* no sería la única novedad musical en la escena pública reconocida en este momento, el rock que mezclaba *rap* empezaría a mostrarse con Faith No More*, Red Hot Chili Peppers* y Rage Against the Machine*, grupos que se habían formado a mediados de los ochentas, al igual que el metal industrial de Nine Inch Nails*, Marilyn Manson* o los alemanes Rammstein*.

En adelante el ***Brit Pop*** de Oasis*, Blur*, The Verve*, el ***NuMetal*** de Korn*, Linkin Park*, Slipknot*, System of a Down* y Limp Bizkit*, el ***Gothic Metal*** de Nightwish*, Within Temptation*, Entwine*, Evanescence* y HIM*; el ***Happy Punk*** de Green Day*, The Offspring* y Blink 182*, el ***neo punk*** de My

¹¹⁴ Hobsbawm. Op. Cit. Pág. 571-572.

¹¹⁵ Bell. Op. Cit. Pág. 18.

¹¹⁶ Clarke. Op. Cit. Pág. 148.

Chemical Romance* y The Used* han sido son corrientes musicales que condensan elementos de sus predecesores, nuevos discursos, *la ruptura y luego el restablecimiento de la articulación semiótica con un sentido e intención para transmitir*¹¹⁷ un mensaje. Éstas nuevas corrientes surgen a la escena pública de manera cada vez más efímera.

La historia del rock seguirá con este método mientras el reciclaje de modas, o en palabras de Bourdieu, mientras el *arte imite al arte* y el resultado encuadre con el contexto, la subsistencia de este negocio no estará en riesgo. *No estamos viviendo el fin de las ideologías; ha llegado el momento de su reciclaje. (...) La sociedad democrática es cada vez más inconstante en materia de discursos de inteligibilidad colectiva, es al mismo tiempo, cada vez más constante, equilibrada y firme en las bases ideológicas de fondo.*¹¹⁸ No esta de más diferenciar el negocio que involucra al rock con la existencia puramente de la música rock, ésta última pondría en riesgo su existencia sólo si se dejara de producir en su faseta más precaria, si los músicos jóvenes dejaran de orientar su creación hacia este género y la música dejara de tener las características que a continuación se muestran. Ya que los productores del rock descubren géneros, músicos con talento, no los crean y esto hace diferente a este género del resto.

6. Características del campo del rock.

*I wanted more than I could steal
I'll arrest myself, I'll wear a shield
I'll go out of my way to prove I still
I still smell her on you.*¹¹⁹

Para empezar a entender lo que es propiamente el campo del rock es necesario diferenciarlo de campos con los que a menudo se relaciona, como el de la juventud, la contracultura, la cultura de masas, el campo de la industria del entretenimiento, el de la industria de la cultura, el consumo cultural, la música y el arte con los cuales comparte algunas características y asociaciones, ya que podríamos decir que todos ellos forman parte de un

¹¹⁷ De Ipola Emilio. "Discurso social". En: Altamirano. (director). Op. Cit. 69.

¹¹⁸ Lipovetsky. Op. Cit. Págs. 270-271.

¹¹⁹ Quise más de lo que pude robar/ Me arrestaré a mi mismo, usaré un escudo/ saldré de mi camino para probar/ que todavía la huelo sobre ti. Extraído de Lounge act. Track.9. Nirvana. *Nevermind*. DGC. Universal. 1991.

campo más grande que es el de la cultura. Pero el conflicto interno es particularmente específico, pues la complicidad de los integrantes del campo del rock se da a partir del ciclo de producción musical, desde la más artesanal hasta aquella hecha a grandes escalas.

Con la incursión de la prensa y las revistas en el negocio del rock, éste se ha mostrado públicamente a través de jóvenes propositivos de la moda, como una forma de movilidad social, una manera de incrementar el dinero de los artistas involucrados, esto ha hecho que los seguidores del género canalicen sus gustos a mercancías que los hagan sentir parte del fenómeno del momento, caracterizándose a sí mismos de los grupos que les gustan. De esta manera se encontró la receta del rock: mostrar a un ídolo con una historia disidente y convertirlo en el centro de una revuelta entre medios auditivos, publicados, visuales y además crear diversos productos referentes al representante de la generación del momento.

Aquí se muestran características llevadas de otros campos hacia el rock, adheridas a la imagen, manifiestas en los ritmos o que se hacen presentes en la producción musical y mediática, todas estas aportaciones en su conjunto le dan un matiz particular a este campo; los siguientes puntos son el resultado de las constantes observadas durante el breve recorrido de las etapas de la música rock, expuesto anteriormente¹²⁰:

1. La juventud: El primer acontecimiento social que da paso a que el rock se manifieste es la aparición de un sector joven con capacidad de compra en EUA durante una época de recuperación económica,¹²¹ de ahí en adelante la producción y el consumo del rock estarán protagonizados por jóvenes.

Bourdieu en el artículo *La "juventud" no es más que una palabra*,¹²² explica que la arbitrariedad de las edades para definir quién es joven y quién no, queda corta ante la explicación de fenómenos sociales más complejos, ya que cada campo envejece a su propio ritmo. *Cada campo tiene sus leyes específicas de envejecimiento, para saber como se definen las generaciones*

¹²⁰ Para mayor información de la historia del rock consultese: Frit, Simon. *Sociología del rock*. Gijón. Ediciones Júcar. 1980./ Guillot, Eduardo. *Historia del rock*. Valencia. Editorial. La Máscara. 1997./ Ordovás, Jesús. *El rock ácido de California*. Gijón. Ediciones Júcar. 1975./ Vitoria, Juan *Los cien mejores discos del rock*. Editorial la Máscara. 1993

¹²¹ Posterior al fin de la Segunda Guerra Mundial.

¹²² Bourdieu. *Sociedad y cultura*. Op. Cit. Pág. 163.

*hay que conocer las leyes específicas del conocimiento del campo.*¹²³ Con la posguerra los adolescentes se volvieron un sector social potencialmente remunerable para la industria cultural, se hizo evidente que canalizaban su *habitus* en la búsqueda de una identidad propia, misma que encontraban en el consumo cultural.

Lo anterior se expuso con la imagen pública de Elvis Presley: eufórico, sexual, atractivo y *cantando My hands are shaky and my knees are weak. I can't seem to stand on my own two feet. Who do you thank when you have such luck?* (Mis manos son temblorosas y mis rodillas están débiles. No puedo creer que esté de pie sobre mis dos pies. ¿Quién te agradece cuando tienes tal suerte?) Hizo que Haley luciera *viejo, con un gran estómago, cansado, anticuado, provinciano y profundamente aburrido.*¹²⁴ Elvis se impuso en el mercado del rock, desbancando a Haley, por el hecho de ser joven (y guapo) más que por propósitivo o talentoso.

2. Cada corte histórico en la música rock arrastra consigo diferentes signos que por una parte dan cuenta de su entorno y por otra se prestan para que sean despojados de toda o parte de su significación marginal, disidente, según sea el caso, para ser masificados y posicionados como mercancías. Esta fetichización de los símbolos vueltos mercancía sirve para crear una relación social-comunicativa entre el artista y el espectador, esto hace que el discurso material sea complementario del discurso mediático:

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 en común y una memoria colectiva.¹²⁵

Por ejemplo el concepto *punk* y el inicio de todas sus implicaciones tienen su origen en una invención de Malcolm McLaren*, un visionario gerente y diseñador de una tienda de moda llamada "Sex" ubicada en la calle King's Road, Londres, Inglaterra. El *punk* fue inventado por Malcolm McLaren para explotar los diferentes negocios que podrían ramificársele a la sociedad, la

¹²³ Ibidem. Pág. 164.

¹²⁴ Cohn. Op. Cit. Pág. 49.

¹²⁵ Thompson. Op. Cit. Pág. 241.

denigración y la burla, por ello decidió iniciar su negocio creando a la banda Sex Pistols.

Aparte de su legado musical, el *punk* heredó diversos elementos estéticos, provenientes de chocantes costumbres, la automutilación con finalidad estética, las perforaciones de mejillas y aletas nasales con broches, lo cual provocaba dolor e infecciones, la exhibición de símbolos nazis (**esvásticas**), los *punks rockers* vestían copias de chamarras de uniformes alemanes de la Segunda Guerra Mundial, el pelo intencionalmente disparejo (que derivó en las **mohicanas***), cabello teñido con colores inusuales: rojo, verde y azul, botas demasiado grandes y sin atar, collares de perros, **muñequeras con pinchos y estoperoles**, ropa rota, pintada, y parches con frases, el uso de estos símbolos no respondía a ninguna empatía (con el nazismo en el caso de los elementos nazis), simplemente se portaban con la finalidad de provocar visual, auditiva o socialmente; en consecuencia este movimiento también se fetichizaron y se produjeron en serie objetos que antes se hacían bajo el principio de la actitud **indie** (“hazlo tu mismo”).

Los grandes almacenes empezaron a llenarse de colgantes con el signo de la paz y collares largos. En vez de considerar a los hippies como una amenaza para el orden establecido, el “sistema” había sabido ver sus posibilidades comerciales. Y la estética punk se recibió exactamente del mismo modo. En las tiendas modernas de Londres se vendían imperdibles de diseños mucho antes de que se separasen los miembros del grupo Sex Pistols.¹²⁶

Johnny Rotten, cantante de Sex Pistols, asegura en el documental *The Filth And The Fury*: “Era la falta de dinero, la pobreza y el hambre, lo que habían convertido al punk en algo nuevo y excitante, pero ya ha llegado a la estereotipación, el uniforme punk, la falta de originalidad”.¹²⁷ El escupir a los músicos en los conciertos formaba parte del *habitus* de las bandas *punks*, es decir las relaciones históricas “depositadas” en los cuerpos individuales bajo la forma de esquemas mentales y corporales de percepción, apreciación y acción.¹²⁸ La violencia en el escenario contra sí mismos y contra los demás (incluyendo a los espectadores) denotaba que habían tenido experiencias

¹²⁶ Heath. Op. Cit. Pág. 45.

¹²⁷ Temple, Julien (Director). *The Filth and the Fury*. (La suciedad y la furia). Sex Pistols film. 2000.

¹²⁸ Bourdieu., *Respuestas: por una antropología reflexiva*, Op. Cit. Pág. 23.

violentas previas, lo cual habían aprendido y lo que hacían en público era exteriorizar sus vivencias; Sid Vicious creó el choque cuerpo a cuerpo sistematizado, pero frenético entre los asistentes, este baile fue llamado **pogo** o **slam**; así que la estética o la violencia fueron resultado de la pobreza antes que la intención de confrontar al Estado.

3. La difusión de una corriente musical, una banda de rock y los fetiches acordes a ellos requieren el apoyo de lo que Thompson llama los medios técnicos de transmisión. El rock es un campo que se ha ido posicionando en la cultura popular gracias al particular apoyo de los medios masivos de comunicación, que a su vez sirven como instituciones legitimantes para decidir quien es “el líder” de cada corriente, qué corriente se expone en la escena pública (en adelante **mainstream**), a quién apoyar y a quién no y en qué momento.

En el intercambio de las formas simbólicas entre productores y receptores interviene en general una serie de características que podemos analizar bajo el título de transmisión cultural: 1) el medio técnico de transmisión, 2) el aparato institucional de transmisión, y 3) el distanciamiento espacio temporal.¹²⁹

Como consecuencia de lo anterior la moda juvenil se rige bajo la lógica de lo *superficial y lo efímero*¹³⁰ y se modifica conforme lo exige la corriente musical más publicitada en el momento para que sean consumidos ciertos productos que al ser usados logren imitar a los grupos más expuestos del *mainstream*.

4. Los medios de comunicación se han encargado de encarnar el campo del rock, en personalidades prototípicas; Elvis Presley, John Lennon*, Jimi Hendrix, Jim Morrison, Kurt Cobain, Marilyn Manson. *La noción de tipicidad del producto artístico comporta una serie de aporías, y hablar de “personaje típico” significa pensar en la representación de una imagen y de una abstracción conceptual,*¹³¹ de acuerdo a Umberto Eco, al referirse a los personajes literarios y artísticos, afirma que cumplen con sintetizar ciertas características que le permitirán ser aceptados por su receptor, o resumir las aspiraciones de éste.

¹²⁹ Thompson. Op. Cit. Pág. 243.

¹³⁰ Lipovetsky. Op. Cit... Pág.270.

¹³¹ Eco. Op. Cit. Pág. 193.

5. Siguiendo la idea anterior, el *mainstream* tiene una estructura masculina, pues pocas mujeres han logrado colocarse como personajes representativos en comparación del número de hombres característicos del rock, por ejemplo: Janis Joplin*, Courtney Love* (Hole), Kittie*, Shirley Manson* (Garbage) y más recientemente Meg White* (The White Stripes). Ellas han roto la imagen típica del personaje masculino del rock, pero han servido para la creación de su contraparte: “personaje tipo femenino del rock”, aunque la producción de “personajes típicos” es vaga e inverificable, sin que la veleidad original sea traducida en un objeto (...) para ser tomada como una categoría de una metodología crítica.¹³² La tendencia en la construcción de emblemáticos personajes femeninos es reforzar la masculinidad de este campo, ya que estas mujeres no dejan de lado la portación de los mismos elementos de “rudeza” que cargan los hombres de este campo, lo que es una tendencia a *presentar a las mujeres como sujetos libres tiene por efecto conferirles un toque de identidad masculina.*¹³³

6. Hay una constante asociación del rock con la violencia, la crítica social, la inconformidad, principalmente porque las biografías de algunos de sus protagonistas describen una historia de vida que proviene de ambientes que permiten estructurar tanto en sus temáticas como en sus comportamientos la representación de un personaje típico de cada etapa, lo que tiene que ver con la manifestación de sus *habitus* aprendidos antes de ser un personaje del rock.

Esta fórmula que puede parecer abstracta y oscura enuncia la primera condición de una lectura adecuada del análisis de la relación entre las posiciones sociales (concepto relacional), las disposiciones (o los *habitus*) y la toma de posición, las “elecciones” operadas en los dominios más diferentes de la práctica, en cocina o en deportes, en música o en política.¹³⁴

Al respecto es importante señalar que los pioneros de la música rock provenían del sur estadounidense, *Mississippi* (Elvis Presley), *Georgia* (Little Richard), *Texas* (Buddy Holly), *Luisiana* (Jerry Lee Lewis*), *Virginia* (Gene Vincent*), *Alabama* y *Tennessee*, eran los estados con las peores condiciones

¹³² Ibidem. Págs. 195-196.

¹³³ Bourdieu, Pierre. *Capital cultural, escuela y espacio social*. Op. Cit. Pág. 132

¹³⁴ Bourdieu, Pierre. *Sociología y Cultura*. Op. Cit. Pág. 137.

de vida, donde los jóvenes habían sido menos mimados.¹³⁵ De aquí surge una afirmación: el rock es social en tanto surge para dar cuenta de lo que está pasando en un ambiente cualquiera. Los discursos, las estrellas de rock y los personajes del negocio del rock son tan sólo una manifestación pública de lo que afecta la realidad más inmediata de toda una población.

Según Howard Zinn, en los estados sureños como Florida, Georgia, Alabama, Louisiana, Arkansas y Texas, la legalidad era casi imperceptible para la población, existía una aguda discriminación y racismo en las cortes, en las escuelas era frecuente el hostigamiento, la población se conformaba principalmente de inmigrantes y negros que laboraban en actividades como la ganadería o la agricultura, las cuales dejaban bajos ingresos en las familias, lo que hizo que en la primera parte de la década de 1950, cuando empezaba a acumular fuerza el Movimiento por los Derechos Civiles en EUA esta zona fuera sede de asesinatos de luchadores sociales.

En Anniston, Alabama, un autobús fue atacado con bombas incendiarias, obligando a sus pasajeros a huir por sus vidas. En Birmingham, un informante del FBI reportó que el comisionado de seguridad pública Eugene "Bull" Connor había motivado al **Ku Klux Klan** para que atacara un grupo de pasajeros por la libertad.¹³⁶

7. En el campo del rock, a diferencia de otras expresiones musicales, sus exponentes son el resultado de una historia subterránea, pues antes de ser difundidos a grandes escalas eran "bandas *undergrounds*", agrupaciones que hacen música, canciones, tocan ocasionalmente y no están respaldados por medios que difundan su propuesta; no son famosas, al menos no más allá de personas cercanas que reconozcan su trabajo. El *underground* es retomado por la industria cultural, la cual se encarga de convertirlo en un negocio. Se muestra como la contracultura, es decir, lo que aparentemente confronta a las instituciones. Una vez que deja de ser un negocio para las industrias se le deja de brindar apoyo.

A este respecto se puede retomar el ejemplo de lo que pasó al inicio de la década 1980, cuando se extinguió la llamarada que fue el *punk*; se le dejó de brindar apoyo, principalmente porque se atribuyó de una gran carga política e ideológica de diversas ídoles... *enfrentados a los criterios maestros que*

¹³⁵ Pág. 362.

¹³⁶ Ibidem. Pág. 359.

regían la industria (o el negocio) del rock los grupos punk no atrajeron precisamente el interés de las discográficas;¹³⁷ el punk desapareció de la prensa y demás medios que cubrían sus eventos. Greg Graffin, creador del manifiesto *punk*¹³⁸ afirma que esto se debió a que “el punk no quiso venderse más”, pero sus influencias en la música del resto del mundo ya habían quedado esparcidas. Al respecto profundizaremos más adelante.

7. *Mainstream.*

*We don't have to breed
We could plant a house
We could build a tree
I don't even care.*¹³⁹

Los campos son abstracciones teórico-metodológicas, disponibles para fines analíticos, por esta razón el investigador puede dividirlos en subcampos. En este sentido se sugiere que el campo que concierne a la música posee entre otros al subcampo del rock, éste a su vez se compondría del *underground* y el *mainstream*.

Hay una amplia diversidad de campos y subcampos que funcionan con una lógica específica pero que a su vez comparten un conjunto de leyes generales, válidas para todos. (...) Dentro de estas categorías hay una gran variedad de subcampos; por ejemplo, dentro del campo cultural existe el arte - a su vez dentro de él el subcampo de la literatura, la música, el cine, etc. - y está también el campo científico - y dentro de él, el subcampo de las ciencias sociales, el de las ciencias naturales, el lingüístico.¹⁴⁰

Hasta ahora hemos hablado de *mainstream* sin definirlo, caracterizarlo o entender las relaciones sociales de su interior; es un espacio que domina económicamente la industria cultural, se beneficia de las oportunidades dadas a los músicos para que éstos lleven su creación a espacios más amplios y en lo que a la música rock respecta trata de mostrar una imagen en que la disidencia, la revolución o el cambio sistémico están por llegar, lo cual tiene la finalidad de imponer modas para jóvenes porque históricamente ha demostrado

¹³⁷ McNeill. Op. Cit. Pág. 34

¹³⁸ Greg Graffin (vocalista de Bad Religion) en www.greggraffin/maniestopunk.org/

¹³⁹ No hemos de cultivarlo./ Podríamos plantar una casa./ Podríamos construir un árbol./ Nunca lo he cuidado. Extraído de *Breed*, Track.4. Nirvana. *Nevermind*. DGC. Universal. 1991.

¹⁴⁰ Degl' Innocenti, Marta. “Pierre Bourdieu: El Capital Cultural y la Reproducción Social”. En *Cátedras de Pedagogía*. España. Universidad Nacional de Lomas de Zamora. 2002. Pág. 3-4

que la juventud al sentirse identificada con imágenes, formas de vida y sonidos trae como respuesta el consumo de productos de la insurrección en curso... *cuanto menos tiene que prometer la industria cultural, menos puede ofrecer una explicación significativa de la vida y más vacua es la ideología que propaga.*¹⁴¹

En un principio artículos como los automóviles, el copete envasinado, las chamarras de cuero, los jeans quedaron asociados a la rebeldía en los cincuentas. Por su parte las compañías de discos se incluyeron en este nuevo fenómeno y no sabían que ofrecer, *la única solución era inundar el mercado de discos, y de este modo ver lo que más les gustaba,*¹⁴² con la venta el disco *Rock around the clock* de Bill Haley and his Comets en 1956 comenzó la comercialización de nuevos ritmos que no eran del todo románticos, eran sonidos explosivos, excitantes, rentables y novedosos.

El término *mainstream* se usa comúnmente en el campo del arte y de la música para designar los trabajos apoyados con grandes medios para su producción, comercialización y circulación, en este sentido cuando la música rock recorre un ciclo económico es una mercancía que ahora se fabrica a grandes escalas (y anteriormente se producía artesanalmente), una vez que se ingresa al *mainstream* de lo que se trata es posicionarse simbólicamente frente a los demás grupos. *Se puede actuar mediante acciones de representación, individuales o colectivas, destinadas a hacer ver y destacar ciertas realidades, por ejemplo, en las manifestaciones cuyo objetivo es hacer conocer un grupo (...) y darle existencia visible,*¹⁴³ la banda más apoyada es la más vista, es la triunfadora de la lucha simbólica del campo.

De acuerdo a lo anterior, el primero que se hizo visible en el *mainstream* del rock fue Elvis Presley, con trajes de luces, la adopción de la imagen rebelde de James Dean, la sonrisa ladeada, la mezcla de ritmos en su voz, sus canciones, unas románticas, otras sensuales, y sus movimientos pélvicos lo hicieron millonario y popular, sin embargo, en diferentes ciudades de EUA prohibieron sus actuaciones por “pornográficas”, a pesar de que en sus conciertos cantaba ocasionalmente himnos religiosos. La función del

¹⁴¹ Adorno. Op. Cit. Pág. 415.

¹⁴² Cohn. Op. Cit. Pág. 44.

¹⁴³ Bourdieu, Pierre. *Cosas Dichas*. Barcelona. Gedisa. 1993. Pág. 159

mainstream es institucionalizar a un discurso, que previamente pasó por un proceso intersubjetivo que lo hizo cobrar diversas significaciones relacionadas con la política, lo social, lo cultural, lo económico, etcétera, al hacerse visible, en términos marxistas, pasa a formar parte de la superestructura, las relaciones sociales más evidentes pero no las más determinantes para el funcionamiento de lo social.

El *mainstream* comparte normas con su contraparte, el *underground*, como cumplir con fechas de presentaciones, crear y presentar música constantemente si las bandas quieren estar vigentes, crear mercancías y hacerse de un público cautivo que exija escuchar su música. Pero el *mainstream* tiene su propio orden de capitales, jerarquizados por la industria de la cultura de la siguiente manera: 1. Capital económico, 2. Cultural, 3. Simbólico y 4. Social; las bandas recientemente incorporadas, también llamadas en términos bourdieuanos, agentes heterodoxos, se verán sometidas a los patrones del nuevo espacio social y se valdrán de nuevas estrategias para que los más antiguos –agentes ortodoxos- no los dejen sin capitales.

El capital económico es por el que más luchan las bandas, ya que la industria cultural cuando apunta a una banda para extraerla del *underground* es porque se vio en ella potencial económico, si la misma se vuelve rentable y logra el objetivo de lanzar su mensaje a la masa, gana la banda y gana la industria, tal como lo ilustra un párrafo de la novela *Generación X: las personas no pueden hacerse famosas en el mundo si no consiguen que otras muchas personas ganen mucho dinero*.¹⁴⁴ El capital cultural correspondiente al conjunto de las calificaciones intelectuales es el siguiente en la lista, pero en su faceta reglamentada, socialmente sancionado o reconocida por instituciones¹⁴⁵ ya que el reconocimiento de agentes que apoyan a una banda en cuestión es indispensable para posicionarla; muestra de ello es grabar un disco con una multinacional, la producción de mercancías, que un conjunto de bandas homólogas sean respaldadas para imponer una corriente musical, lo que traerá como respuesta sus apariciones en revistas y demás medios de comunicación.

El capital simbólico involucra los rituales. Pasar de ser el telonero a la banda principal en los conciertos acumula este capital, contratos para anuncios

¹⁴⁴ Coupland, Douglas. *Generación X*. España. Tiempos modernos. 1995. Pág. 44.

¹⁴⁵ Bonnewitz. Op. Cit. Págs. 47.

de productos o más firmas de discos, mayor número de presentaciones, incremento de apariciones en medios, protagonizar los programas musicales de moda también es reconocimiento simbólico.

Finalmente el capital social está adherido al *habitus*, determina las relaciones de dominados, subordinados y homólogos. El rock en el *mainstream* se ha encargado de mostrar el cuestionamiento, el olvido o las modificaciones a las normas de buena conducta, por tanto se ha llegado a creer que los personajes del rock atentan contra los valores sociales. Hasta antes de la aparición social del rock... *si no se era blanco, si no se tenía buen aspecto y correcto vocabulario estaba uno perdido, pero de pronto se podía ser negro, púrpura, imbécil, loco, delincuente o cualquier otra cosa, y salir adelante. Lo único importante era ser nuevo y divertido.*¹⁴⁶ El rock posibilitó que nuevas formas de comportamiento desagradables o no rigurosas fueran adoptadas por las nuevas generaciones. Aunque el capital social también puede traducirse en fama, sin embargo este capital queda en último lugar porque la fama es consecuencia y reconocimiento que se adquiere al ascender los tres primeros capitales.

Cada expresión del rock ha recorrido una historia *underground*, una vez en el *mainstream* los medios y la industria acuerdan mostrar lo que resulta conveniente y adepto al discurso: Elvis Presley era religioso y adoraba a su madre pero la imagen construida para los medios era de rebeldía, sexualidad y galanura. Según Charles R. Cross, Kurt Cobain conoció a Krist Novoselic en las pláticas de catecismo de la iglesia de Aberdeen, sin embargo, de ello no se habló hasta la publicación póstuma de la biografía del primero ya que no era la apariencia que se quería mostrar de Nirvana, no resultaba conveniente mostrar a los integrantes de un grupo *grunge* como devotos católicos. Las actitudes de los ídolos que presenta el *mainstream* son disimuladas y simuladas: *disimular es fingir no tener lo que se tiene. Simular es fingir tener lo que no se tiene. Lo uno remite a una presencia, lo otro a una ausencia. (...) Así, pues, fingir, o disimular, dejan intacto el principio de realidad: hay una diferencia clara, sólo que enmascarada.*¹⁴⁷ La objetivación de lo que se muestra en pantalla del *habitus* de las bandas más reconocidas por los medios en general refiere a

¹⁴⁶ Cohn. Op. Cit. Pág. 65.

¹⁴⁷ Baudrillard. Op. Cit. Pág. 12.

comportamientos no gratos socialmente, asociaciones a creencias no aceptadas por instituciones como la familiar o la religiosa, desaire a los valores morales de la época, etcétera, lo anterior se refuerza con mercancías.

Esta es una breve lista de cosas que a lo largo de los últimos cincuenta años se han considerado tremendamente subversivas: fumar, dejarse el pelo largo un hombre, llevar el pelo corto una mujer, dejarse barba, la minifalda, el biquini, la heroína, la música jazz, el rock, la música punk, la música *reggae*, el rap, los tatuajes, dejarse crecer el pelo de las axilas, el *graffiti*, el *surf*, el monopatín, el *piersing*, las corbatas estrechas, no llevar sujetador, la homosexualidad, la marihuana, la ropa rota, la gomina, el pelo cortado en cresta, el pelo afro, tomar "la píldora", el posmodernismo, los pantalones de cuadros, las verduras orgánicas, el calzado interracial. Hoy en día, todos los elementos de esta lista salen el típico video de Britney Spears (con la posible excepción del pelo bajo las axilas y las verduras orgánicas).¹⁴⁸

En el *mainstream* del rock pareciera que las normas son inexistentes, sin embargo no es así: un campo exige la efectividad de normas que regulen las relaciones internas, paradójicamente una regla -a propósito de la simulación- es aparentar que rompen las reglas, pero sólo en términos de imagen, ya que el campo va a normatizar a los nuevos integrantes que se incorporan a este campo.

En todo caso las normas son susceptibles a reproducirse, si en otros campos (hogar, trabajo, educación) las normas que rigen los *habitus* de los ahora *rockers* han sido sancionadas y rechazadas, estos buscarán campos en donde puedan adaptarse y desarrollarse. El campo del rock acepta estos *habitus* pero a la vez los educa. Cantantes como Kurt Cobain y Jim Morrison fueron rechazados por su familia, el primero huyó de los deportes y de los empleos, mientras que el segundo no quiso ser militar como su padre, hubo un inacoplamiento a sus campos familiares y se optó por obedecer las normas del campo del rock.

El *mainstream* ha explotado mediáticamente el discurso acerca de que sus miembros ingresan para darse el lujo de ser adictos a cualquier tipo de droga, cargar una historia de vida adversa, ser unos inadaptados creativos y

¹⁴⁸ Heath. Op. Cit. Pág. 173.

ser mártires, por lo general los 27 años han sido una edad recurrente en este campo para morir.

Brian Jones, con 27 años de edad fue encontrado el 3 de julio de 1969, *flotando sin vida en la alberca de su casa, en la granja Cotchford, cerca de Londres,*¹⁴⁹ ésta sería la primer muerte escandalizada por los medios del ámbito del rock. A ella le seguirían la de emblemáticos personajes como: Jimi Hendrix (1970), Janis Joplin (1970), Jim Morrison –The Doors- (1971), Kurt Cobain -Nirvana- (1994) también muertos a la edad de 27 años. Por su parte fallecerían con factores adictivos de por medio, Elvis Presley de 42 años (1977), Sid Vicious –Sex Pistols- a los 22 años (1979) y Keith Moon –The Who- de 32 años (1978) entre otros, estos momentos también quedarían impregnados para la posteridad como normas en el campo del rock, esto es una muestra de como los músicos del rock asumen el deber ser del rockero. Los personajes públicos aquí mostrados son la punta del iceberg de lo que pasa en el rock ya que en el *underground* también mueren músicos con la diferencia de que estos decesos quedan en el anonimato.

La muerte en el rock es una mercancía rentable... *el ex líder de Nirvana desbancó a Presley como la celebridad muerta que más dinero genera, al ganar 50 millones de dólares en los últimos 12 meses, según la revista Forbes. El Rey del Rock quedó en segundo lugar, con 42 millones.*¹⁵⁰ En este sentido recordemos la intrínseca relación con la juventud y rock; un joven muerto se convierte en una reliquia, en mercancías perpetuas: *la industria musical se apresuró a vender, las muertes de Kurt Cobain y Michael Hutchence*, líderes de las bandas Nirvana e INXS, respectivamente.*¹⁵¹ La muerte de estos personajes ha servido para hacer un culto de cada uno de ellos, quienes murieron durante el clímax de sus carreras, lo cual sirve para reforzar la idea del escritor Truman Capote: “Vive rápido, muere joven y serás un bello cadáver”, frase que hacía referencia a la estrepitosa muerte del actor James Dean.

Siguiendo con la idea de las normas propias del *mainstream* podemos mencionar: cumplir contratos, horarios de entrevistas, ser la imagen de

¹⁴⁹ Blanc, Enrique; “El club de los 27” en: *Día Siete*, 23 de octubre de 2005. Año 6. Número 275. Pág. 32.

¹⁵⁰ Bugarini, Luis. “El lado oscuro del metal.” En periódico *Reforma*, México. 19 de febrero de 2006.

¹⁵¹ Reforma Especial. “Kurt Cobain: Desbanca a Elvis.” En periódico *Reforma*, México. 25 de octubre de 2006.

cualquier producto corporativo si así lo requieren sus productores, aparición en programas encaminados a todo tipo de público y reproducción de sus canciones en cualquier tipo de estación de radio, ser la imagen publicitaria de cualquier tipo de mercancía.

A diferencia del *underground*, el *mainstream* sí lucra con la exposición de la vida pública y privada; para la industria cultural resulta atractiva la alternancia de estos espacios personales de los artistas porque *las vidas privadas de los individuos pueden tornarse sucesos públicos al difundirse a través de los medios masivos; y se puede tener contacto con los sucesos públicos en ámbitos privados.*¹⁵²

En medio de todo ello, sin embargo, Stipe, (vocalista de R.E.M.) de 34 años de edad, se ha aferrado a su vida privada. Sabemos que el cantante, como hijo de un oficial enlistado del ejército, vivió en una base militar cuando era chico. Que fue estudiante de arte en la Universidad de Georgia. Que defiende el voto, el medio ambiente y los derechos de los animales. Hay pocas estrellas de rock and roll en el mundo de las cuales se sabe tan poco.¹⁵³

La continua activación de la industria cultural conserva la complicidad que mantiene los límites y la unión del subcampo *mainstream*, por ello se renuevan las modas musicales, como ya se había venido diciendo. La fetichización complementa al discurso, promoviendo elementos visuales y productos para el consumo a través de los medios de comunicación valiéndose de la repetición para llegar a público joven y decirle “Esto que ves aquí eres tú”, apela a la identificación, “tu eres *punk*”, “tu eres *grunge*”, “tu eres *heavy*”, “tu eres **EMO**”... *la repetición incrementa la credibilidad de sus afirmaciones y fomenta una actitud favorable hacia su producto. Cuanto más se exponga a un estímulo a una persona, más favorablemente reaccionará hacia él.*¹⁵⁴

Thompson afirma que una forma simbólica recorre un ciclo casi simultáneo: se produce, se recibe, se comprende, se reproduce en la vida cotidiana de los afectados, hace sus aportes los cuales servirán para ser reutilizados en una futura forma simbólica, en este sentido, la música del *mainstream* es una sola en distintas envolturas discursivas, o sea, sus

¹⁵² Thompson. Op. Cit. Pág. 346.

¹⁵³ Giles, Jeff. “El Monstruo del Dolor.” En periódico *Reforma*. México 23 de octubre de 1994.

¹⁵⁴ Dupont, Luc. *1001 trucos publicitarios*. México. Lectorum. 2007. Pág. 209.

diferencias radican en lo estético, por lo demás son iguales debido a que su ciclo de producción es el mismo, por tanto la pugna mediática entre rock y su homólogo pop es una estrategia de credibilidad del propio campo para seguir existiendo y explotando el negocio que representan estas manifestaciones.

"La música pop constantemente te dice que todo esta bien, mientras que el rock te dice lo que no está bien, pero que puedes cambiarlo. Existe el desafío en la música rock, que te da una razón para levantarte de tu cama en la mañana. La mayoría de la música pop no te hace querer levantarte de la cama, siento mucho decirlo. Simplemente te pone a dormir". Bono, vocalista de U2.¹⁵⁵

También la cultura de masas tiene muchos matices de significación y fuertes connotaciones peyorativas, aunque éstas no comparezcan sin excepción. Además el punto de vista es el factor capital¹⁵⁶. Como lo vimos en el último punto del apartado 5, generalmente para que en el *mainstream* un sonido pueda ser considerado rock previamente debió de haber recorrido una trayectoria *underground*, lo cual es una característica que comparten otras corrientes musicales, exceptuando aquellas que tienen su principio y su fin dentro del *mainstream*, como es el caso de la llamada música pop, corriente musical generadora de ganancias millonarias a partir de su presentación masiva, en este sentido rock y pop son competencia.

Hemos visto que el *mainstream* es un espacio en el que los discursos son cíclicos, mueren públicamente una vez que aportaron todo lo que convino a este campo en una época y dejan de generar ganancias. No queda más que poner la vista en el siguiente, este cambio de discurso cada día es más rápido por el despliegue tecnológico de la sociedad contemporánea, cada vez resulta más difícil sorprender y proponer. La pregunta aquí es ¿qué pasa con esos mensajes (grupos y corrientes) que son desechados por la industria? La historia del rock ha mostrado al respecto tres posibilidades:

- 1) Usar su nueva condición de ortodoxos en el campo y seguir una trayectoria sin constantes apogeos, como es el caso de los Rolling Stones.
- 2) Como en el caso de Nirvana puede ser que exista una "histéresis": un desfase entre el campo y el *habitus*, o entre *habitus* y *habitus*, de manera que resulte prácticamente imposible reorganizar y la banda se destruya a sí misma.

¹⁵⁵ Vega, Carlos. "Es U2 el consentido de México." En periódico Reforma, México. 4de enero de 2000.

¹⁵⁶ McQuail. Op Cit. Pág. 44.

3) Que regrese al *underground* corriendo el riesgo de ya no ser aceptado porque se dejó “corromper” por la industria. En este caso tenemos el particular ejemplo de Bob Dylan, las posturas de García Saldaña y de Nick Cohn coinciden, ambos opinan que hizo la mejor jugada al desaparecer del *mainstream* en 1966 y sólo regresar para hacer participaciones especiales en las que muestra que su música ha sido perfeccionada pero nunca la ha modificado al servicio de los corporativos... *Bob Dylan renunció con carácter de irrevocable, a que el Establishment lo hiciera un símbolo disponible para idiotizar a la adolescencia y a la juventud; se resignó bellamente, con su vocación de hombre, compositor y cantante.*¹⁵⁷

8. *Underground.*

*When I was an alien, cultures weren't opinions
Gotta find a way, to find a way, when I'm here
Gotta find a way - a better way - I had better wait
"Just because you're paranoid, don't mean they're not after you".*¹⁵⁸

La traducción al castellano de la palabra anglosajona *underground*, es “subterráneo”, “bajo tierra” o “submundo”. Actualmente en el terreno artístico el término *underground* se usa para referirse a aquellas creaciones que no cuentan con el apoyo de los medios comunicativos para proyectar su mensaje. En el caso particular de la música, este término se refiere a aquellas propuestas que no cuentan con el respaldo económico de disqueras multinacionales,¹⁵⁹ su música no se toca en la radio abierta, los medios impresos no dedican sus páginas a hablar de ellos y más bien subsisten de tocadas locales bajo producción *indie*, práctica heredada por los *punks*, es decir la banda es artesana de sus logotipos, playeras, botones, calcomanías y demás productos que generen capital económico para invertir en el montaje y mantenimiento de sus instrumentos, así como la publicidad de sus tocadas a partir de carteles y *flyers*, o invertir en la grabación un *demo*.

Lo que se conoce como *underground*, tiene una similitud con lo que en otras representaciones se denomina “contracultura”, palabra que es el

¹⁵⁷ García Saldaña. Op. Cit. Pág. 43.

¹⁵⁸ Cuando yo era un *alien*, las culturas no opinaban./ Ve consigue un camino, para encontrar un camino, cuando yo esté aquí. / Ve consigue un camino- un mejor camino- Yo tuve mejor paciencia./ "Sólo porque eres paranoico, no significa que estén detrás de ti". Extraído de Territorial pissings. Track. 7. Nirvana. *Nevermind*. DGC. Universal. 1991.

¹⁵⁹ Porque no quieren o porque no se les ha dado la oportunidad de pertenecer al sector corporativo.

resultado de la contracción de las palabras sajonas *counter* y *culture* (mal traducidas como contra-cultura¹⁶⁰) a partir del libro *El nacimiento de la contracultura* (1968) de Theodore Roszak, quien pretendió entender cuál era la finalidad de los grupos juveniles organizados durante los años sesentas, principalmente los *hippies*,¹⁶¹ sin embargo la razón por la que se adopta el término *underground* como nombre de un subcampo del campo del rock es porque puede usarse más ampliamente ya que no sólo hace referencia a un choque cultural sino a la tradición del pensamiento heterodoxo que corre paralela y subterráneamente a lo largo de toda la historia de Occidente.¹⁶² El concepto *underground* abarca los cuestionamientos o manifestaciones colectivas al campo sociocultural, a las normas y a los métodos legítimos con el propósito de subordinar los medios tecnológicos empleados en la producción del arte y la cultura a los fines humanos,¹⁶³ ya sea que lo anterior se haga consciente o inconscientemente. Sus propuestas conjuntan y reflejan:

Los determinismos sociales dejan su huella en la obra de arte se ejercen por un lado a través del *habitus* del productor, lo cual remite así a las condiciones sociales de su producción como sujeto social (familia, etcétera) y como productor (escuela contactos profesionales etcétera) y por otro a través de las demandas y limitaciones sociales que se inscriben en un campo determinado (más o menos autónomo) de producción.¹⁶⁴

De acuerdo a la propuesta de Bourdieu, en cada campo se encuentran esparcidos cuatro tipos de capitales: cultural, económico, simbólico y social, los cuales tienen diferente orden de prioridad en cada uno, por poner un par de ejemplos; en el campo del juego de azar, se prioriza el capital económico, alguien que gana obtiene dinero, en consecuencia asciende el capital social, ya que las relaciones objetivas del juego le darán reconocimiento, el ritual que implica el juego azaroso hará que la persona reconocida en este campo incremente a través del constante gane su posición simbólica; el reconocimiento cultural queda desplazado en último lugar ya que este campo

¹⁶⁰ La palabra *counter* se traduce como “contrapeso”, Theodore Roszak intentaba mostrar a la cultura *hippie* como un contrapeso a la organización social, no como una confrontación, en tal caso se hubiera empleado la palabra *against*, la cual tiene la traducción de “en contra”

¹⁶¹ Roszak, Theodore. *El nacimiento de una contracultura*. Kairos. Barcelona. 1981.

¹⁶² Racionero. Op. Cit. Pág. 10.

¹⁶³ Ibidem. Pág. 10.

¹⁶⁴ Thompson. Op. Cit. Pág. 228.

no ofrece ningún título reconocido o validado por instituciones socialmente aceptadas.

En el campo docente los capitales se reordenan en el espacio social, el capital cultural “institucionalizado” e “incorporado” dan validez a un agente social específico entre alumnos y profesores... *es necesario privilegiar, resueltamente, las enseñanzas encargadas de asegurar la asimilación reflexiva y crítica de los modos de pensar fundamentales de las formas pedagógicas,*¹⁶⁵ lo cual le sirve para ser reconocido simbólicamente por parte de la institución o por parte de sus homólogos, manifestado por medio de homenajes, en consecuencia se convertirá en un sujeto reconocido y casi como respuesta a lo anterior le hará obtener un mejor salario (capital económico).

El ordenamiento de los capitales en el subcampo *underground* del rock, será acorde a la fuerza que impulse el posicionamiento de los agentes, sus estrategias de posicionamiento únicamente recurren a lo que comprende la obra o la vida pública del artista. Luis Racionero marca algunas características empíricas que podemos interpretar como el orden de los capitales en el *underground*: *no buscan la verdad, sino una experiencia psicológica (...) una fusión del concepto mental con el estado físico del cuerpo*, una parte del capital cultural está en lo adherido al cuerpo, la imagen que proyecten y la música que de su cuerpo y *habitus* resulte es el primer capital en juego, a éste le sigue el capital social, es decir el reconocimiento por los seres externos al grupo creador, *en su dinámica actual esta Gran Tradición Underground se caracteriza por dos tendencias fundamentales: la búsqueda de una solidaridad mundial y el cortocircuitaje de las líneas de poder, distribución, producción e información.*¹⁶⁶

La música al ser un evento comunicativo necesita un medio de difusión que le permitirán a una banda la acumulación de capital simbólico que posea una *tendencia a cortocircuitar los sistemas y organizaciones autoritarios, ensayando las comunas como medios de producción, las cooperativas como medio de distribución, la prensa y el arte underground como medio de información,*¹⁶⁷ con el objeto de publicitar a la agrupación musical a través de

¹⁶⁵ Bourdieu. *Capital cultural, escuela y espacio social*. Op. Cit. Pág. 132.

¹⁶⁶ Racionero. Op. Cit. Pág. 11.

¹⁶⁷ *Ibidem*. Pág. 11

los medios y que esto genere impacto en una población, por muy pequeña que sea traerá una consecuencia directa o indirecta: pagar por ver a una banda, esto sucede una vez que los otros capitales ya han sido elevados, la gratificación económica es una mejora para sus condiciones pero no es una finalidad en el *underground*, puesto que sus ideales son *la renuncia a la sociedad de consumo, de protesta contra el autoritarismo y la burocratización de vida comunitaria descentralizada y cooperativa, de liberación erótica y de economía igualitaria*.¹⁶⁸

9. Espacios, procedimientos, posibilidades de la música *underground*.

*He's the one who likes all our pretty songs
And he likes to sing along. And he likes to shoot his gun
But he knows not what it means.*¹⁶⁹

Dentro del *underground* ha habido, hay y habrá bandas que toquen mejor que otras, otras que imiten a sus bandas favoritas, unas que tengan más seguidores que otros, etcétera. De acuerdo a sus características, cada banda tiene una posición en su espacio social, pero la lucha por acumular capital y por legitimarse, es decir que su posición ascienda hasta ser dominante en el campo, la ganará aquél o aquella banda que *conozca la lógica del campo para desafiarla y explotarla al mismo tiempo*,¹⁷⁰ lo cual le dará aceptación a una obra por parte de las instituciones o agentes posicionados como legitimantes.

Desde las primeras señales sobre la comercialización del rock se ha tratado de explotar las posibilidades comerciales del género, los primeros fueron los sonidos de *R&B* como el de Fats Domino, y otros afroamericanos que popularizaron el *blues* rural en acordes rítmicos, al lograr ser transmitidos por radio. Por ejemplo Chuck Berry era un popular artista local en San Louis a finales de 1940 y principios de 1950, pero no grabó hasta 1955, cuando se hizo famoso con “Maybellene”, Ike Turner también era un artista con éxito y con grabaciones de mediana fama desde 1951.

¹⁶⁸ Ibidem. Pág. 15.

¹⁶⁹ El es el único. A quién le gustan nuestras canciones bonitas/ Y le gusta cantarlas en compañía. Y le gusta disparar su pistola. / Pero no sabe lo que significan. Extraído de *In Bloom*. Track. 2. Nirvana. *Nevermind*. DGC. Universal. 1991.

¹⁷⁰ Bourdieu. *Sociología y Cultura*. Op. Cit. Pág.139.

Una de las formas de identificar la legitimidad de manera tangible se hace presente en el lugar y tamaño que ocupa el nombre de una banda en los *flyers*, es decir tiene más prestigio aquella banda que es estelar que la **telonera**, lo cual tiene poco que ver con la antigüedad o la trayectoria de cada una de ellas; otro ejemplo al respecto es cuando los productos de la banda mejor posicionada son más vendidos ambos ejemplos son encarnaciones de luchas simbólicas. Las instituciones del *underground* son los **fanzines**, bandas veteranas con prestigio vigente y disqueras *underground*.

Cuando una banda comienza a imponerse y ocupar los espacios antes mencionados significa que está incrementando su legitimidad, o aceptación entre el público y las instituciones que dan validez y reconocimiento a los grupos en los espacios dedicados al rock; ya que *las instituciones son instancias de poder cuyo papel consiste en instituir la realidad, dar existencia oficial a las relaciones sociales y consolidarlas. (...) De tal modo, imponen un "deber ser" a los agentes consagrados al actuar sobre la representación que los receptores del discurso institucional tienen sobre la realidad.*¹⁷¹

La decisión de tocar un tipo de música, con ciertas letras y ritmos en una banda no es casual, es la necesidad de exteriorizar por este medio el *habitus* que como banda han conjuntado a partir la socialización individual de cada integrante, de igual forma al interior de los grupos existen pugnas de posicionamiento. Cuando el *habitus* de una banda llega a tener la suficiente significación, es decir expresa en sus manifestaciones generalidades sociales y las circunstancias se acomodan para que deje la escena local pasa por un filtro que lo lleva del *underground* al *mainstream*.

La industria cultural está encargada de decidir quién sale del *underground* al *mainstream*, en que momento, de acuerdo a las condiciones que le permitan ser un producto susceptible al consumo de un mercado joven, Adorno afirmó que esta industria *hace parecer que el conjunto de transacciones y medidas en las que la vida ha sido transformada deja oportunidad para las relaciones directas y espontáneas entre los hombres. En los diversos medios de la industria cultural se simboliza esta libertad mediante la selección arbitraria de individuos corrientes*¹⁷² posicionados legítimamente

¹⁷¹ Bonnewitz. Op. Cit. Págs. 83-84.

¹⁷² Adorno. Op. Cit. Pág. 415.

como candidatos a dominantes por los medios de comunicación de masas los cuales *constituyen un conjunto inconfundible de actividades (enviar y recibir mensajes) que llevan a cabo personas que llevan determinados roles (reguladores, productores, distribuidores, miembros del público) de acuerdo con determinadas normas y acuerdos.*¹⁷³

La transición *underground-mainstream* no es un ciclo obligatorio en todas las bandas del rock, es una cuestión circunstancial, dependerá del potencial comercializable que tenga una agrupación para que ciertas instituciones como casas disqueras, escenarios, publicaciones y medios de comunicación estén dispuestos a legitimar nuevas prácticas del campo *mainstream*, siempre y cuando la banda esté lista para adaptarse a las nuevas reglas del juego. Habrá veces que al *mainstream* no pasen las bandas más legitimadas del *underground*, ya que la reorganización de los capitales en el *mainstream* prioriza la generación de ganancias y si la legitimada en el *underground* no promete este aspecto no cruza el puente, como fue el caso de Sonic Youth o Mudhoney, bandas que cumplían los requerimientos de lo que se llamó *grunge*, sin embargo no fueron elegidos para ser los dirigentes de tal corriente en el *mainstream* pese a su antigüedad y su elevado posicionamiento en el *underground*.

Respecto a lo anterior, a principios de la década de 1990 con el uso del método *indie* muchas bandas comenzaron a tocar diversos ritmos, en ocasiones sin el apoyo de disqueras o sin respaldos de sellos discográficos. Con la difusión que los medios le habían dado a la música, las artes y diversas expresiones bastó para que se fusionaran sonidos, instrumentos, voces y corrientes musicales dando paso a nuevas propuestas, como fue el caso de la banda newyorkina Sonic Youth*, *que tomó influencias del movimiento artístico **New wave**, para crear música más asociada a sus propias ideas. Fueron los pioneros de la escena **noise pop**,*¹⁷⁴ algo similar sucedió con la historia de Mudhoney* quienes en sus primeros intentos de fusionar música *punk*, **garage** y **psicodélica** por el año 1988 no fueron apoyados por disqueras multinacionales, el momento de estas dos bandas llegaría en la siguiente década. Las fusiones musicales llegaban a ser tan desiguales que a diferencia

¹⁷³ McQuail. Op Cit. Pág. 39.

¹⁷⁴ www.todomusica.org/sonicyouth

de momentos anteriores, las bandas dejaron de tener sonidos homogéneos y esa pluralidad de sonidos los medios los anclaron con el nombre de **música alternativa**, es decir era rock pero no pertenecía a ninguna corriente de manera clara, este también fue el caso de R.E.M.*

Cuando una corriente o grupo sale al *mainstream* no significa que en el *underground* dejen de gestarse movimientos, como se mencionó antes, ambos subcampos viven historias paralelas, la diferencia es que la primera tiene mayor capital económico y esto hace que tenga más apoyo comunicativo que la segunda, el *mainstream* es el campo más visible del rock, sin embargo en el *underground* se dan las relaciones objetivas más importantes, de aquí depende la continuidad de la vida de este género, es la estructura mientras que el *mainstream* es la superestructura del rock, que, acompañada de un discurso mercantil se convierte en la hiperrealidad del rock: las relaciones aparentes y sobrepuestas de la sociedad.¹⁷⁵

Una vez en el *mainstream* el mensaje ya no le pertenece totalmente a la banda, parte es delegada a las instituciones de este campo, las cuales pueden moldearlo a sus intereses, por ejemplo la primer versión de la canción "SLTS" poseía gran cantidad de distorsiones instrumentales como puede apreciarse en la presentación en el hotel O.K.¹⁷⁶ Butch Vig decidió cambiarlas por melódicos acordes a través de una **remasterización**, esto hizo que se escucharan por separado cada uno de los instrumentos y no saturaran el sonido al momento que fuera editado el disco.¹⁷⁷ Una vez que estuvo lista la versión final de *Nevermind*, Cobain se molestó porque el sonido no era el que esperaba, a sabiendas de que el trabajo logrado le dejaría mucho dinero,¹⁷⁸ pero ya no había marcha atrás; así que el productor de una banda es responsable del impacto que pueda causar un sonido, entonces parte del éxito de las agrupaciones se debe a la producción y no sólo a la creatividad del grupo.

*Las luchas que ocurren en el campo ponen en acción al monopolio de la violencia legítima,*¹⁷⁹ de manera que los grupos que llegan al *mainstream* son el

¹⁷⁵ El término hiperreal se usa de acuerdo a la definición de Baudrillard de la página 14. Mientras que los términos estructura y superestructura nos remiten a las definiciones de Marx, también definidas en la página 10.

¹⁷⁶ Silva, John y Meisel, Michael (productores). *With the lights out*. Box Set y DVD. DGC Records. 2004.

¹⁷⁷ Smeaton, Bob (Director). *Nirvana Nevermind* (Col. Classic Albums). Eagle Rock Entertainment. 2004.

¹⁷⁸ Cross. Op. Cit. Pág. 305.

¹⁷⁹ Bourdieu. *Sociología y Cultura*. Op. Cit. Pág. 136.

resultado de un proceso creativo con fines mercantiles que priorizan llegar al público antes que agradar a la propia banda. Algo similar de lo que le ocurrió a Nirvana al grabar *Nevermind* pasó con los Sex Pistols:

Para Malcolm McLaren, el propietario de la tienda de ropa King's Road, los Sex Pistols no significaban más que un asombro que duró nueve meses, un vehículo barato para ganar dinero fácil, unas cuantas risotadas, un toque para "*épater la bourgeoisie*". Los había reclutado cerca de su tienda, les había encontrado un lugar para que ensayasen, les había dado un nombre ridículamente ofensivo, les había adoctrinado acerca de la vacuidad de la música pop y de la fealdad y la confrontación, les había dicho que tenían una buena oportunidad de hacer ruido, les había dicho que tenían el derecho de hacerlo.¹⁸⁰

El mensaje en el *mainstream* es susceptible de ser desechado a la menor provocación, como lo hemos visto en la cronología del rock, grupos que en su momento fueron posicionados como los más significativos han sido desbancados por una nueva corriente o grupo, lo cual es resultado de la necesidad de renovación del discurso material y mediático, así que la música del rock no se mueve por voluntad propia.

El mundo esotérico y misterioso del hippismo se derrumbó con el buen humor y la buena actitud rebelde de los yippies. Ante los yippies, los rocanroleros –y los hippies- fueron un instrumento para "idolizar" a la juventud inglesa (...) Los rocanroleros empezaron a retar al Establishment, hablando más de la cuenta, éste los encarceló. En la cárcel, en los juicios, los rocanroleros aprendieron que era mejor ser rocanrolero sin disidencias, que era mejor no hablar más de la cuenta para no disminuir las ganancias que, paralelamente, les otorgaba la industria disquera.¹⁸¹

Así es como entendemos que el *underground* y el *mainstream* del rock reordenan sus capitales dependiendo de la forma como se produce la música y el discurso. La dinámica de ambos subcampos hará que los agentes que se adentren en ellos se vean alienados a las relaciones existentes, pero a su vez se les brinda un margen de incidencia en el que la creatividad del *habitus* se hace presente aportando nuevos elementos a la música intentando reflejar parte del descontento de su realidad en la música o en las letras o simplemente manifestar su punto de vista.

¹⁸⁰ Marcuse, Greil. "El Último concierto de los Sex Pistols". Op. Cit. Pág. 38.

¹⁸¹ García Saldaña. Op. Cit. Pág. 12.

10. Del rock y sus implicaciones.

*And I'm living off of grass
And the drippings from the ceiling
It's okay to eat fish
'Cause they don't have any feelings*¹⁸²

Del rock y sus implicaciones entendemos que cobran tres funciones, 1) políticamente, dominar un sector específico de la población, la juventud, *la realidad social también es, entonces, una relación de sentido y no sólo una relación de fuerza: toda dominación social, a menos que recurra pura y continuamente a la violencia armada, debe ser reconocida y aceptada como legítima*,¹⁸³ es decir el rock se ha valido y ha crecido a la par de los medios de transmisión contemporáneos: prensa, libro, cine, radio, televisión y música grabada, para llevar un mensaje a las masas, que en la mayoría de los casos no presenta mensajes que infrinjan el orden establecido; 2) la música rock es un negocio que se regenera a sí mismo, porque los artistas han recolectado significaciones desde antes de involucrarse en el mercado, *su provecho como negocio comercial rentable por las empresas y la gran importancia de la publicidad para sufragar los costes de funcionamiento (...) en parte fue respuesta a la “invención” del ocio –tiempo libre- y una respuesta a la demanda de formas económicas*,¹⁸⁴ y 3) marcar los cortes de la historia a través de los cortes musicales de acuerdo a las necesidades del poder y la industria de la cultura, en particular de la discográfica.

Igualmente Parménides García analiza cómo el rock surge de una molestia social de acuerdo a su espacio y a su tiempo, pero el sistema lo descubre, le diseña un espacio institucionalmente aceptable y le da un nuevo enfoque “*el nuevo opio de la juventud*” capaz de contener la rebeldía, la crítica y las acciones trascendentes.

¿Por qué la historia que se cuenta en los libros¹⁸⁵ no incluye a bandas sin apoyo comercial, que también están contribuyendo de alguna manera a consolidar la historia del rock, y que aparecen en estos textos hasta su

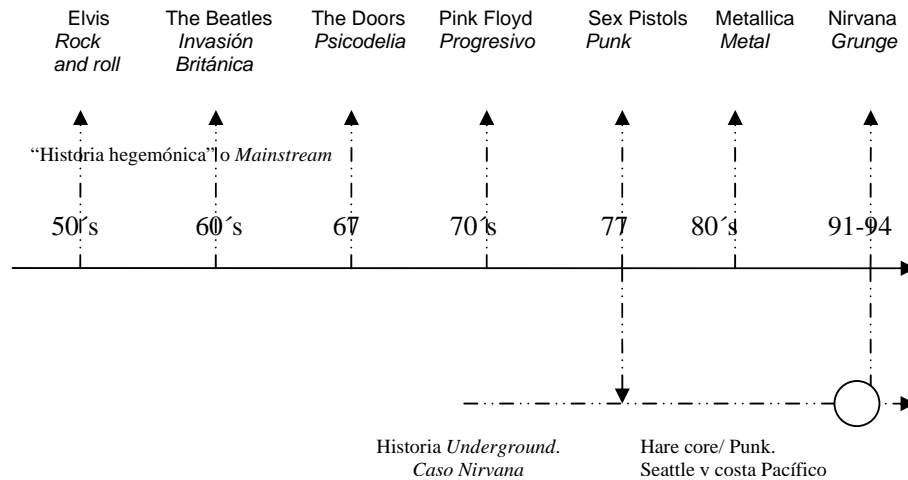
¹⁸² Y estoy viviendo a las orillas del camino. / Y empapado desde el cielo. / Está bien comer pescado. / Porque no tienen sentimientos. Extraído de *Something in the way*, Track.12. Nirvana. *Nevermind*. DGC. Universal. 1991.

¹⁸³ Bonnewitz. Op. Cit. Págs. 81-82.

¹⁸⁴ McQuail. Op Cit. Pág. 24-25.

¹⁸⁵ *Grunge, Noise y Rock Alternativo, La otra historia del rock, Rockstalgia, Awopbopalooop Alopbamboom. Una historia de la música pop.*

despunte mediático? ¿Por qué en esta historia oficial no se toma en cuenta a grupos no anglosajones como determinantes hitos del rock? En este sentido a continuación se muestra un cuadro que representa la “Historia hegemónica del rock”, o sea la que ha sido dictada por la industria discográfica multinacional, esto como un preámbulo de la década que encuadra la atención de esta investigación, por ello se distingue una línea que representa la historia no comercial de Nirvana, que trataremos adelante.



III. NIRVANA

*Ella me mira como un Piscis cuando estoy débil.
He estado observando dentro
de tu Caja en forma de Corazón durante semanas
He estado atrapado dentro
del hoyo de tu trampa de alquitrán
Desearía poder comer tu cáncer cuando
te volteés.*

(Caja en forma de Corazón)

*She eyes me like a Pisces when I am weak
I've been locked inside
your Heart-Shaped box for weeks
I've been drawn into
your magnet tar pit trap
I wish I could eat your cancer when
you turn back.*

(Heart-Shaped Box. In Utero. 1993)

*Cuando apenas se recordaba la última convulsión punk y el rock parecía domesticado, irrumpió en la escena Nirvana, (...) rompió la barrera de la marginalidad y de golpe se colocó en lo alto del éxito. Un grupo de rock que además de su música impone un modo de actuar y de vestir.¹⁸⁶ Era 1991 cuando la canción "SLTS" se colocó en la radio estadounidense. Según las críticas el video se plantó como el más representativo de ese año¹⁸⁷ y *Nevermind*, disco en el que estaba incluido dicho éxito, editado por David Geffen Company y distribuido por la casa disquera Universal, ese año vendió 10 millones de copias, la industria pensó que iba a vender unos 200 mil discos y que la banda sería rentable por un tiempo, pero nada más.¹⁸⁸*

El inicio de la década de 1990 marcaría el asenso al éxito, la fama y la riqueza de Nirvana, un trío de jóvenes: Kurt Cobain*, Krist Novoselic* y el recién integrado Dave Grohl*. Este grupo junto a otras bandas, como Soundgarden, Pearl Jam, Alice in Chains, Mudhoney, también provenientes de la región del noroeste de EUA, fueron sellados como la propuesta *grunge* de Seattle, que no eran otra cosa que una muestra de la música de esta región.

1. Precedentes del discurso *grunge*.

*If you ever need anything please don't
Hesitate to ask someone else first
I'm too busy acting like I'm not naive
I've seen it all, I was here first.¹⁸⁹*

Cantaba la misma basura que los demás, pero se contorsionaba, se encabritaba y tragaba saliva; todo esto desprendía una intensidad una agresividad nunca alcanzada antes por nadie. Que no sabía cantar era cierto, pero desprendía mucha más energía (...) y era imposible no sentirse compenetrado con él. Era un hombre muy delgado y cuando se movía, sus miembros parecían los de una marioneta: empezaba su actuación lentamente y descompasado, era casi ridículo: quejumbroso, desgarrado, paseaba por el escenario como un cangrejo febril. Justo en el momento en que empezaba a no gustar, se lanzaba con una de sus agonizantes baladas y súbitamente todo recobraba vida. Se doblaba, se le atragantaban las

¹⁸⁶ "Teen Spirit" en el top 100 de "Sold On Song" BBC.co.uk.

¹⁸⁷ Gómez Muñoz, Rafael (editor). "La historia del rock en fotos". Op. Cit. Pág.28.

¹⁸⁸ Vega, Carlos. "Chris Cornell: A la sombra." En periódico Reforma. México 25 de septiembre de 1999.

¹⁸⁹ Si alguna vez necesitas algo por favor no. / Duda en pedir algo más primero. / Estoy demasiado ocupado actuando como si no fuera ingenuo. / Lo he visto todo, yo estuve aquí primero. Extraído de Very Ape. Track. 7. Nirvana. *In Utero*. DGC. Universal. 1993.

palabras, jadeaba, titubeaba, se daba puñetazos contra el pecho, caía hacia delante arrodillado y, finalmente rompía a llorar. Utilizaba uno a uno todos los trucos de su repertorio y era penoso, vergonzoso, pero aún así funcionaba porque bajo su aspecto grotesco el sufría una agonía real estaba ardiendo y verle era traumatizante. (...) Débil como era, delgado, enfermizo, sus fans se retorcían en paroxismos de histeria maternal.¹⁹⁰

Aunque se asemeja por mucho a las actuaciones que Kurt Cobain daba en los conciertos de Nirvana la anterior es una descripción que hace Cohn, en el libro *Awopbopaloobop Alopbamboom*, sobre Johnnie Ray*, contemporáneo de Elvis, quien estaba exponiendo las primeras las actuaciones frenéticas y alocadas del rock en los escenarios. En definitiva no podemos decir que Ray es una influencia significativa para que Nirvana también quisiera ser violento en el escenario. Nirvana tomó influencia de las actuaciones *punks* que se hicieron presentes a finales de los setentas y que llegaron a Seattle y sus alrededores, en esas se inspiraron para romper instrumentos y golpearse sobre el escenario en lo que serían sus actuaciones posteriores; el punto al que se pretende llegar es que los discursos también tienen precedentes públicos, las manifestaciones no son novedosas, el *mainstream* se repite a sí mismo cíclicamente, sólo que la herencia de discursos pasados pasa al olvido colectivo cada vez más rápido, la tecnología satura cada vez más a la sociedad con imágenes, sonidos y toda clase de información.

Cuando un producto deja de vender, se saca del mercado y se pone otro en su lugar, sin temor a que alguien añore al anterior, *con este bombardeo de incentivos por sustitución se consigue neutralizar la contracultura de tal manera que el público ni siquiera llegue a conocer su origen revolucionario. Es sólo al fallar esta apropiación inicial cuando se recurre a una represión flagrante y "la violenta inherente al sistema".*¹⁹¹

Así, sino se hubiera acuñado el término *grunge* para etiquetar a Nirvana, de la música de esta banda y sus comportamientos desalineados públicos y privados se hubiera dicho: *punk*. De hecho el significado de ambas términos remontan a la suciedad y al desagrado, el *grunge* de Nirvana fue el despolvamiento del *punk*, la versión *punk* de Seattle. Su historia comienza cuatro años antes del 91, antes de que convirtieran la depresión en un

¹⁹⁰ Cohn. Op. Cit. Pág. 37-38.

¹⁹¹ Heath. Op. Cit. Pág. 46.

producto, Nirvana hacía su música y playeras de manera casi artesanal, su espacio social era *indie*, promovían su sonido en giras locales autofinanciadas, alternando la música con otros trabajos para poder sobrevivir, como todas las bandas incipientes. Ellos transitaron del *underground* al *mainstream*, Nirvana no nació en el momento que se hizo público.

2. Historia *underground* de Nirvana.

*I'm on my time with everyone
I have very bad posture
Sit and drink Pennyroyal Tea
Distill the life that's inside of me.*¹⁹²

Cuando Nirvana se hizo famosa mostró todo lo que había aprendido en el *underground* con cuatro años de experiencia lograron ser “*un producto mimado de América*”, como el mismo Kurt Cobain afirmó.¹⁹³ A mediados de la década de 1980 la movida *punk* se desliza continuamente de *Olimpia, una ciudad con muchas expresiones culturales*,¹⁹⁴ a Seattle, donde a 160.9 km de distancia en Aberdeen, la ciudad más grande del condado de Garys Harbor, parecía que no pasaba nada de ello. *Aberdeen se correspondía más con una estampa de Estados Unidos de los cincuenta*,¹⁹⁵ con una apacible vida cotidiana los poco menos de 16 mil habitantes ocupaban su tiempo en sus trabajos que principalmente tenían que ver con la parte de los servicios, la pesca y las actividades que se vinculan al negocio de la leña. *Aberdeen ostenta el dudoso honor de ser una de las ciudades con la tasa de suicidio mas elevada de los Estados Unidos, 27 suicidas por cada 100 000 habitantes, el doble de la media nacional. La elevada tasa de desempleo, alcoholismo, drogadicción y violencia domestica ayudan a completar el cuadro*,¹⁹⁶ del momento en que Krist Novoselic y Kurt Cobain vivían su niñez ahí.

En Aberdeen nacen The Melvins, el primer grupo *punk* del lugar: Buzz Osborne, guitarra y voz, Matt Lukin, bajo, y Dale Crover, batería, formados en

¹⁹² Estoy a tiempo con cada uno. / Tengo muy mala postura. / Siéntate y bebe un Te de Hierbabuena. *Este estilo* de vida que está dentro de mí. Extraído de *Pennyroyal Tea*. Track. 9. Nirvana. In *Utero*. DGC. Universal. 1993

¹⁹³ Schack, AJ. (Director) *Kurt Cobain: About a son. (Kurt Cobain: Sobre un hijo)* EUA. 2007.

¹⁹⁴ Ibidem. *Esta ciudad se caracteriza porque en sus calles continuamente hay muestras musicales, teatrales, pictográficas, etcétera, apoyadas principalmente por la universidad del lugar.

¹⁹⁵ Cross. Op. Cit. Pág. 23.

¹⁹⁶ Saúl, Samuel; Nirvana. “La historia termina, continua el mito.” Op. Cit. Pág. 3

1981 influidos por la segunda oleada *punk* americana, el *hardcore* y el rock duro de Kiss, Black Sabbath y Ted Nugent. Ellos inspiraron a Kurt Cobain y Krist Novoselic, quienes al ser admiradores de tal grupo se conocen y deciden comenzar su propia banda en 1987.

Cobain y Novoselic tocaban junto a Dale Crover, la banda no tenía ningún nombre específico. A lo largo de 1985 y 86 se llamaron Ed, Ted y Fred, Fecal Matter, Skid Row, Bliss, The Sellouts, Throat Oyster, Pen Cap Chew hasta que decidieron llamarse Nirvana, debido a que Cobain estaba leyendo libros de la cultura Zen. Allan Watts¹⁹⁷ en el libro *La cultura de la contracultura*, explica que desconocemos el origen de muchos de los elementos que usamos cotidianamente, a los que comúnmente se les da un sentido contracultural y el origen de éstos tiene que ver con culturas originarias de Oriente que han trastocado a la cultura occidental. Tal fue el impacto del contundente nombre que usó esta agrupación que no les importó saber que ya había existido otro grupo inglés llamado de la misma forma en los sesentas.

Nirvana al entrar al campo del rock se adentra en una escena *punk*, aunque la formación musical de Cobain hizo que sonaran muy pop, es decir melodioso debido a que: él *tenía un gusto musical muy comercial a diferencia de Novoselic quien se preocupaba por encontrar grupos difíciles de digerir* (Cobain), *no conocía a Sex Pistols hasta que Krist le dio una cinta.*¹⁹⁸ Las letras de las primeras composiciones de Nirvana narraban episodios caricaturescos de la vida de Aberdeen como la canción "Floyd the barber" ("Floyd el barbero") en la que narra como el protagonista asesina a todos los clientes de su barbería.

Las primeras grabaciones de Nirvana serían en un cuarto de la tía de Kurt, Mary, quien también lo influenció musicalmente a edad muy temprana al regalarle dos discos de The Beatles. A finales del 86 Nirvana graba una maqueta ya profesional en el estudio de Jack Endino, quien hizo llegar la grabación a Poneman, preocupado porque Sub Pop lograra obtener ganancias y prestigio de un mini LP de Soundgarden llamado *Screaming Life*, Soundgarden ya figuraba como uno de los grupos más cotizados del *underground* de Seattle por ese mismo momento.

¹⁹⁷ Watts, Alan. *La Cultura de la contracultura*. Barcelona. Kairós. 2000.

¹⁹⁸ Cross. Op. Cit. Pág. 72.

Nirvana graba en 1988 un *single* producido por Endino, estuvo compuesto por dos canciones: "Love Buzz" ("Susurro de amor") un **cover** del grupo holandés Shocking Blue y una canción propia "Big Cheese" ("Gran queso"). Para ese entonces había un nuevo miembro baterista, Chad Channing*. De este material se editaron sólo mil copias, ya que Sub Pop quería ser reconocido como un sello de élite entre conocedores de la música *underground*. En este mismo año Nirvana comienza a grabar su primer disco de estudio, *Bleach*, éste se grabó en tres días con tan sólo 606.17 dólares, lo cual fue muy poco comparado con los dos mil dólares que se dispusieron al *Screaming Life*, de Soundgarden.¹⁹⁹ En éste disco Nirvana plasmó sus influencias más cercanas:

*Los Flipper de San Francisco, que practicaban un rock lento e intenso, los Scratch Acid de Texas, ruidos distorsionados y canciones inidentificables, y los Butthole Surfers de Austin, salvajes, plenos de humor infantil y de pesadillas sónicas. De los primeros copió la estructura musical, de los segundos los gritos desgarrados, y de los terceros su libertad anárquica. Y de los Melvins heredó la devoción por grupos como Black Sabbath y Led Zeppelin, por su metal denso y sus ritmos lentos.*²⁰⁰

Nirvana después de dedicarse a participar en compilaciones musicales de Sub Pop sin mucho éxito, y de grabar *Bleach* seguían teniendo poca legitimidad, hasta que hacen una gira a Europa llamada "Heavier than heaven" ("Más pesado/duro que el cielo") en la que son teloneros del grupo Tad*. Al regresar se dan cuenta que su público se había incrementado, principalmente por la fama que habían adquirido por destrozar sus instrumentos, lo que resultaba un gasto extra a Sub Pop que atravesaba por dificultades financieras.

Para este momento ya comenzaba a sentirse el interés internacional hacia las bandas de Seattle, las disqueras internacionales comenzaron a asegurar a sus grupos. Polygram contrató a Mother Love Bone, A&M y Soundgarden. Sony se quedó con Alice in Chains, mientras que a Geffen, de Universal lo habían rechazado Soundgarden y AICh. Para Geffen trabajaba Sonic Youth, quienes se habían interesado desde un par de años atrás por lo que se estaba dando musicalmente en Seattle. Fue Kim Gordon miembro de esa agrupación quien aconsejó firmar a Nirvana, Geffen se animó a contratar a

¹⁹⁹ <http://www.audiokat.com/biografia>

²⁰⁰ Saúl, Samuel; *Nirvana*. "La historia termina, continua el mito." Op. Cit. Pág. 12.

Nirvana después de verlos en vivo en una gira que realizaron como teloneros de Sonic Youth, con lo que en adelante compartirían *managers*. Este es un ejemplo de legitimación de una banda hacia otra en el *underground* y una muestra de cómo para la banda los capitales se empiezan a reestructurar es la siguiente cita del diario de Cobain: “Ya no estamos en *Sub Pop*, nuestro nuevo sello es *DGC (Geffen)* ¡Compartimos sello con *Nelson!* Sé que empiezo a sonar demasiado a rollo de negocios”.²⁰¹

En marzo de 1990 Nirvana entraba a grabar su segundo álbum, en los Smart Studios. A los dos días el baterista Chad Channing, sale del grupo y fue sustituido por un breve tiempo por Dan Peters, de Mudhoney, pero fue Buzz Osborne el que presentó al baterista definitivo Dave Grohl, quien había tocado previamente en grupos como Dain Bramage y Scream, este último de mediana fama en Washington D.C. *La transposición de letras en el nombre de éste último grupo (“Dain Bramage” por “Brain Damage”, “lesión cerebral” literalmente) bastó seguramente para granjearse la simpatía de Kurt, pues mostraba cuando menos que Grohl tenía el mismo sentido del humor que él,*²⁰² por ello el acoplamiento de *habitus* con Grohl fue inmediato.

La llegada de Grohl mostró una nueva dirección en la trayectoria de Nirvana, el sonido se volvió más agresivo y el nuevo baterista mostró su intención de apuntar directamente a la fama y al dinero²⁰³ porque él provenía de circuitos no tan locales como en los que se relacionaba Nirvana. El bebé de *Nevermind** resume simbólicamente las ambiciones de Nirvana en el *mainstream*, eran una banda que nacía en la escena pública y que iba por el dólar.

El disco *Nevermind* comenzaba a venderse bastante bien en EUA pero las ganancias tardaron algunos meses en llegar a los bolsillos de los miembros de la agrupación por lo que les costó trabajo dejar de estar en los espacios que antiguamente frecuentaban y sus conocidos los empezaban a rechazar por haberse “vendido a una trasnacional”.²⁰⁴

²⁰¹ Cobain, Kurt. Diarios. Reservoir books. Mondadori. 2006. Pág. 145.

²⁰² Cross. Op. Cit. Pág. 216.

²⁰³ Esta afirmación ha quedado comprobada históricamente, ya que tras la desintegración de Nirvana, Dave Grohol formó inmediatamente una nueva agrupación llamada Foo Fighters, la cual adquirió fama internacional rápidamente al verse cobijada por el escándalo mediático sobre los temas que giraban alrededor de Nirvana y de la muerte de Kurt Cobain.

²⁰⁴ Cross. Op. Cit. Pág. 266-268.

Olympia estaba organizando su propio festival, el Internacional Pop Underground, con la participación de una cincuentena de artistas y grupos de la escena independiente del momento. Nirvana se incluyó en un principio en el cartel del IPU, pero a raíz de su fichaje por una multinacional dejó de considerarse una banda *indie*, y la ausencia de Kurt en el acontecimiento musical más importante jamás celebrado en Olympia se hizo notar.²⁰⁵

3. Socialización primaria.

*I do not want what I have got
A blanket acne'ed with cigarette burns
Speak at once while taking turns
What is wrong with me?*²⁰⁶

Si la música de Nirvana influenció a algunos los jóvenes de los noventas y la música de Nirvana se construyó en los ochentas, ¿de dónde obtuvieron sus influencias musicales y personales los miembros de Nirvana? ¿Qué incidió en los caracteres de Cobain, Novoselic y Grohl para que manifestaran en su obra toda esa información que en algún momento se reflejó en sus *habitus* públicos? ¿Qué cimentó su socialización primaria? Los sujetos forman sus caracteres y comportamientos individuales y colectivos *mediante la familiarización con unas prácticas y unos espacios que son producidos siguiendo los mismos esquemas generativos, esto es, representaciones sociales similares, y en los que se hallan inscritas las divisiones y categorizaciones del mundo social.*²⁰⁷

La siguiente frase de Kurt Cobain: “*Cuando escuché a Mudhoney supe que era lo que quería hacer con nuestra música*”²⁰⁸ nos lleva a un momento único, irrepetible y trascendente en la vida de este sujeto, cuando se absorbe información realmente significativa para cada agente social se manifiesta en un futuro mediano o inmediato, la socialización primaria por lo general nos remonta a los aprendizajes de la infancia, pero también involucra el primer conocimiento o acercamiento que se tenga sobre algo, en este caso la música y la relación con las circunstancias familiares, sociales o económicas que reprodujeron el campo del rock por una parte y por otra las actitudes y

²⁰⁵ Ibidem. Pág. 258.

²⁰⁶ No quiero lo que tengo. / Una manta *acneada* con cigarrillos quemados. / Habla de una vez mientras me lo devuelves. / ¿Qué está mal conmigo? Extraído de Radio Friendly Unit Shifter.. Track. 10. Nirvana. *In Utero*. DGC. Universal. 1993.

²⁰⁷ Rizo, Marta. “Conceptos para pensar lo urbano.”Op. Cit.

²⁰⁸ Schack, AJ. (Director) *Kurt Cobain: About a son*. (Kurt Cobain: Sobre un hijo) EUA. 2007.

trascendentes de Nirvana con las que lograron romper el huevo de Robert Desnos.²⁰⁹

En 1991 Krist tenía 26 años, Kurt 24 y Dave 22; aparte de su música estos personajes tenían varias cosas en común que les permitieron a sus *habitus* individuales formar uno colectivo en Nirvana. De los tres puede percibirse buen sentido del humor y sarcasmo²¹⁰ tanto en sus entrevistas como en sus fotos, ninguno de los tres llegó más allá de la High School y no se habían dedicado a ninguna otra cosa, de no ser empleados emergentes en el McDonalds o el **Taco Bell**, el trío provenían de familias con padres divorciados, mientras que Cobain y Novoselic habían vivido su infancia y adolescencia en Aberdeen.

Aberdeen es un pueblo costero de Washington que tras la gran depresión del 29 su población empezó a componerse principalmente por inmigrantes: alemanes en un 18.9 %, irlandeses en un 11.5 %, ingleses en un 10.0 %, estadounidenses 6.9 %, noruegos 5.5 % y suecos 4.6 %.²¹¹ Al parecer este fenómeno se debió a que es un territorio donde los terrenos son baratos en comparación de la zona norte de California, lo cual explica porque una familia de emigrantes croatas llegó a tal lugar, tal y como fue el caso de la familia de Krist Novoselic.

Según Kurt Cobain, el conservadurismo podía palpase en esta región, *“la gente en Aberdeen es de criterio cerrado y abundan los homofóbicos, es un lugar apto para actividades de "machos". El noventa y nueve por ciento de la población no tenía idea de lo que era la música y el arte, la única razón por la que no me convertí en leñador fue porque era muy pequeño”*.²¹²

La zona noroeste de Estados Unidos se conforma por los estados de Washington, Oregon, Idaho, Montana, Wyoming. La frontera norte de los estados de California, Utah y Nevada, (parte de ello lo podemos observar en la figura 2.) forman una zona económica determinada por su clima y su composición geográfica, al oeste se encuentra el Océano Pacífico y al norte la

²⁰⁹ Junto con Jean Claude Passeron, Bourdieu escribió un ensayo para conocer el funcionamiento social del sistema escolar: "La reproducción", publicado 1970, ese texto retoma una epígrafe de una poesía del surrealista Robert Desnos que habla de un pelícano que pone un huevo, del que nace otro pelícano, que a su vez pone un huevo y así seguirá hasta alguien que pise uno. De esta manera ejemplifica a la educación como una máquina de reproducir diferencias sociales.

²¹⁰ Nirvana y Kerslake, Kevin (Director) Cobain Kurt (compilador). *Nirvana. Live! Tonight! Sold out!* Universal.1994.

²¹¹ <http://www.aberdeeninfor/growingpopulation.com>

²¹² Cross. Op. Cit. Pág. 289.

frontera política con Canadá. Esta zona se caracteriza por ser boscosa debido a las constantes lluvias todo el año lo cual permite que se desarrollen actividades económicas como la agricultura y la industria forestal. Es conveniente notar que Aberdeen es una ciudad alejada de la periferia de Seattle, lo que hace que la vida cultural de la capital llegue difícilmente, mientras que las líneas más gruesas del mapa son las más comunicadas, todas ellas en relación con Seattle, estas mismas líneas marcan el cortocircuitaje musical de la zona. Esta lejanía geográfica marcaría los caracteres musicales de Cobain y Novoselic, quienes comenzaron a admirar a The Melvins por ser los únicos *punks* de su apacible ciudad.

Figura 2.



Mapa de Washington, muestra las principales ciudades, entre ellas Seattle y la ubicación de Aberdeen.²¹³

Antes de dedicarse a la música, Cobain, Novoselic y Grohl vivieron un proceso de interacción, una socialización primaria personal, que los formó en sus primeros años de vida y en sus círculos sociales más allegados, aparte de

²¹³ Mapa extraído de www.washingtonestado_actualidad.regionesfisiograficas.html

formarles sus esquemas de percepción, sus prácticas culturales y representación del mundo de manera única, les formaría sus perfiles.

Krist Novoselic, es hijo de migrantes croatas, nacido el 16 de mayo de 1965 el segundo de tres hermanos, vivía en una familia con tradiciones y costumbres muy arraigadas, lo que no fue una barrera para que escuchara en su juventud a Sex Pistols y The Clash. *Matt Lukin comenta: "siempre lo conocieron como el gran chico porque siempre estaba haciendo cosas raras. Ellos pensaban que era alguien extraño y raro. Cuando iba a las fiestas se ponía a brincar de un lado a otro".*²¹⁴ A su padre no le agradaba la idea de que su hijo se sintiera atraído por la música y le decía: "*Cambia esas guitarras por palas y ponte a trabajar*",²¹⁵ frase que el mismo Novoselic escribió a mano en la edición limitada de *Bleach*.²¹⁶

Dave Grohl, nacido en Warren, Ohio el 14 de Enero de 1969, a la edad de 12 años empezó a tocar la guitarra, intentó tomar lecciones, pero se cansó de ellas y empezó a tocar en bandas con amigos. En 1982 una visita de verano a la casa de un primo hizo que creciera su interés por el *punk rock*, debido que su primo Tracy lo llevó a varios conciertos este género ese verano.

Grohl tocó en varias bandas locales, Mission Impossible y Dain Bramage, en los años que se desarrolló como baterista, Grohl citó a John Bonham* como su más grande influencia,²¹⁷ Bonham era baterista de Led Zeppelin, su estilo era muy apegado al *jazz* y al *blues*, con pocos adornos melódicos y golpes duros. En el año de 1990 llegó a Nirvana.

*"Hola, tengo 24 años. Nací blanco, de clase media baja, en la costa del estado de Washington, crecimos bajo la amenaza comunista y todos los padres de mis amigos se estaban divorciando".*²¹⁸ Este es un pasaje del diario de Kurt Cobain en el que se describe así mismo; él nació el 20 de febrero de 1967 en un hospital comunitario de Hoquiam, hijo de Donald Cobain un joven de 21 años, mecánico de la gasolinera Chevron, *a principio de 1968 su salario no superaba los seis mil dólares al año,*²¹⁹ lo que representaba poco dinero para la manutención de una familia y una renta. La madre, Wendy, tenía diecinueve

²¹⁴ Cross. Op. Cit. Pág. 108.

²¹⁵ Ibidem. Pág. 76.

²¹⁶ Ibidem. Pág. 146.

²¹⁷ www.todomusica.org/davegohl

²¹⁸ Cobain. Op. Cit. Pág. 164.

²¹⁹ Cross. Op. Cit. Pág. 24.

años, al poco tiempo del nacimiento de Kurt se mudaron a Aberdeen, la población vecina, a los 8 años de Kurt sus padres se separan, lo que le dejó marcado para siempre, manifestándolo en diversas entrevistas y en algunas de sus canciones como en “Servet he Servants” (“Servir a los sirvientes”): *that legendary divorce es such bore (ese legendario divorcio en tan aburrido)*. Su padre lo incitaría para practicar luchas, el cual fue un esfuerzo inútil: “*siempre he sido muy flojo para trabajar en cualquier actividad física*”,²²⁰ la figura paterna con la que se confrontó en su adolescencia le serviría como fuente de inspiración, según su biógrafo, para canciones como “Bambi Slaughter” (“El sacrificio de Bambi”), “Even in his youth” (“Siempre en su juventud”), “Scoff” (“Burla”), y “Opinion” (Opinión).

En la escuela nunca fue muy buen estudiante decía que en ese lugar “*era mejor ser un **freak** que un mediocre más del montón, en realidad nunca encajé en ningún grupo.*”²²¹ Siempre se inclinó por las clases de arte, su tía Mary aparte de regalarle discos de The Beatles le daría sus primeros consejos para tocar guitarra con la mano izquierda, aunque escribiera con la derecha. Otro ejemplo de que su familia quedaría reflejada en las canciones de Cobain fue “Been a son” (“Haber sido un hijo”) la que compuso para su hermana menor Kim, quien le confesó a Kurt su homosexualidad.

Sus grupos musicales más influyentes fueron: The Melvins, The Vaselines*, Mudhoney, Sonic Youth, Laedbelly*, Jonh Lennon, *sólo me pondría una playera teñida sí estuviera hecha con la sangre de Jerry García.*²²² De Neil Young* usa en su nota de suicidio “es mejor apagarse que irse quemando lentamente” a lo que Young respondió componiéndole una canción llamada “Sleeps Whit Angels” (“Duerme con ángeles”). De la **Generación Beat*** heredaría una malintencionada manera de escribir que aludiera sin sentido a diferentes imágenes autobiográficas del escritor, estilo característico de W. S. Burroughs.

En su juventud, Cobain pasó mucho tiempo leyendo en la librería local, explorando trabajos literarios de escritores como S.E. Hinton y William S. Burroughs, cuyas técnicas de escritura usó algunas veces para escribir algunas canciones de Nirvana. Finalmente, Cobain tuvo la oportunidad de

²²⁰ Schack, AJ. (Director) *Kurt Cobain: About a son*. (Kurt Cobain: Sobre un hijo) EUA. 2007.

²²¹ Ibidem.

²²² Cobain. Op. Cit. Pág. 53.

grabar con Burroughs una pieza hablada que contenía improvisación de guitarra: “the Priest they called him”. Las partes habladas eran fragmentos de una de las historias cortas de *The Exterminator*. Entre otros trabajos literarios que impactaron la filosofía de Cobain están: el Manifiesto SCUM de Valerie Solanas, *Los vagabundos del drama* por Jack Kerouac, y *El perfume* de Patrick Süskind, así como trabajos de Samuel Beckett, Charles Bukowski, Jon Savage y Camille Paglia.²²³

Como ya vimos (en el capítulo anterior) el rock no centra sus temáticas en el amor, pero tampoco le es un tema ajeno. La inspiración de las siguientes canciones, según Cross, tiene origen en relaciones afectivas que Kurt Cobain vivió: “About a girl” y “Clean up before she comes” las escribió para su novia Tracy Marander con quien vivió del 86 al 90. Para Tobi Vail, con quien tuvo una relación libre pero intensa del 90 al 91 escribió “Aneurysm”, “Drain you” y “Lounge Act”. A su esposa Courtney Love dedicó “All Apologies”, “Heart-shaped Box” y “You know you’re right”.

Para sus amigos en diferentes etapas de su vida escribió: “Breed” (“Cultivar”), “Como as you are” (“Ven como eres”), “In Bloom” (En Flor), “Lithium” y “Pay to play” (Pagar por tocar). Como autorreferenciales encontramos a “Stay away” (Quédate lejos), “Something in the way” (“Algo en el camino”) y “School” (“Escuela”); las escritas a partir de pequeños acontecimiento percibidos en momentos específicos de su vida ubicamos las siguientes, “Polly”, “Aerozeppelin” y “Frances Farmer Hill have her revenge on Seattle” (La granjera Frances tendrá su revancha en Seattle). Con esta tipología no se pretenden encuadrar las temáticas de Nirvana en tópicos inamovibles, ya que como se mencionó no llevaban en la mayoría de los casos un guión, sin embargo de acuerdo a las biografías acerca de Cobain y de Nirvana escritas por Cross y Azerrad, se interpreta un proceso en el que se materializa el *habitus* en creaciones extraídas de acontecimientos vividos y referidos por el mismo artista.

²²³ Azerrad, Michael. *Come as You Are: The Story of Nirvana*. Doubleday, 1993.

4. ¿De dónde viene el grunge?

*Find my nest of salt. Everything is my fault
I'll take all the blame. Aqua seafoam shame
Sunburn with freezburn.
Choking on the ashes of her enemy*²²⁴

El *grunge* fue bien acogido por el público, en especial por los jóvenes, quienes no tardaron en sentirse identificados con la nueva propuesta discursiva que ofrecía la industria cultural. Para que una expresión de la creatividad musical, condensada como una corriente –al menos en el campo del rock– tenga éxito, no basta con que las casas disqueras posicionen en los medios audiovisuales un tipo de música con una moda que le circunde, ya que la aceptación de esta forma simbólica dependerá de la significación que le imputen los consumidores, también debe tener cierta articulación con la realidad más próxima de los consumidores, en palabras de Thompson: *es importante porque el significado transmitido por las formas simbólicas se construye comúnmente a partir de rasgos estructurales y elementos sistémicos, de manera que al analizar tales rasgos podemos profundizar nuestra comprensión del significado transmitido por las formas simbólicas.*²²⁵ Así, la reiterada exposición de un discurso musical se compone de “lo que se vende” y “lo que se dice” de él en correspondencia a las circunstancias.

El grado de acoplamiento que se dé entre el contexto histórico, político, social, mediático y el concepto musical o artístico, determinarán la producción de significados, los cuales dan movilidad a la cultura, la que para Bourdieu es un ciclo de interiorizaciones y exteriorizaciones, *habitus*, que perciben esta red de conocimientos estructurales, que en las sociedades capitalistas han sabido ser usados para educar algunos sectores juveniles en dos sentidos: 1) Moldear sus esquemas de percepción para que seleccionen de la realidad aquellos rasgos tan generalizables que aparentemente describan sus relaciones sociales objetivas y 2) Manifestar lo anterior consumiendo. Lo cual no es un proceso mecánico ni estudia al sujeto de manera determinista,

²²⁴ Encuentra mi nido de sal. Todo es mi culpa. / Tomaré todo el pecado. La espuma del agua del océano se avergüenza. / El sol se incendia con quemaduras congeladas. / Atragantándose sobre las cenizas de su enemigo. Extraído de All Apologies. Track. 12. Nirvana. *In Utero*. DGC. Universal. 1993.

²²⁵ Thompson. Op. Cit. Pág. 212

más bien se hace una interpretación del proceso, aplicada específicamente a lo ocurrido con la música rock en general y el *grunge* en particular.

La fortuna de grupos como Pearl Jam, Nirvana y Alice in Chains radicó en provenir del **cortocircuitaje** musical del Pacífico estadounidense de los años ochentas, en el cual participaban bandas de ciudades aledañas a Seattle, la ciudad más grande del estado de Washington. Seattle está situada entre el Lago Washington y la bahía Puget Sound junto al océano Pacífico, se encuentra a 180 km al sur de la frontera entre Estados Unidos y Canadá en el Condado de King. Recibe el apodo oficial de "*La Ciudad Esmeralda*" a causa de los bosques de este color, también es conocida como *La Ciudad de la Lluvia* ("Rainy City"), aunque tiene menos lluvia que muchas otras ciudades estadounidenses, pero destaca por el gran número de días nublados o lluviosos al año.²²⁶

Durante los años de 1980, en Seattle, el sello discográfico independiente Sub Pop publicó una serie de discos con bandas como Black Flag o Minor Threat, entre otros, que fusionaban desde *punk*, *hard core*, *metal* y en algunos casos hasta sonidos *country*. El sello discográfico surgió gracias al apoyo de KAOS DJ'S, una emisora de FM de Olympia, Washington; el director de información John Foster junto a Bruce Pavitt, éste último DJ de la misma estación, crearon el *fanzine* Subterranean Pop en 1979, éste sería el precedente de la formación de diversos sellos independientes como Kill Rock Stars y K Records, a los que se adherirían bandas que en los noventa serían encajonadas como *grunge*.

Una vez que KAOS DJ'S y el *fanzine* le dieron popularidad a Beat Happening, Young Fresh Fellows, o Mr Epp & The Calculation (donde tocaba Mark Arm, que luego fundaría Mudhoney), enfocaron su trabajo únicamente en el sello Sub Pop, grabando posteriormente a Scratch Acid, Sonic Youth, The Wipers y The U-Men, por mencionar algunos.

Sub Pop editaba sus discos en Seattle, por lo que se facilitaría organizar conciertos en tal lugar, este fenómeno empezó a absorber bandas y público de la periferia. *Grupos como Green River o Soundgarden se habían hecho con un público fiel en la zona, aunque su mercado seguía siendo*

²²⁶ Ritter, Harry. *Washington's History: The People, Land, and Events of the Far Northwest*. Westwinds Press. 2003. Pág. 71.

*bastante pequeño si lo comparamos con el de la movida heavy metal local, liderada por los Queensryche.*²²⁷ Por otra parte apareció otra estación, la KCMU, se popularizó por apoyar música alternativa, esta estación contaba con el trabajo de Kim Thayil, guitarrista de Soundgarden y DJ de la estación y Jonathan Poneman, cofundador de Sub Pop, quien se encargaba de contratar a los grupos que se presentaban en el club Fabulous Rainbow (Arcoiris Fabuloso).

Las redes creadas alrededor de Sub Pop no eran las únicas que determinarían lo que sería reconocido como *grunge*. A finales de 1985 apareció la primera recopilación de sonido de Seattle o *Seattle sound* en formato **L.P.** llamado *Deep Six*, grabado en el Reciprocal, el estudio de Jack Endino, y editado por el sello local C/Z. El disco incluía temas de The Melvins*, Soundgarden, Malfunkshun y el propio grupo de Endino, Skin Yard, todas estas bandas provenían de ciudades cercanas a Seattle.

Pavitt y Poneman, decididos a popularizar el sello Sub Pop, solicitaron un crédito bancario e invirtieron 40 000 dólares en lanzar el que sería el sello más representativo del sonido de Seattle. Como resultado los discos *Dry As A Bone* (*Seco como un hueso*) de Green River, producido por Jack Endino y *Hunted Down* de Soundgarden, llegaban a las tiendas en junio de 1987.

Radiodifusoras, productores, casas discográficas *undergrounds*, son consideradas las instituciones que legitiman la existencia y posicionamiento de bandas en el campo del rock ya que la música grabada tiene su propio sistema de distribución... *Una industria independiente y cierta autonomía institucional. También tiene una imagen que la diferencia de los demás medios, por muy poco perfilada que esté a causa de los muy distintos tipos de música que abarca. En cuanto a las condiciones de distribución y uso, entraña un contenido unitario y tiene pocas limitaciones espacio-temporales.*²²⁸ La trayectoria que comenzaron las bandas oriundas de Seattle y sus alrededores se favoreció de la lucha por la potencial acumulación de capital económico que Endino, Poneman y Pavitt habían visualizado en torno al rock de la región.

La primera estrategia que los empresarios antes mencionados usaron fue promocionar estos bienes culturales en Inglaterra, lo que sirvió para que

²²⁷ <http://www.audiokat.com/biografia>

²²⁸ McQuail. Op Cit. Pág. 37.

agentes como Everett True y John Peel, acreditaran el fenómeno en programas de la BBC y en columnas de la revista *The Observer*. Posteriormente las discográficas internacionales más importantes empezaron a contratar a algún grupo proveniente de esta movida como The Melvins, The Waites o The Sonics. *Era preferible desembarcar con una docena de gorriones sin talento, con ejércitos de degenerados y de bichos raros gritones, que dejar escapar al siguiente John Lennon.*²²⁹

Las siguientes estrategias para que fuera aceptada con éxito la música del noroeste de Estados Unidos ya no dependían solamente de agentes individuales. Una vez trasladada al *mainstream*, éste se encargó de hacer que el mensaje atrajera visual y auditivamente al mercado. Alice In Chains, Nirvana, Pearl Jam y Soundgarden fueron llamados “el grupo de los 4”, ante el mundo ellos eran una revolucionaria propuesta en el rock, ya que eran sujetos con una propuesta de música “alternativa”, la simplicidad de sus sonidos y la presentación de sujetos vestidos en harapos rompía con la imagen del rock en ese momento, no necesitaban disfraces ni botas para salir al escenario y eso determinó un corte en el *mainstream* del rock. Lo cierto es que si las ondas sonoras de estos grupos salieron de los caminos del Pacífico estadounidense fue porque cada uno contaba con el apoyo de una casa discográfica internacional como Polygram, Sony o Universal.

La voz grave de Eddie Vedder* junto a las rebuscadas letras con mensaje social de Pearl Jam: *Even flow, thoughts arrive like butterflies. Oh, he don't know, so he chases them away. Someday yet, he'll begin his life again* (Flujo constante, los pensamientos llegan como mariposas. ¡Oh! Él no lo sabe, entonces los persigue a donde van. Algún día todavía, él empezará su vida otra vez.); las minihistorias de aislamiento que contaban las canciones de Soundgarden: *You wired me awake. And hit me with a hand of broken nails. You tied my lead and pulled my chain. To watch my blood begin to boil. But I'm gonna breake* (Me electrocutes para que despierte. Y me golpeas con una mano de uñas rotas. Apretaste mi correa y jalaste mi cadena. Para mirar como mi sangre empieza a hervir. Pero me voy a romper); el alto grado de “imagen *glam*” de Alice in Chains y las canciones escatológicas y sin sentido de los

²²⁹ Cohn. Op. Cit. Pág. 20.

adolescentes tardíos de Nirvana no eran imágenes homogéneas, pero había que decir que sí, que era una sola voz la que salía de Seattle, aunque los integrantes de estos grupos ni siquiera hubieran nacido y crecido ahí, había que formar un discurso novedoso, que dejara ganancias millonarias para los grupos y para sus legitimadores, así que Pavitt y Poneman adoptaron el nombre que Sub Pop había usado: *Seattle sound*. Más tarde la prensa los llamó *Doom Rock* por el pesimismo de algunas canciones, otros más los llamaron más genéricamente música alternativa debido a que estos sonidos eran novedosos hasta entonces no pertenecían a ninguna corriente, pero fue solamente el contundente nombre *grunge*, usado en una compilación: *Sub Pop 200*, el que detonó la bomba comercial del concepto, el término alude a *algo de carácter sucio, desaseado o andrajoso. En el contexto rock se utiliza para describir a grupos cuya música y apariencia encajan en estas características.*²³⁰

Generalmente se acredita a Mark Arm, entonces vocalista del grupo Green River y posteriormente de Mudhoney, como la primera persona que utilizó el término «grunge», refiriéndose a un nuevo estilo musical. Arm usó la palabra en 1981 en una carta que escribió y envió bajo su nombre de pila, Mark McLaughlin, a la revista de Seattle *Desperate Times*, en la que criticaba a su anterior banda Mr. Epp and the Calculations, llamándola «*Pure grunge! Pure noise! Pure shit!*» («¡Basura pura! ¡Ruido puro!, ¡Mierda pura!») El director de la revista, Clark Humphrey, mencionó ésta como la primera vez que se utilizaba la palabra para referirse a una banda de Seattle y añadió que Bruce Pavitt, de la discográfica Sub Pop, popularizaría el término al usarlo frecuentemente para describir el estilo de Green River.²³¹

5. El *mainstream* de los noventas.

*I am my own parasite
I don't need a host to live
We feed off of each other
We can share our endorphins*²³²

La constante recepción de flujo de información, la asimilación y manifestación individual y colectiva de este proceso se aceleraron en el comienzo de la década de 1990... *el mensaje no es único, variable e impredecible, sino con*

²³⁰ Julia. Op. Cit. Pág. 8.

²³¹ Humphrey, Clark. *Loser: The Real Seattle Music Story*. New York: Harry N. Abrams, 1999. Pág. 16.

²³² Soy mi propio parásito. / No necesito un anfitrión para vivir. / Nos alimentamos a todos los demás. / Podemos unir nuestras endorfinas. Extraído de Milk it.. Track. 8. Nirvana. *In Utero*. DGC. Universal. 1993.

frecuencia “manufacturado”. También es un producto de trabajo y una mercancía con un valor de cambio al mismo tiempo que constituye una referencia simbólica con “valor de uso”,²³³ estos años se caracterizaron por el uso de drogas duras, que si bien ya estaba siendo consumidas se incrementa notablemente entre jóvenes estadounidenses en este periodo.²³⁴

La dinámica histórica, particularmente la que tiene que ver con los medios de comunicación hace que las disposiciones perceptivas de distintos sectores juveniles, en EUA como en el mundo se canalicen en un manejo tanto de la tecnología como de información. En esta década los videojuegos se adaptaron al uso doméstico, ATARI, una empresa estadounidense se encargó de acaparar este mercado hasta que las industrias japonesas comenzaron a ganar terreno. El **disco compacto**, creado en 1979 comienza a ser utilizado con mayor frecuencia por la industria discográfica, dejando atrás el disco de vinilo y el **casette**. Internet comienza a tener un uso público y no solamente bélico. *No cabe la menor duda de que en los años ochentas y noventas la ciencia, los media y los entretenimientos dominaron la escena cultural de los países industrializados.*²³⁵

Las noticias nacionales estadounidenses tenían la función de demostrar que el sistema capitalista definiría el rumbo de la sociedad no sólo norteamericana, sino de algunos otros países, apoyándose en el poder de los medios de comunicación para difundir ante su población y ante el mundo el auge que disfrutaba tan sólo una minoría... *casi nunca se hablaba: que Estados Unidos era una sociedad basada en las clases sociales en la que el 1% de la población poseía el 33% de la riqueza y una sociedad que poseía una subclase de 30 o 40 millones de personas que vivían en la pobreza.*²³⁶

Todo ello poco importaba al público de MTV, canal musical pensado para jóvenes. Para ellos resultaba más significativo, por ejemplo, el lanzamiento del quinto álbum de Metallica*, *The Black Album (El Álbum Negro)*, que el bombardeo a Bagdad por parte de tropas estadounidenses; las Finales de la NBA de 1991, donde Michael Jordan* hace un tiro de fantasía de dos

²³³ McQuail. Op Cit. Págs. 40-41.

²³⁴ Hobsbawm. Op. Cit. Pág. 549.

²³⁵ Giménez, Gilberto. “La importancia estratégica de los estudios culturales en el campo de las ciencias sociales”. Op. Cit. Pág. 84

²³⁶ Zinn. Op. Cit. Pág. 455.

puntos para dar el gane a Bulls sobre Lakers les decían más que aquello que pasaba en la Guerra del Golfo. A principios de 1991 Estados Unidos lanzó un ataque aéreo a Irak al que llamó “Tormenta del Desierto”... *el gobierno y los medios de comunicación habían pintado a Irak como una impresionante potencia militar, aunque lejos de serlo Las Fuerzas Aéreas de los Estados Unidos tenían un control total de aire y podían bombardear a voluntad.*²³⁷ Esta guerra, según Zinn, fue rápida con la finalidad de contar con el apoyo de los medios de comunicación y para evitar que la población llegara a organizarse en movimientos pacifistas.

La posible reestructuración multipolar del mundo marcaría un acontecimiento muy significativo para la población mundial, debido a que se reorganizarían ámbitos comerciales, políticos, sociales y culturales, sin embargo eso eran sólo palabras comparado con la aparición de la serie televisiva *The Simpsons**. Sólo a los especialistas y críticos de la materia les importó que la mayor parte del presupuesto de Bush fuera destinada a las intervenciones militares en el extranjero²³⁸ y que una prioridad del gobierno radicaba en superar el síndrome de Vietnam.²³⁹ Para los demás, entre ellos los alienados “emtivís” era más resonante para sus vidas que algo llamado *grunge* llegaba para a desbanca de la programación al *glam*.

En resumen, los medios visuales y auditivos a grandes escalas han ejercido una gran influencia en los *habitus* de los jóvenes de los últimos tiempos, el flujo informativo impera y determina la cultura como un conglomerado de acontecimientos. *Los grados y clases de relaciones entre el emisor y el receptor o entre los receptores, han pasado a formar parte de la imagen y la realidad de los distintos medios. (...) tiene que ver con el grado de participación y adhesión que se dan entre el receptor y el emisor, que puede ser fuerte o débil.*²⁴⁰ Sin entrar en la discusión sobre baja o alta cultura entendemos ésta como lo hace Bourdieu, todo aquello que educa a los sujetos es cultura, lo que orienta los valores y las acciones de los *habitus*, individual y colectivamente, *las características espaciales y temporales del contexto de*

²³⁷ Ibidem. Pág. 452.

²³⁸ Ibidem. Pág. 417.

²³⁹ La resistencia del pueblo americano a una guerra deseada por el Estado.

²⁴⁰ McQuail. Op Cit. Pág. 30.

*producción pueden diferir de manera significativa o total del contexto de recepción.*²⁴¹

Los discursos son reforzados por los medios de comunicación, las series televisivas, la música, las revistas; ellos estereotipan conductas, espacios de pertenencia y modas, la música y particularmente el rock portan una cultura visual y auditiva para llegar al público. En este sentido planteamos la representación de algunos sectores juveniles de la primera mitad de los noventas, por una parte acorde a la imagen que ofrecía la popular serie televisiva *Beverly Hills, 90210**, que retrataba la amistad y los problemas amorosos de hombres y mujeres de clase alta en una zona cercana a Hollywood, ellos vestían a la moda, las mujeres procuraban la belleza, los peinados y ser atractivas, mientras los hombres mostraban evidentes musculaturas enmarcadas en ropa ceñida, sus fans optaban por tararear el éxito "Step by step" ("Paso a paso") de New Kids on the Block*.

La contraparte sería la representación mediática de los *rockers* glamurosos con estoperoles, cabello largo, vestimentas negras que usaban calaveras como iconos, en su *walkman* o *discman* llevaban música de Kiss, Iron Maiden* o The Cure. La aparición del *grunge* sería reforzada con la representación de jóvenes idiotas potencialmente peligrosos, capturada por la animación llamada *Beavis and Butthead**, una serie televisada por MTV y protagonizada por un par de hombres con actitudes estúpidas que se metían en problemas en los que se involucraban toda serie de elementos escatológicos como orines, mocos y basura. El cine haría lo suyo con la película *Wayne´s World**,²⁴² un recorrido de problemáticas absurdas que ponen en peligro a los partícipes de las situaciones, el protagonista es un joven que toca la guitarra y le gusta el rock. Una empresa les ofrece a Wayne y su amigo Garth un contrato para promocionar un videojuego por medio de un programa, los amigos empiezan a molestarse con los productores después de que el programa se vuelve muy comercial.

Ese sería el escenario que acogería al *grunge*. Musicalmente hay una ruptura, los rasgos comunes de lo que se etiquetó como *grunge* eran los arreglos y acordes simples, las voces de melodiosas a desgarradas y las letras

²⁴¹ Thompson. Op. Cit. Pág. 218.

²⁴² Spheers, Penelope. (Directora). *Wayne´s World*. Paramount Pictures. 1992.

simples y repetitivas. A diferencia de sus predecesores del *mainstream*, el *glam*, en el *grunge* no es necesaria una vestimenta ostentosa para salir al escenario, provenientes de uno de los *centros maderero, minero y agrícola más importante del noroeste*²⁴³ hicieron que la vestimenta de los trabajadores de su región se popularizara, *enfundados en camisas de franela tipo leñador y una fisonomía estética distante de las muñequitas hair-metaleras angelinas. Todos los Mötley Crües* y clones se jubilaron antes de los noventas.*²⁴⁴ Las letras mayúsculas para promocionar los nombres de las agrupaciones eran tan simples que resultaban novedosas, lo que dejó a un lado los adornos góticos en los logotipos de los nombres de las bandas que antes intentaban ser muy rebuscados.

La moda y la vestimenta recrean las tendencias musicales. El *hippismo* y el **flower power** adoptaron los huaraches en empatía por comunidades autóctonas, en el *punk* y en el *heavy* se optó por las botas largas y la mezclilla que usaron los obreros, en el *grunge* optaron por los tenis, *Kurt Cobain, el vocalista del grupo Nirvana, los usaba. Cobain vestía una versión alternativa de los zapatos Converse, cuando se suicidó en 1994,*²⁴⁵ los Converse tipo Chuck Taylor* fueron los preferidos de la oferta y la demanda, en un primer momento los miembros de las bandas los usaban porque provenían de una realidad en la que no podían darse el lujo de tener más de un par de calzado, debido a que la movida *underground* de Seattle no era redituable en términos económicos,²⁴⁶ éste era un aditamento proveniente del *basket ball*, después su apariencia fue estereotipada, al igual que el aspecto sucio y su música. Herbert Marcuse llamó en 1965 “tolerancia represiva”²⁴⁷ al proceso de usar elementos cargados de dotes estéticos, ponerlos de moda quitándole su significado más reaccionario para comercializarlo, lo cual, en este caso evidencia que la finalidad de los mensajes musicales es distinta por parte de los involucrados directamente en el negocio de la música y los que crean el mensaje, a este respecto los llamados “padres del *grunge*” no se asumían como parte de ninguna corriente, Dave

²⁴³ Tapia, Andrés. “Nirvana, Con 'derecho de nacer.” En periódico Reforma. Sección Tocada y Fuga. México. 23 de noviembre de 1993.

²⁴⁴ Gómez Muñoz, Rafael (editor). “La historia del rock en fotos.” Op. Cit... Pág. 27.

²⁴⁵ Tkacik, Maureen “Los viejos Converse pasan a formar parte de la familia Nike.” En periódico Reforma. México 10 de julio de 2003.

²⁴⁶ Cross. Op. Cit. Pág. 176-177.

²⁴⁷ Marcuse, Herbert. *Crítica de la tolerancia pura*. Madrid. Editora Nacional. 1977.

Grohl declaró: “*nosotros no hacemos grunge, lo que tocamos es sólo música*”.²⁴⁸

6. Discurso grunge.

*I'll kiss your open sores
Appreciate your concern
You'll always stink and burn
Rape me. Rape me my friend*²⁴⁹

*En el terreno musical el año 1990 fue un año glorioso para Seattle: nueve grupos locales fueron nominados a los premios Grammy, el vídeo de Alice in Chains entró a formar parte de la programación de la cadena MTV,*²⁵⁰ aunque de esto se aprovechó la industria discográfica, no era suficiente, el grunge podía tener más logros, se buscó publicitar diversos grupos de la movida musical de Seattle, enviándolos a hacer giras por Europa, creándoles sus logotipos y publicaciones.

Hubo que esperar un año para perfeccionar la fórmula del grunge: cinco minutos de balbuceos de incoherencias, montadas sobre un riff secuestrado de “Louie Louie” de los Kingsmen,²⁵¹ y ¡listo!, la canción de Nirvana “SLTS” abrió paso a las bandas independientes del noroeste de EUA. Con el video se hizo presente en el rock internacional el concepto que Sub Pop había estado trabajando desde hace diez años. Éste video quedó bajo la dirección de Samuel Bayer, le dio vida a la propuesta de la historia de Cobain, basada en una película llamada *Over the Edge (Al borde del precipicio)*, de 1979, la cual trata de una rebelión estudiantil.

En el video de “SLTS”^{*} se recrea la destrucción del gimnasio de una High School.²⁵² Justo cuando empieza el riff de la canción se ven los Converse de un muchacho sentado en las gradas de un gimnasio estudiantil, a medida que avanza el video aparecen otros elementos como la anarquía punk representada con el símbolo de la “A” con círculo en el uniforme de unas porristas, a mitad de de la canción el público, compuesto por hombres jóvenes,

²⁴⁸ Nirvana y Kerslake, Kevin (Director) Cobain Kurt (compilador). *Nirvana. Live! Tonight! Sold out!* Universal.1994.

²⁴⁹ Besaré tus heridas abiertas. / Aprecio tu concejo. / Tú siempre apestarás y te quemarás. / Viólame. Viólame amigo mío. Extraído de *Rape me*. Track. 4. Nirvana. *In Utero*. DGC. Universal. 1993.

²⁵⁰ <http://www.audiokat.com/biografia>.

²⁵¹ García Michel, Hugo (director). “Kurt Cobain. 13 años, 13 momentos, 13 discos.” Op. Cit. Pág. 11.

²⁵² Equivalente a la educación media y bachillerato.

comienza a perder el control y a destruir el lugar y en medio de todo ello está la banda tocando. En otro escenario aparece un intendente, quien también parece disfrutar de la música. Al final aparece amarrado un chico *nerd*. Este video hasta la fecha es el más transmitido por MTV.²⁵³

Por lo general, una rápida ascensión en las listas de éxitos suele atribuirse a una campaña de promoción bien organizada, respaldada por una sólida maquinaria de *marketing*; sin embargo Nevermind alcanzó su éxito prematuro sin contar con dicho impulso. (...) Cuando el personal de promoción de DGC trató de persuadir a los programadores para que radiaran "Smells like teen spirit" en un principio toparon con su resistencia. "La gente de la radio dedicada al rock, incluso en Seattle, me decían: -No podemos poner eso, no entiendo lo que dice el tipo-, recordaba Susie Tennant de DGC. La mayoría de las emisoras que accedieron a radiar el *single* limitaron su emisión a la franja nocturna por considerarlo -demasiado violento- para ponerlo de día".²⁵⁴

El discurso *grunge* se reforzó con lo que en el momento se interpretó como la "*Generación X*", *la generación apática, la de la ira*,²⁵⁵ es cierto que no toda la música de los noventa fueron *grunge*, no todos los jóvenes se asumían como equis y no todos escuchaban a Nirvana sin embargo esta fracción de la historia de la cultura popular ha sido representada por revistas, periódicos y libros que tratan sobre rock como el momento de la desesperanza.

Por esa misma época Red Hot Chili Peppers emergía del anonimato de la escena musical de *funk* de California, al igual que Marilyn Manson, ex miembro de la banda Nine Inch Nails, maquillado, con una imagen andrógina y letras que criticaban la religión, la doble moral y el consumo a manera de burla. Él, a diferencia de los *grunges*, asumía una postura cínica, mostraba que vivía del sistema y que estaba adherido a él, estos conceptos cobrarían fuerza hasta la segunda mitad de la década de 1990, cuando el *grunge* desaparece como concepto musical de los medios y la prensa comienza a criticarlo por haber comercializado lo alternativo. ¿A qué se debió el éxito mediático del *grunge* sobre estas y otras propuestas incipientes en esta época?

²⁵³ Bernal, Mario. "Efemérides de la Pantalla / Cobain, un misterio de la música." En periódico Reforma. México. 20 de febrero de 2000.

²⁵⁴ Cross. Op. Cit. Pág. 267.

²⁵⁵ Gómez Muñoz, Rafael (editor). "La historia del rock en fotos." Op. Cit. Pág.27.

La forma como se estructura la cultura hace que los hitos de rock sean significativos, en parte es mérito de la creatividad de los grupos en boga, pero la significación de los elementos de esta forma simbólica dependerá de qué tanto logren engranarse al contexto que los rodea, en torno al *grunge* se dijo que quienes escuchaban esa música eran la generación sin alternativas, ello en referencia al resquebrajamiento socialista de la URSS; que la manifestación de la incertidumbre era la depresión, la tristeza y en el último de los casos el suicidio, que el exceso de **software** y **hardware** segregaban a las personas en vez de agruparlas, la autoconciencia de la insignificancia de las personas desembocaba en la soledad, en nihilismo, ira y hedonismo, sus padres los “**baby boomers**” eran la generación enemiga, los X carecían de ídolos o personajes admirados, y todos los movimientos revolucionarios “ya no estaban de moda”, en resumidas cuentas eran la generación que no aspiraría a generar dinero de no ser por servir a un **McDonalds**. De acuerdo a lo anterior y siguiendo a Lipovetsky²⁵⁶ era la época del vacío.

Generación X, fue un término que se abstraigo de la novela homónima de Douglas Coupland, en la que narra historias de unos jóvenes **yuppies** donde su *identidad tiene que ver con la etiqueta de su ropa, nunca con algún valor de tipo social o familiar y para sostener su capacidad de consumo con un empleo estable, que no exija demasiado esfuerzo, que sólo sea un punto de engorde de paredes falsas y módulos que impiden ver la cara del compañero de junto,*²⁵⁷ éste fue parte de la descripción del estereotipo de la “juventud X”. El discurso *grunge* amalgamó a la perfección con lo que estaba ocurriendo, en Estados Unidos. La década de los noventas son parte de *la historia de un mundo que perdió su rumbo y se deslizó hacia la inestabilidad y la crisis,*²⁵⁸ el desconcierto generalizado tras el desmoronamiento soviético afectó en mayor o menor medida a todos los campos de la sociedad, así que con la propuesta del discurso *grunge* se manifestó un acoplamiento estructural entre discurso y contexto le valió a tal corriente imponer su mensaje en el *mainstream*, ser el

²⁵⁶ Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío*. Editorial Anagrama. España. 2007. Pág. 23.

²⁵⁷ Rodríguez, Uriel. ‘Douglas Coupland.’ En Arellano, Germán (Director general México) “Los 90’s. Las 100 personalidades que definieron la década” En *Conozca más*. 2007. Edición especial de colección. Pág. 84.

²⁵⁸ Hobsbawm. Op. Cit. Pág. 403.

que más elementos simbólicos portaba, el punto de referencia de las demás expresiones musicales.

Dentro de las representaciones de las actitudes juveniles del *grunge* que acentuaba la industria cultural estaba la depresión, que si bien no es un padecimiento exclusivo de los jóvenes se mostraba como si así fuera. *El deterioro de las ciudades y la ruptura de las familias estaban fuera de control y la gente parecía percibir esta situación,*²⁵⁹ así que la tristeza fue sólo un elemento de ornato que legitimó el *grunge* como expresión musical-estética. *La combinación de palabra, imagen y música es ahí tanto más perfecta que en Tristán cuanto que los elementos sensuales que reflejan de consumo la superficie de la realidad social están en principio incorporados al mismo proceso técnico, cuya unidad se ha convertido en carácter distintivo.*²⁶⁰

7. El juego del *grunge*.

*In her false witness, we hope you're still with us,
To see if they float or drown
Our favorite patient, a display of patience,
Disease-covered Puget Sound.*²⁶¹

Con el auge del *grunge* se apoyaron a más bandas alternativas, ya no sólo de Seattle y el Pacífico norte, sino de otras ciudades como los newyorkinos Sonic Youth, que para 1991 ya llevaban 10 años tocando juntos; el apoyo era porque bandas con sonidos similares a lo conocido como *grunge* representaban un negocio seguro para los productores, se trataba de generar ganancias a costillas del estilo rebelde del momento, *las contraculturas desafían al autoritarismo tanto en sus formas obvias como en las sutiles,*²⁶² sin embargo el *grunge* se estancó en elementos estéticos, porque nunca fue un movimiento social debido a que no tenía una finalidad política, simplemente era una muestra musical abstraída de una región en particular. Los tenis, el cabello enmarañado, la depresión, las drogas las vestimentas de leñadores, la actitud autodestructiva en los escenarios fueron sólo eso: *la molesta sospecha de que*

²⁵⁹ Zinn. Op. Cit. Pág. 482.

²⁶⁰ Adorno. Op. Cit. Pág.396.

²⁶¹ En su falso testimonio, esperamos que ustedes sigan con nosotros. / Para ver si ellos flotan o se ahogan. / Nuestro paciente favorito, una muestra de paciencia. / Cubierta-de enfermedad del Sonido de Puget. Extraído de Frances Farmer Will Have Her Revenge On Seattle. Track. 5. Nirvana. *In Utero*. DGC. Universal. 1993.

²⁶² Goffman, Ken. *La Contracultura a través de los tiempos*. Crónicas. Anagrama. 2005. Pág. 72.

al gran público le pueda gustar el capitalismo, que pueda realmente querer tener productos de consumo.²⁶³ El *grunge* ofreció facultar las identidades de los jóvenes del mundo ofreciéndoles disfraces de leñadores. Por ello se ha dicho que el *grunge* vendió y corrompió a la música alternativa, pese a que sus miembros siempre se han caracterizado por su rechazo a adherirse a las prácticas comunes de la industria musical.²⁶⁴

Así, quienes logran este goce exhiben, a través de su gusto “desinteresado”, una relación distante con las necesidades económicas, con las urgencias prácticas. Compartir esa disposición estética es una manera de manifestar una posición privilegiada en el espacio social,²⁶⁵ por ello la primera parte de la década de los noventa estuvo en manos del *grunge*. Esta corriente encuadraba a diversas bandas como Green River, Screaming Trees, Tad, March of Crimes y The Ducky Boys, Deranged Diction, Mr. Epp, Spluii Numa y Limp Richerds, Mudhoney, Mr. Epp, Malfunkshun, Mother Love Bone, The Melvins.

Los sonidos producidos en Seattle y el cortocircuitaje que lo rodea fueron asimilados en el mundo por las bandas más representativas (o digeribles): Nirvana, Pearl Jam, Alice in Chains y Soundgarden. Ellos supieron acaparar la mayor cantidad de capitales esparcidos en este ambiente, las que recibieron el apoyo de las instituciones legitimadoras del *mainstream*, las que eran más acordes con el discurso *grunge*/X. Si el campo para Bourdieu es un juego en el que existen tensiones y disputas por los capitales, el rock en este momento tenía los propios, fue un lapso en el que los grupos etiquetados *grunges* se disputaran y ganaran todo lo que había en juego: contratos, anuncios en TV, reportajes, espacios en radio, un lugar en el **chart** y portadas de revistas.

A continuación se presenta la historia de la música que la prensa llamó *grunge*, y el discurso que le acompañó, mostrando los posicionamientos de las bandas principales sin involucrarnos en detalles que no conciernen a este objetivo.

²⁶³ Heath. Op. Cit. Pág. 44.

²⁶⁴ Al & Cake. "An interview with...Kurt Cobain". *Flipside*. Mayo/Junio de 1992.

²⁶⁵ García Canclini. Op Cit. Pág. 24.

Alice in Chains fue una banda fundada en 1987, influenciada primordialmente por la corriente del metal tanto visual como musicalmente, sin embargo la incidencia de su *habitus* se manifestó con la armoniosa voz de Layne Stanley, quien a la vez escribía las letras, selladas con una visión depresiva, recurriendo a temáticas como drogas y la muerte... *junto a los sutiles y trabajados acordes metálicos del guitarrista Jerry Cantrell, Alice In Chains se colocó rápidamente en el seno del mainstream, ayudados también en gran medida por un agresivo mercadeo.*²⁶⁶

Pensar en las influencias del sonido *grunge* nos remonta a Black Sabbath y Led Zeppelin. Alice in Chains, Pearl Jam, Soundgarden y Nirvana han declarado poseer esa vena musical.²⁶⁷ ²⁶⁸ *“un día pensé como sonaría si mezcláramos a Black Sabbath, Led Zeppelin con los Beatles, toda esa fuerza del metal con canciones pop melosas”.*²⁶⁹ Alice in Chains manifestó con más fuerza esta herencia justo cuando comenzaba a agonizar el *glam* y el metal del *mainstream*, AICh fue el tránsito al *grunge*, la canción *Man in the Box* (“El hombre en la caja”) *consiguió un inusitado éxito de popularidad gracias, en parte, a la difusión de su vídeo en el influyente canal musical MTV,*²⁷⁰ con la que en 1991 fue nominada el Grammy; su trayectoria había sido más apegada a grupos con sonido *heavy*, que al *noise* pop, tal y como puede apreciarse en su gira promocional en la que compartió el escenario con Iggy Pop* y Van Halen*, otros espacios fueron compartidos con Megadeth*, Slayer*, Anthrax* o Suicidal Tendencies*. Con ello *Facelift* alcanzó el disco de oro antes de llegar al final de 1990,²⁷¹

Staley, en pleno éxito se involucró en drogas, principalmente la heroína a causa de su depresión, después de salir de este desfase plasmó el sentir de este periodo en canciones como las depresivas “Dirt” (“Suciedad”) y “Would?” (“¿Podría?”), manifestando la *presencia actuante de todo el pasado del que es producto,*²⁷² según la página web de AICh éstos serían dos de los mayores éxitos de la banda y conformarían parte del repertorio de los himnos

²⁶⁶ Biografía - Alice in Chains - 10música.com

²⁶⁷ Estadísticas de Alice in Chains - 10música.com.

²⁶⁸ Biografía de Soundgarden en All Music.com

²⁶⁹ Declaración de Kurt Cobain en: Schack, AJ. (Director) Kurt Cobain: About a son. (Kurt Cobain: Sobre un hijo) EUA. 2007.

²⁷⁰ Biografía de Alice in Chains en AliceinChains.com

²⁷¹ The Dreamers: Alice in Chains - AliceinChains.com

²⁷² Bourdieu. *El Sentido Práctico*. Op. Cit. Pág. 94.

de la Generación X.²⁷³ La banda se separó en el 2002, por la muerte del vocalista y 2005 marcaría el reencuentro de los sobrevivientes de la banda.

Por su parte Soundgarden, fundado por Chris Cornell e Hiro Yamamoto en 1989 serían una banda “arriesgada” por incorporar extraños sonidos sobre guitarras distorsionadas, fueron una banda bien posicionada en el *underground*, con un gran número de fieles seguidores, quienes se sintieron traicionadas al ver que el grupo se filtro al *mainstream* al firmar con una trasnacional.

La firma de la banda con una compañía multinacional causó una división entre los fans de la banda y Soundgarden. Kim Thayil dijo al respecto: "Al principio, nuestros fans venían de la masa *punk*. Nos abandonaron cuando vieron que habíamos vendido nuestros principios *punks*, metiéndonos en un sello mayor y tocando con Guns 'N Roses. Había cuestiones de imagen y cuestiones culturales, y la gente pensó que no íbamos a pertenecer más a su escena, a su sub-cultura particular".²⁷⁴

Pese a todo la banda sacó su primer álbum con una multinacional: *Louder than Love (Más fuerte que el amor)*, con el sello A&M Records. Tuvieron diversos guitarristas, Jason Everman, quien también participaba en Nirvana, después llegó para ser miembro permanente Ben Shepherd. En 1991 grabaron su obra más popular, *Badmotorfinger (Eldedomalodelmotor)*, que se vio opacado por la repentina popularidad del *Nevermind*. Del primero se lograron promover dos *singles* tanto en radios comerciales como alternativas "Outshined" (“Eclipsado”) y "Rusty Cage" (“Jaula oxidada”). Lo que no pasó con "Jesus Christ Pose" sencillo con video que no fue promovido ni por MTV, porque se mostraban imágenes obscenas de Cristo y había frases irreverentes sobre religión:²⁷⁵ *It wouldn't pain me more to bury you rich. Than to bury you poor. In your Jesus Christ Pose* (No podría dolerme más enterrar tu riqueza. Que enterrar tu pobreza. En tu pose de Jesucristo). Lo que nos permite ver que el discurso de confrontar al sistema por parte del movimiento *grunge* no era más que una ilusión del *mainstream*, sin atender contra sus intereses normativos ni contra los sociales. Soundgarden lo aceptó y en lo consecuente su carrera se vio beneficiada, *hasta este día no se sabe de ningún rico que*

²⁷³ Biografía de Alice in Chains en AliceinChains.com

²⁷⁴ <http://www.bandasportal alternativo/soundgarden>

²⁷⁵ www.geocities.com/sndgrdn

*haya preferido la cárcel a su gran mansión. Así mismo, no existe ningún músico preso por revolucionario y no por músico, cosa y persona en su lugar, en su exacta dimensión.*²⁷⁶

Participaron en el concierto Lollapalooza de 1992, Soundgarden se caracterizaría por tener letras con narraciones misteriosas, *la mayoría trataban temas acerca del abuso de sustancias el suicidio y la depresión. Muchas canciones tenían un toque de música india o del medio oriente, como "Fell on Black Days" ("Sentir sobre los días negros") y "Half" ("Mitad")*,²⁷⁷ Soundgarden ganó ese mismo año dos premios Grammy, un premio MTV y un premio otorgado por la revista Rolling Stone.²⁷⁸

Con el suicidio de Cobain, la prensa y las mismas bandas se preguntaban el rumbo del *grunge*, y no porque el vocalista de Nirvana haya sido el pilar del *mainstream* de su momento, sino que su estrepitosa muerte marcaba un cierre glorioso que haría del *grunge* un hito en el rock, este suceso daría el pretexto perfecto a las industrias para quitarles los reflectores a las bandas refugiadas en el género. Ante el cambio en el campo *mainstream* del rock estadounidense Soundgarden produjo su último disco en 1996 *Down On the Upside*, (*Abajo en la superficie*) con menos arreglos *heavys* que los anteriores, lanzó varios sencillos: "Pretty Noose" ("Bonito lazo"), "Blow Up the Outside World" ("Pégale para sácarlo del mundo") y "Burden in my Hand" ("Quemado en mi mano"), para la industria esto era el último intento por exprimir monetariamente las expresiones del sonido de Seattle. La banda no sobrevivió a tensiones internas y externas y se separó en 1997. Cornell participó en otros proyectos como solista y en la agrupación Audioslave, nunca con el éxito de su primera banda, pero disfruta su posición de icono consagrado como leyenda del rock para experimentar musicalmente.²⁷⁹

La interpretación de la historia de Pearl Jam resulta particular ya que sus distintas etapas reflejan matices que explican los momentos por los que pasó la agrupación, es una banda que nace en 1990, la alineación original la

²⁷⁶ García Saldaña. Op. Cit. Pág. 13.

²⁷⁷ Harris, Chris. "Chris Cornell Habla Sobre La Ruptura De Audioslave y Mezcla La Reunión De Soundgarden". *MTVNews.com*. 15 de febrero de 2007

²⁷⁸ <http://www.bandasportal alternativo/soundgarden>

²⁷⁹ Después de la interpretación del campo del rock aquí se afirma que figuras, como Cornell, que son partícipes de momentos que trascienden en la historia y en las reseñas mediáticas del rock logran consagrarse tras un tiempo como figuras legitimadoras y ortodoxas en este campo.

formaban Eddie Vedder (voz), Jeff Ament (bajo), Stone Gossard (Guitarra rítmica), Mike McCready (Guitarra principal) y Dave Krusen (Batería). Fue una banda melodiosa en su ritmo pero con sonidos *heavys*, a diferencia de Nirvana que cargaba una línea *punk*, AICh ligado al *heavy metal* y Soundgarden más apegado al *noise pop*.

Desde el lanzamiento de su primer disco *Ten*, trataron de mantenerse “al margen de la comercialización”. La revista Rolling Stone los describe como *un grupo que pasó la mayor parte de la década pasada destruyendo su propia fama*,²⁸⁰ un grupo negado a dar conferencias de prensa aunque perteneciera a un corporativo disquero internacional, negados para hacer videos promocionales, boicoteando la venta de boletos que **Ticketmaster** realizaba para sus propios conciertos, promoviendo la piratería de su música por medio de *bootlegs*. Quien controla y regula el *mainstream* es la industria cultural, por tanto, todos estos conflictos supieron ser encaminados por la prensa como escándalos mediáticos, *semejante tarea posee una utilidad y una importancia para analizar la naturaleza y el impacto de la comunicación de masas*,²⁸¹ el impacto de estas luchas públicas le valió numerosos fans que se identificaron con el repudio²⁸² a la coerción que ejerce la institución.

La apropiación estereotipada de todo (en Occidente) hasta lo más rudimentario, para los fines de la reproducción mecánica sobrepuja el rigor y la vigencia general de cualquier “estilo real”, en el sentido en que los versados en cultura celebran el pasado orgánico precapitalista.²⁸³

Pearl Jam *alguna vez peleó contra el sistema y perdió*,²⁸⁴ historias míticas rodeaban el origen del nombre de la banda, como cuando Vedder contaba que su abuela le preparaba una “jalea de peyote”²⁸⁵ a su abuelo,²⁸⁶ de esta manera simulaban el repudio a las normas mientras se adecuaban a ellas. En 1992 hicieron una gira por Europa, al regresar a Seattle, tras un despliegue de notas sobre las actitudes y novedades de la banda 25 mil personas los esperaban en el concierto que darían, rebasando las expectativas y capacidad del lugar. En el festival de Nurember, Alemania tocaron para 50 mil personas.

²⁸⁰ Hiatt, Brian. “The Second Coming of Pearl Jam” En Rolling Stone. 16 de junio de 2006.

²⁸¹ Thompson. Op. Cit. Pág. 347.

²⁸² Erlewine, Stephen Thomas. Pearl Jam > Biography. AllMusicGuide.com

²⁸³ Adorno. Op. Cit. Pág. 399.

²⁸⁴ Gómez Muñoz, Rafael (editor). “La historia del rock en fotos.” Op. Cit. Pág. 32.

²⁸⁵ Así se traduce Pearl Jam.

²⁸⁶ Horowitz, Scott . “Entrevista con Eddie Vedder” theskyiscrape.com

En marzo de ese mismo año lanzaron su video "Jeremy" y posteriormente un nuevo conflicto comienza, esta vez en contra de MTV, por la censura del que fue objeto el video de la canción "Oceans" (Océanos), después de ello deciden dejar de hacer este tipo de grabaciones, argumentando: *"No queremos que la gente recuerde nuestras canciones como videos"* –Jeff Ament-,²⁸⁷ manteniendo esta postura durante 6 años, periodo en el que sacaron a la venta cuatro discos más.

Desde su debut, el grupo ha vendido 30 millones de álbumes en los Estados Unidos, y un estimado de 60 millones en todo el mundo.²⁸⁸ Resignados a vivir en medio de la fama, Pearl Jam hoy en día es el único sobreviviente del "Grupo de los 4". 15 años de carrera y 8 álbumes de estudio grabados hasta la fecha, firmaron una tregua implícita con el *mainstream*, tras la extinción del *grunge*, Vedder declaró no querer seguir con su carrera por respeto al deceso de Cobain,²⁸⁹ pero la inercia musical fue más fuerte y decidieron experimentar con nuevos ritmos y nuevas propuestas, su confrontación con las empresas concernientes al rock bajó de intensidad, optando por el activismo social en diferentes aspectos, rompiendo así el nihilismo que caracterizaba supuestamente al *grunge* Pearl Jam mostró en conciertos repudio a las actitudes del gobierno estadounidense tras los atentados del 11 de septiembre.

Esta gira pronto se vuelve controversial, ya que Vedder comienza a incluir un **show** Anti-Bush cuando la banda interpreta la canción Bu\$hleaguer, el cual no siempre es bien recibido por los espectadores. Mención aparte merece lo sucedido en el concierto inaugural de la gira norteamericana, realizado en la ciudad de Denver, el 1 de abril de 2003. En este concierto, el público queda atónito al ver como Eddie Vedder comienza a golpear una máscara del presidente George W. Bush. Mucha gente abuchea el acto y abandona el recinto ante la sorpresa de todo el grupo.²⁹⁰

Por último, Nirvana sirvió para abrir brecha en el *mainstream*, *"llegó para acabar con todos los grupos greñudos de metal y demostrar que existía una alternativa a la música segura y prefabricada"*, sostiene el bajista Krist

²⁸⁷ Pearl Jam (30-06-1994). "PJ's testimony before Congress regarding Ticketmaster". Fivehorizons.com

²⁸⁸ Pearljam.com

²⁸⁹ theskyiscrape.com.

²⁹⁰ BBC News Online. "Pearl Jam Bush stunt angers" fans. BBC Online (4-4-2003). Zahlaway, Jon. "Pearl Jam responds to report on fan-walkout after anti-Bush display. Live Daily." (4-4-2003)

*Novoselic (ahora de 36 años de edad y viviendo en Seattle) (...) puso el estilo grunge en el mapa del pop e inició una revolución antirock glamouroso.*²⁹¹ Con esta declaración pareciera que los agentes que se introducen en el campo del rock tienen total incidencia en él; en cada campo, no sólo de la música, el arte o la cultura, hay un margen que permite el impacto de los *habitus* incorporados, las circunstancias de la trayectoria en la que venía encarrilado Nirvana dio cuenta a los inversionistas que el público al que estaba enfocado el negocio del rock era uno distinto del que seguía a los metaleros, por lo que había que ser coherente a la demanda del público. *El 11 de enero de 1992, con 12 millones de copias vendidas, el álbum (Nevermind) alcanzó la cima del listado de álbumes de Billboard, quitando del primer lugar a Dangerous de Michael Jackson**,²⁹² la estrategia que diferenció a Nirvana y Pearl Jam de AICh y Soundgarden fue que comercializaron no sólo su música, sino su actitud *punk*, que renegaba del éxito, que odiaba el dinero, que tocaba en vivo las canciones menos comerciales de la agrupación, mostrando y escondiendo adicciones, lo cual no era casual.

La descripción que hace Charles R. Cross sobre Cobain líder de Nirvana, es de un sujeto que desde edades muy tempranas sabía a donde quería llegar, se la había pasado pensando las respuestas a entrevistas que inventaba para sí mismo incluso antes de ser famoso, repasando historias imaginarias sobre su persona, como la narración en la que contaba que a la edad de ocho años se amarró un petardo al pecho y se lanzó desde el techo de su casa cuando lo prendió, o la historia acerca de que su vivienda por muchos meses había sido puente de la calle Young de su natal Aberdeen.²⁹³ Cobain supo conjuntar su música con el discurso propio de la banda, el cual no rebasaba los límites del discurso *grunge*. Esto hizo que la industria que rodeó a Nirvana se valiera de la simulación como estrategia de éxito, o sea, la *producción enloquecida de lo real y lo referencial, paralela y superior al enloquecimiento de la producción material: así aparece la simulación en la fase*

²⁹¹ *People Weekly Magazine*. "10 momentos memorables de MTV." En periódico Reforma. México. 2 de agosto de 2001.

²⁹² "Nirvana Achieves Chart Perfection!". *Billboard*. 25 de enero de 1992.

²⁹³ Cross. Op. Cit. Pág. 26, 37 y 159.

que nos concierne –una estrategia de lo real, de neo-real y de hiperreal, doblando por doquier una estrategia de disuasión.²⁹⁴

Nirvana llegó atesorando la atención en el *mainstream*, tanto de partícipes del mismo, como de espectadores y sus iguales, particularmente a Guns N' Roses no le pareció su llegada y hacían pública esta molestia, la confrontación representaba la lucha por el espacio entre el *glam* y el *grunge*.²⁹⁵ Con *Nevermind* acumularon rápidamente diversos capitales, principalmente económico, mientras que el cultural, el adherido a la presentación de su imagen y de su cuerpo,²⁹⁶ sus posturas, gestos y movimientos corporales les valieron la acumulación de capital social y simbólico, así como su posicionamiento, sin embargo no supieron resguardarlos por mucho tiempo.

Las giras y presentaciones para Nirvana estuvieron a la alta en 1992, pero los “problemas de salud”, como los llamaban sus managers, interrumpían constantemente el trabajo al que se ve sometida una agrupación en estos niveles, lo que hizo que para 1993, a pesar de tener un nuevo material discográfico, dejaran el puesto de “reyes del *grunge*” vacante, el cual sería ocupado por Pearl Jam, un año más tarde retoman su carrera en una gira por Europa, conciertos sin llenos totales y presentaciones aburridas marcarían el declive de Nirvana, la gira fue interrumpida por los contratiempos que causaba Cobain con su dependencia a la heroína. El último concierto de Nirvana fue en Terminal Eins en Munich, Alemania, el 1 de marzo de 1994, posteriormente el cantante regresa a Seattle para rehabilitarse, finalmente el 8 de abril se descubre su cuerpo sin vida, *se había suicidado 3 días antes, según informes oficiales*.²⁹⁷ Discusiones en torno a su suicidio (supuesto asesinato) han servido para crear mercancías como películas, libros, publicaciones especiales de revistas que tratan la muerte del cantante, las cuales rodean la figura que representó Kurt Cobain, su juventud garantiza el capital económico, él no envejecerá, tampoco su idea de que “*el punk es libertad*” atándose de esta manera a la reproducción de las normas del rock, morir a los 27.

²⁹⁴ Baudrillard. Op. Cit. Pág. 19.

²⁹⁵ El *glam* es la corriente que era dominante hasta antes de la llegada del *grunge*, por tanto puede verse como una lucha simbólica entre corrientes ortodoxas y heterodoxas respectivamente.

²⁹⁶ Según Bourdieu, el *habitus* se compone, al percibir y manifestarse de *eidós* (sistema de esquemas lógicos o estructuras cognitivas), *ethos* (disposiciones morales), *hexis* (registro de posturas y gestos) y *aisthesis* (gusto, disposición estética).

²⁹⁷ Cross. Op. Cit. Pág. 456.

Nirvana en su haber posee tres discos de estudio, *Bleach* (1989), *Nevermind* (1991) e *In Utero* (1993), uno de rarezas *Incesticide* (1992) y un concierto para MTV, *MTV Unplugged in New York* (1994), una recopilación de interpretaciones en vivo *From my muddy banks of the Wishkah (Desde mis lodosas orillas del Wishkah)* (1996), uno de compilaciones con un tema inédito *Nirvana* (2002), un **Box Set** *With the lights out (Con las luces apagadas)* (2004) y una selección de temas de la caja *Sliver: The best of the box (Astilla: Lo mejor de la caja)* (2005). Con ello, pero sobretodo con el segundo, tercer y cuarto disco, consagró la corta pero intensa vida del *grunge*, casi tan fugaz como la del *punk*. Sí el *grunge* nació con el video “SLTS”, murió simbólicamente con el suicidio de Kurt Cobain en abril de 1994, tres años fueron suficientes para que este hecho cerrara con broche de oro la irrupción mediática del novedoso genero de culto, y *el culto es un hábito difícil de romper*,²⁹⁸ esto sirve para que siga siendo generador de ganancias a catorce años de distancia del fin del grupo.

El proclamado vocero de la generación X cubrió todas las expectativas del imaginario del momento. Se convirtió en un modelo a seguir entre la juventud (quienes imitaron desde su forma de vestir, de cantar, hasta de suicidarse), el exceso de drogas, la fascinación por las armas, su ocupación lúdico-musical, la cual lo convirtió en millonario en poco tiempo, el dramatizado descontento con su entorno, una aparente vida amorosa-patológica al lado de Courtney Love, la confrontación pública con sus padres y la ira con que gritaba sus canciones, las cuales pasaron a la memoria colectiva con sus ultimas interpretaciones: “Where did you sleep last night?” (“¿Dónde dormiste la última noche?”) del concierto **Unplugged** de MTV, una versión del cantautor *country* Leadbelly* y “You know you’re right” (“Sabes que estás en lo correcto”), éxito mostrado póstumamente en él se repite más de 10 veces estribillo “*pain*” (“*dolor*”) de manera desgarradora, lo que le daría a Nirvana su mítico espacio en la historia del rock de los noventas.

²⁹⁸ Cohn. Op. Cit. Pág. 36.

8. Nirvana en el *mainstream*.

*I'm not like them. But I can pretend
The sun is gone. But I have a light
The day is done. But I'm having fun
I think I'm dumb. Or maybe just happy*²⁹⁹

“*Let’s go for the money*” (“Vamos por el dinero”) fue la frase que Cobain empleó tras escuchar la versión final de *Nevermind*³⁰⁰ producido por Butch Vig. Nada lejos de la realidad pues el disco los llevaría más allá del circuito *punk* en el que se habían desarrollado, las creaciones de Nirvana se centrarían en las ideas de Kurt Cobain, que llegaron como mercancías redituables para algunos y censurables para otros; en la primera parte de los noventas no era común ver en videos musicales rostros desfigurados, perros fracturados*, armas en piscinas*, óvulos y espermatozoides bífidos*, un ojo parecidos al que Dalí y Buñuel muestra en la película *Un perro andaluz** todas estas imágenes son recreadas en el video de la canción “Come as you are”, justo estas imágenes que deberían ser agresivas para la percepción del televidente, eran el sutil tinte *punk* que la industria quería que se percibiera de la banda, imágenes provocadoras pero no políticas como la ola del *punk* de principios de los ochentas, en este momento era preferible que prevaleciera una postura nihilista.

Los productores y la discográfica a la que pertenecía Nirvana le crearon diversos símbolos que permitieran la asociación de la música y la imagen... *en una sociedad acelerada como la nuestra, en continuo y rápido cambio, las imágenes son una gran ventaja sobre el texto escrito. A diferencia de las letras, las imágenes pueden ser procesadas y comprendidas en un breve plazo de tiempo. Las imágenes transmiten los mensajes de manera instantánea.*³⁰¹ Tal fue el caso en un primer momento de la carátula de *Nevermind* que tenía un bebé y después un simple **smiley** amarillo borracho y drogado* que simboliza a la banda. Las caritas felices* son un rasgo identitario de la década de 1990 en la publicidad anglosajona ya que son un símbolo recurrente en estas culturas. Comenzaron siendo una imagen empresarial

²⁹⁹ No soy como ellos. Pero puedo aparentar. / El sol se ha ido. Pero tengo una luz. / El día está hecho. Pero sigo estando divertido. / Creo que soy tonto. O tal vez simplemente feliz. Extraído de *Dumb*. Track. 6. Nirvana. *In Utero*. DGC. Universal. 1993.

³⁰⁰ García Michel, Hugo (director). “Kurt Cobain. 13 años, 13 momentos, 13 discos.” Op. Cit. Pág. 6.

³⁰¹ Dupont. Op. Cit. Pág. 50.

registrada en 1971 por el empresario Franklin Loufrani de la compañía SmileyWorld Ltd cuya sede principal es en Londres, *al principio no se intentó hacer de la imagen una marca registrada, y más tarde cayó en el dominio público.*³⁰²

El *smiley* convencional había sido usado, *fue uno de los principales iconos adoptados por la cultura de música dance acid house que surgió a finales de los años 1980. Especialmente en el Reino Unido, el logotipo fue especialmente asociado en la cultura underground dance con la droga éxtasis.*³⁰³ El logo retomado y distorsionado que presentaba Nirvana, sintetizaba mucho de lo que se decía o se presentaba de la banda: el consumo de drogas, la burla a los valores del “*American Way of Life*”, la autodestrucción como una aspiración, el descuido corporal, pese a que en numerosas ocasiones lo hecho por la banda no tuviera la intención de representar esto.

La forma de escribir de Cobain se caracterizaba por plasmar en sus letras *colages* de subjetividades, manifestación de percepciones llevadas a un proceso creativo de composición musical, “*la mayoría de mis canciones hablan de cosas que me encabronan*”,³⁰⁴ la particularidad de Nirvana fue plasmar en representaciones auditivas frases con temáticas escatológicas de manera casi **surrealista**, como lo deja ver en el fragmento de “Drain you” (“Drenarte”): *With eyes so dialated. I've become your pupil. You've taught me everything. Without a poison apple. The water is so yellow, I'm a healthy student. Indebted and so grateful - Vacuum out the fluids* (Con ojos tan dilatados. Me he convertido en tu pupila. Tú me has atravesado todo. Sin un veneno de manzana. El agua es tan amarilla. Yo soy un estudiante sano. Endeudado y agradecido – Expulsa los fluidos), con este fragmento podemos ejemplificar temas constantes en las letras de la banda: fluidos (orines, gases corporales, saliva, semen, flujo vaginal) en canciones como “Beans” (“Frijoles”), “Moist Vagina” (“Vagina húmeda”) y “Spank Thru” (Cagar a través); las armas son un tema predilecto, la frase *I swear that I don't have a gun. No I don't have a gun* (Juro que no tengo un arma. No, no tengo un arma), sería una de las recurrentes de la prensa para

³⁰² <http://es.wikipedia.org/wiki/smiley>

³⁰³ *Ibidem.*

³⁰⁴ Schack, AJ. (Director) *Kurt Cobain: About a son. (Kurt Cobain: Sobre un hijo)* EUA. 2007.

interpretarla como la muestra de que Cobain pedía que lo salvaran del suicidio, pese a que la canción fuera escrita en el 91.

La referencia a olores también se hace presente, incluso la canción “Scentless Apprentice” (“Aprendiz sin olor”) escrita en 1993 es una recreación del libro *El Perfume* de Patrick Süskind,³⁰⁵ describe un joven con un desarrollado sentido del olfato a pesar de que el protagonista carece de aroma propio; por su parte la canción “SLTS” también posee una historia que tiene que ver con los aromas, el título alude a un desodorante Teen Spirit, nuevo en el mercado por aquél entonces.

El nombre proviene de una pinta en aerosol que la cantante de Bikini Kill escribió para burlarse de Kurt Cobain, quien de acuerdo a esto, olía al desodorante para niñas que usaba su novia en turno –que no era Courtney Love-. Para Cobain tal frase representaba de manera clara aquel sentimiento sedicioso que lo embargaba y que su generación, al parecer no compartía. Por eso llenó la composición de frases sin sentido, utilizadas por los adolescentes que conocía (y odiaba), las cuales acomodó según el metro y la rima –a decir de Dave Grohl- en una sentada.³⁰⁶

Las interpretaciones que se hicieron sobre dicha canción fueron por una parte que era un empuje a la revolución por la frase “*load up on guns an bring your friends, It’s fun to loose and to pretend*” (“levanta las armas y trae a tus amigos, es divertido perder y aparentar”) y por alentar a los mulatos y albinos, también la frase *I’m worse at what I do best and for this gift I feel blessed* (Soy el peor en lo que hago mejor y por este don me siento bendito) se pensó que atentaba contra la superación juvenil a lo que Cobain manifestó, para sí mismo: *mis letras son un montón de contradicciones. Se dividen a partes iguales entre opiniones y sentimientos sumamente sinceros y refutaciones sarcásticas y humorísticas (...) Bichos raros del mundo uníos.*³⁰⁷ La intencionalidad del *habitus* y la interpretación del mismo no eran percepciones paralelas y esto se debió a que en los análisis que la prensa o las revistas dedicaron a las letras de las canciones interpretadas por Nirvana no se incorporó una relación entre los capitales culturales del escritor; en este caso Cobain era un sujeto carente de capitales socialmente reconocidos y plasmaba

³⁰⁵ Cross. Op. Cit. Pág. 357.

³⁰⁶ García Michel, Hugo (director). *Kurt Cobain. 13 años, 13 momentos, 13 discos*. Op. Cit... Pág. 11.

³⁰⁷ Cobain. Op. Cit. Pág. 53.

sólo fragmentos de ideas sin sentido con la única intención de que rimaran o cuadraran con la métrica de su música.

El *habitus* de los artistas se ve modificado por las críticas que se hacen de sus obras, por parte de especialistas y público en general, el sujeto creador plasma manifestaciones en su obra; tras la críticas y opiniones sobre el *Nevermind*, Nirvana saca dos años mas tarde otro disco de estudio *In Utero*, el que comienza con la frase “*teenage angst has paid off well. Now I’m bored and old. Self-appointed judges judge. More than they have sold*” (“la angustia adolescente ha valido la pena. Ahora estoy aburrido y viejo. Jueces auto-nominados juzgan. Más de lo que han vendido”), de la canción “*Serve the servants*”, en esta canción con el título hace alusión a que estaban sirviendo a quienes en realidad deberían servirles a ellos, o sea las industrias que activaron al *grunge* y en particular a Nirvana, también muestra su enojo al respecto de su disco anterior haciendo un señalamiento especial a la palabra *teen* (adolescente) en referencia al éxito de “*SLTS*” y el tratamiento a su vida personal por los medios.³⁰⁸

Me siento como un cretino escribiendo sobre mi mismo como si fuera un icono semidivino del rock pop americano o un producto confeso de una rebelión de elaboración corporativista, pero es que he oído tantas historias y declaraciones de mis amigos disparatadamente exageradas y leído tantas interpretaciones freudianas mediocres y patéticas en entrevistas que hablan de mi, desde mi infancia hasta el estado actual de mi personalidad. (...) ¡Dios santo no soporto el éxito! ¡Y me siento tan increíblemente culpable!³⁰⁹

Para las industrias que reactivan los negocios del rock: los que vendieron camisetas de leñador, discos, tenis, jeans, playeras, posters, logos y todo aquello para uniformar a la juventud que se identificó con el *grunge*, el rock no es visto como un conjunto de personas, el rock es un cúmulo de mercancías que se deben explotar invirtiéndoles lo menos posible.

En la sociedad moderna, el principio axial es la racionalidad funcional, y el modo regulador es economizar, buscar la eficiencia a menores costes, mayores beneficios, maximización, optimización y otros patrones de juicio similares sobre el empleo y mezcla de recursos. Se comparan los costes

³⁰⁸ Cross. Op. Cit. Pág. 61 y 351.

³⁰⁹ Cobain. Op. Cit. Pág. 203.

con los beneficios, que habitualmente se expresan en términos monetarios.³¹⁰

Lo cual no es lo que esperan los sujetos creadores al llegar al éxito. Particularmente Nirvana sólo quería tocar, no ser el emblema de la juventud llamada “X”, Kurt Cobain se sintió ajeno a la situación: *“Famoso es lo último que quise ser, ser el número uno en el chart, es lo mismo que ser el número 16, sólo que más personas te besan el culo”*.³¹¹

Con *In Utero* tuvieron mayor impacto las manifestaciones de la banda, por su encumbrada y legitimada trayectoria, tenía poder de incorporar poses de irreverencia ante la vida, esto porque generaban más recursos económicos lo que les permite plantear sus propias reglas del juego, así que acentuaron la presentación tanto en sus creaciones musicales imágenes visuales y auditivas de muñecas viejas*, viseras, basura, sangre, muerte, alusiones religiosas*, el Ku Klux Klan*, **amapolas***, fetos, ángeles desfigurados*, la fase terminal*, estos últimos seis se hicieron presentes en el video de la canción “Heart Shaped Box” (“Caja en forma de corazón). Con este disco Nirvana quería recuperar su público *punk*, el que supuestamente se había indignado con la comercialización de su música con *Nevermind*. Los experimentos “poco comerciales” que la banda hizo en los sonidos de canciones como “Milk it” (“Mastúrbalo”) o “tourette’s” fueron permitidos por su disquera a sabiendas que esto daría de que hablar a la prensa y por tanto publicitaría el disco.

La incompreensión, la violación, la culpa, la autocompasión, el sexo, el dolor, las armas, las drogas, las enfermedades, todo tipo de desechos corpóreos, imperfecciones así como el descontento del público hacia la banda por pertenecer al *mainstream*, quedaron grabadas en emblemáticas canciones como “All Apologies” (“Todas las excusas”) o “Rape me” (Viólame)... *El problema esencial consiste en determinar si el medio de comunicación concede prioridad al mensaje, la producción o a la distribución. Otro elemento es la importancia de la tecnología,*³¹² en los noventas el flujo de información comenzó a ser evidentemente más rápido que en décadas anteriores, en primera por la expansión de Internet, por las implicaciones comerciales de la

³¹⁰ Bell. Op. Cit. Pág.24.

³¹¹ Saúl, Samuel; “Nirvana. La historia termina, continua el mito.” en *Cítara* (edición especial) Especial Número 2. pág. 40.

³¹² McQuail. Op Cit. Pág. 30.

globalización y finalmente por la forma en que se empleaban los medios de comunicación en diversos ámbitos de la sociedad, lo que hizo que el mensaje de Nirvana llegara a prácticamente el mundo entero.

Nirvana, llegó a hacer conciertos en Japón, ¿cómo fue posible la comunicación con público internacional que no habla su mismo idioma? Las mercancías y “lo que se decía” del *grunge*, los rumores publicados sobre la banda permitieron un vínculo entre la banda y el público ya que cada producto estaba cargado de simbolismos que las noticias y las revistas les habían imputado y difundido. La banda, pese a hacerse millonarios seguían mostrándose en ropa desgastada*, su aspecto todavía era sucio, en los conciertos atentaban contra su cuerpo por medio de drogas y golpes, la imagen burlona, sónica, obscena* o pensativa que dejaron ver en las fotos, entrevistas y videos³¹³ son el testimonio de la personalidad que querían que los demás vieran de ellos.

Según Bourdieu, aunque el campo permite la expresión de los *habitus*, los agentes no pueden escapar de las normas que se reproducen en los campos; morir joven y en pleno éxito es un comportamiento recurrente de figuras públicas, por eso puede ser pensado como una norma del *mainstream*. “*Me siento como si la gente quisiera que me muera, porque así se cumpliría la clásica historia del Rock N’ Roll.*”³¹⁴ En diversas declaraciones Cobain, con el sarcasmo que lo caracterizaba, decía que moriría antes de los treinta años para consagrarse como un *rock star* (estrella de rock), en el *mainstream* nadie lo detendría; Elvis, Morrison y Lennon eran en definitiva negocios seguros, ante la inconformidad de las condiciones y una vez que su *habitus* no logró adaptarse al campo, lo terminó reproduciendo, asumió la norma del roquero mártir “*no creo que llegue a los 30*”, aseguró entonces. *Y ese ángel enfermo de éxito, cayó de la cima casi con la misma velocidad con la que llegó a ella disparándose un tiro en la cabeza. Descubrió el rock como forma de combatir la*

³¹³ Video de “Lithium”, “Come as you are”, “Smells like teen spirit”. Schack, AJ. (Director) *Kurt Cobain: About a son. (Kurt Cobain: Sobre un hijo)* EUA. 2007. *The comfort in being sad*. Vintage. 2005. *MTV Unplugged in New York. Nirvana. Live! Tonight! Sold out! Kurt Cobain. 13 años, 13 momentos, 13 discos.*

³¹⁴ New Musical Express. Julio de 1992 en Saúl, Samuel; “Nirvana. La historia termina, continua el mito.” Op. Cit. Pág. 40.

*soledad y de expresar sus propias frustraciones.*³¹⁵ Con ello aseguró una empresa vitalicia para Nirvana, para muestra el Box Set *With the lights out* es el más vendido de la historia de las cajas de grupos de rock.³¹⁶

³¹⁵ Rubio Rosell, Carlos. El ángel que cae de la gracia del cielo. En periódico *Reforma*. México 11 de abril de 1994.

³¹⁶ Lash, Jolie. "Courtney Sells Nirvana Rights Share". *Rolling Stone*. Marzo 30, 2006

CONCLUSIONES

*Nunca te lastimaré
Nunca prometeré
Nunca te seguiré
Nunca te lastimaré
Nunca diré una palabra otra vez
Me arrastraré lejos para bien*

(Sabes que estás en lo correcto)

*I will never bother you
I will never promise to
I will never follow you
I will never bother you
Never speak a word again
I will crawl away for good*

(You Know You're Right: Nirvana. 2002)

Después de hacer una interpretación de la historia del rock a través de los conceptos campo, capital y *habitus* de Pierre Boudieu deteniendo el estudio en el caso de la banda estadounidense de rock Nirvana, a continuación se presentan los puntos cruciales obtenidos de ésta investigación que determinan y precisan el espacio social que concierne al rock, como un campo, las relaciones que se dan en su interior, tanto comerciales como sociales y artísticas que han hecho de esta música una industria propia, con maneras específicas de producción, circulación y consumo con sus respectivas condiciones en cada momento histórico.

Siguiendo la interpretación del campo del rock (capítulo 2), el *mainstream* y el *underground* son subcampos que siguen una trayectoria paralela, ellos poseen un vínculo indisoluble, están en constante comunicación, misma que limita el perímetro del campo del rock.

Particularmente el *mainstream* posee un elemento especial porque hace frontera con la cultura de masas, Umberto Eco define esta última como *todos los fenómenos de comunicación dialécticamente conexos, recibiendo cada uno del contexto una calificación que no permite ya reducirlos a fenómenos análogos en otros periodos históricos,*³¹⁷ en ese sentido los hitos del rock y los discursos que circundan cada uno de ellos han sido marcados por las propuestas anglosajonas, por lo que el rock comercializado mundialmente también es una manifestación de hegemonía cultural.

Desde que el *Rock & Roll* irrumpió en el *mainstream* trajo distintos comportamientos sociales, económicos, culturales y generacionales, desde su nacimiento, los estilos alternativos han sido adoptados por el sistema capitalista para reactivar la industria cultural. Para que lo anterior sea posible existe un proceso comunicativo entre el *underground* y el *mainstream* de la siguiente manera: cuando un estilo es comercializable es llevado del *underground* al *mainstream*, entre el público masivo existen sujetos creadores con *habitus* dispuestos para que lo percibido en discos, conciertos, programas, publicaciones etcétera les sea significativo de tal manera que se dejen influenciar musicalmente y se vea reflejado en su propia creación. *“El habitus no es el destino, como se lo interpreta a veces. Siendo producto de la historia,*

³¹⁷ Eco. Op. Cit. Pág. 34.

es un sistema abierto de disposiciones que se confronta permanentemente con experiencias nuevas, y por lo mismo, es afectado también permanentemente por ellas. Es duradera, pero no inmutable".³¹⁸ Nirvana fue resultado del diálogo entre de los campos *mainstream* y *underground* enfocados a sujetos perceptores durante los sesentas, setentas y ochentas y expuesto en los noventas.

La intersección de las formas simbólicas en los contextos sociales también implica que además de ser expresiones, dirigidas a un sujeto (o sujetos), estas formas son por lo general recibidas e interpretadas por individuos que se sitúan también en contextos sociohistóricos específicos y que están en posesión de diversos tipos de recursos; como entienden los individuos una forma simbólica particular puede depender de los recursos y las habilidades que sean capaces de emplear en el proceso de interpretarla.³¹⁹

En tal sentido sujetos creadores influenciados por el *mainstream*, incorporan elementos de sus precedentes y los manifiestan en mayor o menor medida al ingresar al *underground*, donde, sí las circunstancias confluyen saldrán al *mainstream*, para influenciar cíclicamente a las bandas o artistas siguientes, de no salir al *mainstream* su sonido sólo trastocará los oídos de sus homólogos o seguidores en el *underground*.

*El rock se está convirtiendo en eternos refritos y plagios.*³²⁰ Lipovetsky³²¹ llama reciclaje a la emulación del pasado, la imitación o la influencia musical no son revelaciones contemporáneas que hayan iniciado su práctica con el rock, se han mostrado desde el inicio de la música, cuando el hombre intentó imitar los sonidos de la naturaleza, la aportación de esta autor es la afirmación sobre la inconsciencia de este fenómeno, que logra filtrar expresiones mostradas anteriormente para crear otras aparentemente nuevas y el rock es una muestra de tal fenómeno, ya sea en el *underground* como en el *mainstream*.

Cada hito del rock, apoyado por la industria cultural, respalda su discurso en el contexto social, político y del espectáculo que lo rodee. Los diferentes jugadores del campo del rock en un mismo tiempo y espacio luchan

³¹⁸ Bourdieu. Op. Cit. Pág. 109.

³¹⁹ Thompson. Op. Cit. Pág. 217.

³²⁰ Schack, AJ. (Director) *Kurt Cobain: About a son. (Kurt Cobain: Sobre un hijo)* EUA. 2007.

³²¹ Lipovetsky. *El imperio de lo efímero*. Op. Cit. Pág. 272.

por ser los más representativos de la época, lo logra quien condense y manifieste más elementos del entorno.

El rock que está a cuadro, es decir el del *mainstream* ha sido, en cada época, tan sólo una muestra de lo que ocurre en el *underground*, surgen bandas o cantantes conocidos mundialmente, cada uno con circunstancias particulares, éste fue el caso de Nirvana a principios de la década de 1990.

El *habitus* musical de Nirvana fue determinado en primera instancia por la ruptura que lograron al dejar de reproducir el comportamiento de Aberdeen y en segundo lugar por las aportaciones de grupos locales como The Melvins y otros con los que competían. Del *mainstream* se influenciaron de grupos como Sex Pistols, Led Zeppelin y Black Sabbath.

Nirvana sale del *underground* en el momento que se ve beneficiada por las ambiciones empresariales de John Pavitt y Jonathan Poneman, quienes promueven la movida *heavy* del circuito de la costa del Pacífico estadounidense como un concepto musical digno de exportarse, el cual fue llamado *grunge*. En otras palabras cuando una banda sale del *underground* al *mainstream* es un “diamante en bruto”, el trabajo de los empresarios que apoyan a una banda es visualizar el potencial económico de la creatividad que resultará tras pulirlo y por ende explotarlo.

Las características que poseía Nirvana para salir del *underground* al *mainstream* fueron las siguientes: eran un grupo que estaba acumulando reconocimiento en el *underground*, habían participado en diversas compilaciones del sello discográfico –también en ascenso legítimo- Sub Pop, tenían un disco propio, eran sujetos *punks* con un bajo capital simbólico, con respecto a los principios del *underground* acerca de no dejarse “corromper por los corporativos” lo que les permitió comercializarse.

Mediáticamente el título *grunge* aludió a un concepto musical-estético, la finalidad de esta etiqueta era mercantil, es decir vender el producto “maquilado” en Seattle y sus alrededores. *Los titulares que anuncian algo nuevo son muy efectivos. Cualquier cosa fuera de lo ordinario –nueva información, nuevas ideas, nuevas formas, (...)- captará la atención y muy probablemente el interés del consumidor.*³²²

³²² Dupont. Op. Cit. Pág. 92.

El *grunge* también fue un discurso con emulaciones del pasado, principalmente extraídas del *punk*, la suciedad, la denigración del individuo, el uso de elementos visuales no gratos para el espectador, además de haberse iniciado a partir de una práctica *indie*. Este discurso recicla un *punk* apolítico: “*me gusta quejarme y no hacer nada para corregirlo*”,³²³ pero se separa de él en el momento que sus temáticas se centraban en el individuo, eso junto a su base melódica pop le han valido a Nirvana vender más de 50 millones de discos a nivel mundial.³²⁴

La dinámica de cada banda es particular, pero se rige con los mismos principios del campo, por tanto también hay dominantes y dominados, en el caso de Nirvana, Kurt Cobain era el dominante, por poseer mayor capital cultural y social que los demás y proyectarlo en creaciones (arreglos musicales, letras y música) por tanto tenía mayor incidencia en las decisiones y objetivos de la agrupación... *Si el mundo de Nirvana podía considerarse una pequeña nación en sí misma, Kurt era el rey. Y pocos osaban poner en duda la salud mental del rey por temor a ser desterrados del reino.*³²⁵

¿Por qué fue tan relevante Nirvana en el *mainstream*? La subjetividad de Cobain plasmada en su obra y la simplicidad de sus letras por ejemplo: *I feel stupid and contagious, here we are now, entertain us. A mulatto. An albino. A mosquito. My libido* (Me siento estúpido y contagioso, aquí vamos ahora, entretengámonos, un mulato, un albino, un mosquito. Mi libido), fue interpretada y proyectada por los medios de comunicación y la industria cultural como la encarnación del discurso *grunge*, en medio de un mundo de subjetividades cualquiera podía realizar su propia hermenéutica de las letras y creer que estaba hablando de sí mismo, ello hizo que este grupo lograra mayor empatía con el público joven y vendiera más artículos que los demás.

Y por otra parte la depresión y la furia que pone punto final a su historia con un suicidio hacen que parezca real y tangible la simulación que existe en el *mainstream*, como si no fuera sólo una obra puesta en escena previamente planeada, en otras palabras el discurso *grunge* que mostró la vida

³²³ Cobain. Op. Cit. Pág. 101.

³²⁴ Armstrong, Mark. “Nirvana logra la marca de los 50 Millones en ventas a nivel mundial.” En *Journals*. Número 1. 17 de noviembre de 2002.

³²⁵ Cross. Op. Cit. Pág. 371.

pública y privada de los miembros de Nirvana tuvo significación debido a la identificación que mostró la juventud ante tal fenómeno mediático.

El campo *mainstream* faculta a sus integrantes para defender los intereses intrínsecos en él, defender el capital económico valiéndose de sus propios capitales, a sus alienados les da la capacidad de pensar en ellos mismos como mercancías. En Nirvana este proceso se ve reflejado en la transición de las letras escritas y pensadas para *In Utero* manifiestan molestias del propio *mainstream*, específicamente de la prensa y la invasión de sus vidas privadas, los disgustos fueron comercializados y usados para seguir generando ganancias al respecto.

El fin de Nirvana se debió a la histéresis³²⁶ de Kurt Cobain proyectada en dos formas: 1) Incrementó su adicción a la heroína y fascinación por las armas lo llevaron a su muerte por tanto la disolución de Nirvana como banda aunque no como mercancía, ya que el suicidio de Cobain y la agrupación que presidía siguen siendo explotados comercialmente. 2) Cobain creía: “*podemos hacernos pasar por el enemigo para infiltrarnos en los mecanismos del sistema podemos empezar a corromperlo desde adentro. Sabotear al imperio fingiendo jugar su juego, comprometerse lo justo para ponerlos en evidencia*”,³²⁷ este pasaje de su diario personal escrito poco después de que terminaran las grabaciones del *Nevermind* muestra como se dejó engañar por la falsa idea de la contracultura como lo afirman Joseph Heath y Potter Andrew en el capítulo “¿Quién mató a Kurt Cobain?” del libro *Rebelarse vende*:

Cobain fue incapaz de conciliar su dedicación a la música alternativa con el éxito popular de Nirvana. Finalmente el suicidio debió de parecerle la única manera de salir del *impasse*. Prefirió abandonar (sin haberse “vendido al sistema”) antes que perder lo que le quedaba de integridad. Cualquier cosa con tal de defender que “la música punk es libertad”. Por desgracia Cobain no se planteó la posibilidad de que todo consumo fuese mentira, es decir que no existiera la música alternativa, ni el circuito convencional, ni la relación entre la música y libertad, ni el concepto de “venderse a las multinacionales”. Lo único que existe son las personas que hacen música y las personas que oyen música. Y cuando la música que se hace es buena, la gente quiere escucharla.³²⁸

³²⁶ Este término de Bourdieau fue explicado con anterioridad, ver página 63.

³²⁷ Cobain. Op. Cit. Pág. 183.

³²⁸ Heath. Op. Cit. Pág. 24.

Cobain se convirtió en una figura de culto (“*Yo podré vender mi culo carente de talento gracias a mi condición de figura de culto*”³²⁹) por ser la encarnación de un sujeto X, su vida pública y privada eran acordes con lo que se dijo del *grunge* y por poner punto final a su obra con un suicidio.

*Una consecuencia más de la intersección contextual de las formas simbólicas es que con frecuencia son objeto de complejos procesos de valoración, evaluación y conflicto.*³³⁰ Las expresiones que llegan a un público masivo se interpretan por sus receptores subjetivamente y las manifiestan sus *habitus* de diversas maneras. Se han registrado cerca de 180 imitaciones del suicidio de Kurt Cobain, tan sólo en Seattle, 9 en Líbano y 2 en Francia.³³¹ *La música, como cualquier otra expresión de cultura popular, ha reflejado, entre otras cosas, las profundidades de nuestros miedos, complejos, fobias y carencias, colocándolas en el plano de la experiencia ajena, aquella que por antonomasia pertenece a los locos, los esquizoides, los adictos, los loosers y todos esos “anormales”.*³³² Lo cual no quiere decir que la música determine el comportamiento o encamine los *habitus* de sus seguidores pero si influye o potencializa algunas conductas que les sean significativas, con las que se identifiquen de acuerdo a la formación de los esquemas de percepción particulares de cada agente.

Con estas conclusiones queda terminada esta investigación, más no se da por cerrada ya que creer que una investigación se termina por completo sería reconocer que el conocimiento es finito. En ese sentido se presentan a continuación preguntas que surgieron tras realizar este trabajo. ¿Cómo se da el particular funcionamiento de la industria discográfica? ¿Sería posible hacer una historia del rock *underground*? ¿Cuál ha sido el papel de la mujer en el rock? ¿Qué influye más a los receptores, la música rock o su discurso? ¿Qué tanta incidencia tiene el rock en la juventud a la que llega? ¿En que momento Nirvana dejará de ser una mercancía? ¿Cómo ha influido Nirvana en los comportamientos de sus seguidores? ¿Qué otras posibilidades teóricas existirán para interpretar este mismo fenómeno?

³²⁹ Cobain. Op. Cit. Pág. 303.

³³⁰ Thompson. Op. Cit. Pág. 217.

³³¹ BEIRUT (EFE). “Nirvana les quita la vida.” En periódico Reforma, México. 7 de junio de 1995.
PARIS (EFE) “Se suicidan fans de Cobain.” En periódico Reforma, México 16 de mayo de 1997.
Zamora, Rogelio. “Un siglo violento.” En periódico Reforma, México 26 de diciembre de 2003.

³³² Hernández, Martín. “Lógica Pretzel.” En periódico Reforma, México. 28 de marzo de 1998.

GLOSARIO

*John Lennon ha sido mi ídolo de toda la vida,
pero con respecto a la revolución está rematadamente equivocado.*
-Kurt Cobain

Amapola: Flor considerada “mala hierba”, la más común es la de pétalos rojos y semillas negras, al consumirla produce efectos alucinógenos y en algunos casos la muerte. Se usa para producir heroína. Los griegos la consideraron la flor de afrodita, la flor de la gloria y de la muerte por su fragilidad.

Apalache: Música que emula los sonidos de la tribu Apalache ubicada en lo que hoy es el norte de Florida. Imita aullidos y tiene repeticiones guturales y rítmicas muy continuas.

Baby boomers: Se traduce como los bebés del *boom*, es un término cultural, no demográfico que alude a la generación nacida en el periodo de auge estadounidense que llegó tras la Segunda Guerra Mundial.

Banda: Término que en el ambiente musical se usa para referirse a una agrupación con cierto tipo de instrumentos musicales para tocar un tipo de rock.

Blues: Género musical de origen estadounidense en compás de 4/4. Las letras suelen estar ordenadas en estrofas de tres versos: una línea inicial, su repetición y una tercera línea (AAB). Tiene sus raíces en las canciones de los esclavos negros llevados a Norteamérica. Se difundió en el sur de Estados Unidos a finales del siglo XIX.

Bonus track: Véase pista secreta.

Boogie woogie: Una forma de *blues* con bajos muy marcados que repite una y otra vez. El *boogie-woogie* se hizo muy popular en las décadas de 1930 y 1940. Entre sus líderes se encuentran Meade Lux Lewis, Albert Ammons, Pete Johnson y Pine Top Smith.

Bootlegs: Son grabaciones no oficiales o caseras de una banda, pueden contener *covers*, rarezas o versiones en vivo no editadas por una discográfica oficial.

Box Set: Es una caja de más de dos discos y videos, en ocasiones acompañadas por un cuadernillo que compila material inédito o éxitos de una banda.

Brit Pop: Corriente musical de mediados de los noventa con sede en Inglaterra, se caracteriza por tener letras románticas, música acompañada sobre potentes guitarras. El principal exponente es Oasis.

Casette: Grabador de sonido en presentación plástica rectangular que en su interior contiene una cinta con las grabaciones. Se reproduce en grabadoras.

Chart: Conteo que muestra las canciones o videos más populares del momento.

Comics: Cuadernillos con dibujos y personajes que cuentan historietas a base de diálogos.

Compact Disc (CD): Se traduce como **disco compacto**. Creado en 1979 como un sistema de almacenamiento masivo de información. Está formado por una base de plástico recubierta de un material que refleja la luz, habitualmente aluminio.

Cortocircuitaje: Localidad geográfica en la que circulan ciertas prácticas musicales características del lugar.

Country: Uno de los estilos de música popular de Estados Unidos basado en la música tradicional sureña (que se deriva principalmente de la música folclórica de Inglaterra e Irlanda) y otros estilos de música popular.

Cover: En el ambiente musical se llama *cover* a una canción que ya ha sido previamente interpretada y editada por algún otro intérprete.

Demo: Aceptación de “demostración”, se refiere a un disco que tiene por finalidad promocionar una banda en disqueras o entre el público.

Disc Jockey (DJ): Véase Video Jockey.

Discman: Aparato móvil que sirve para reproducir CD's.

Doom: Se traduce como “arruinado” o “condenado”. Fue el título que se le dio a géneros que recorre temáticas pesimistas a ritmos melódicos, lentos o pausados.

Ecléctico: Persona con un modo de juzgar y obrar sin una postura bien definida. En filosofía la palabra remonta a aquél que mezcla diversas doctrinas para explicarse un acontecimiento.

EMO: Movimiento musical estético que surge en la década del 2000. Retomando elementos del *punk* en el corte de la ropa, usa los colores el gótico negro, blanco, rojo y morado; asumen una actitud pacifista *-hippies-*, romántica *-pop-* y depresiva *-grunge-* mientras que sus simpatizantes se peinan con un mechón retomado del *comic* o animaciones japonesas.

Estoperoles: Clavos cortos, de cabeza grande y redonda, que sirven para decorar.

Fan: Admirador o seguidor de alguien.

Fanzines: Publicaciones tipo tríptico o revistas que hacen comentarios o reseñas conciertos, *demos* o bandas de un circuito musical local.

Flower power: Se traduce como el poder de las flores. Se refiere a unas de las pacíficas manifestaciones *hippies* que constaban de repartir flores entre los asistentes al momento de las protestas contra las acciones bélicas estadounidenses.

Flyers: Del inglés “volante”, se refiere a promociones impresas en pequeñas hojas que promocionan un concierto (gratis o no gratis).

Folk: Música con armoniosos arreglos, principalmente de guitarra, este género se preocupa bastante por el contenido las letras de las canciones, que puede ser de poético a político.

Freak: Se traduce como fenómeno, monstruo o engendro.

Funk: Ritmo de música rápido, combina el rap con elementos el *heavy* y del metal.

Garage: Se traduce como “cochera”. En el ámbito musical, cuando se habla de música *garage* se refiere a bandas con sonidos poco pretenciosos y provenientes a la fama después de ensayar en cocheras.

Generación beat: Término que alude a un grupo de escritores estadounidenses de la década de 1950 caracterizados por el anticonvencionalismo de su obra y su estilo de vida, que reflejan un profundo desencanto ante la sociedad contemporánea y el deseo de escapar de los opresivos valores de la clase media.

Generación X: Es un concepto cultural más que demográfico que se refiere a las personas nacidas en los años 1970, aunque se debaten las fechas exactas que definen a esta generación. También se ha definido como las personas que vivieron sus años de adolescencia en los años 1980 y 1990.

Glam: Aceptación de *glamur*, en cuanto a música se refiere abarca aquella música que tuvo incidencia en los años ochentas, las agrupaciones enaltecían la frivolidad y las riquezas del rock, su sonido involucraba guitarras que procuraban solos complicados.

Gospel: Canto religioso de carácter popular propio de la comunidad negra estadounidense. Surgió alrededor de 1870. Al principio se trataba de un estilo predominantemente blanco, pero fue imponiéndose en los actos de cristianización.

Gothic Metal: Música con orígenes en el *gospel*, se caracteriza por promover voces masculinas o femeninas educadas en la ópera que narran historias épicas, románticas o mitológicas sobre música pesada.

Grunge: Género musical originado en Seattle y popularizado por MTV a principios de la década de 1990.

Happy punk: Corriente inspirada en el *punk* de los setentas pero enaltecida a finales de los noventas, se caracteriza por tener letras más optimistas, vestuarios a la moda y acordes no improvisados.

Hardware: Se traduce como materia dura, se refiere al equipo material de una computadora, por ejemplo, el monitor, el teclado, el *mouse*, el CPU.

Heavy metal: Se traduce como “metal duro” o “metal pesado”. Caracterizado por las letras complicadas, las voces agudas y estridentes sonidos instrumentales.

Hidden track: Véase pista secreta.

Hippies: Sujeto adherido al *hippismo* por convicción en una o varias de sus manifestaciones: política, estética o ideológica.

Hippismo: Movimiento juvenil que tuvo lugar en los últimos años de la década de 1960 y que se caracterizó por la anarquía no violenta, la preocupación por el medio ambiente y el rechazo al materialismo occidental.

Indie: Aceptación de “independiente”. Más que una corriente musical es un método para hacer música, recurriendo a disqueras independientes o métodos poco convencionales para producir música.

Jazz: Forma musical nacida hacia 1900 en Estados Unidos. El *jazz* hunde sus raíces en el eclecticismo musical de los afroamericanos. En esta tradición sobreviven huellas de la música del África occidental, de la música popular y

clásica europea de los siglos XVIII y XIX y de formas musicales populares posteriores que han influido en la música negra.

Jig: Música de origen irlandés, importada a EUA por migrantes de dicha nacionalidad, sus ritmos son acordes casi sinfónicos, repetitivos y bailables.

Ku Klux Klan: Organización terrorista secreta creada en los estados sureños de Estados Unidos durante el periodo de la Reconstrucción que siguió a la Guerra Civil estadounidense y que se extendió geográficamente en el siglo XX.

L.P.: Abreviatura de *long play*, formato de disco musical hecho de acetato, tocado en consolas giratorias.

LSD: Siglas en inglés de dietilamida del ácido lisérgico, también conocido popularmente como *ácido tripi* o *secante*, es una sustancia alucinógena (o agente psicodélico) muy potente. Se consume por vía oral en forma de micropuntos, tiras de gelatina o pequeños papeles absorbentes que se impregnan con dosis diversas de esta sustancia. Se 'decoran' con dibujos, adquiriendo un aspecto de sello o calcomanía.

Mainstream: Es un espacio dedicado a promover diferentes expresiones artísticas con fines de lucro que domina económicamente la industria cultural, por tanto este espacio tiene una audiencia masiva.

Managers: Director o agente que se encarga de la promoción de un artista o grupo artístico.

Massmedia: Se refiere a los medios masivos de comunicación.

McDonalds: Cadena estadounidense de comida rápida enfocada al negocio de las hamburguesas.

Mercadotecnia: Sistema operativo encargado de ventas y publicidad.

Mohicanas: Corte de cabello que consiste en afeitar ambos lados de la cabeza, dejando una franja de cabello notablemente más largo. Popularizado a final de la década de 1970 y principio de 1980.

Muñequeras con pinchos: Pulseras ajustadas al tamaño de la muñeca, por lo general gruesas, de color negro y echas de piel, a las cuales se les encajan objetos con puntas metálicas.

Música alternativa: El término "alternativo" ha servido para etiquetar a las bandas de rock que se caracterizan por no poseer un sonido homogéneo o equiparable a otras bandas, es un término que ha facilitado a la industria musical agrupar a toda forma de rock no tradicional.

Música disco: Género de música de baile que tuvo una gran difusión comercial y ejerció una gran influencia desde finales de la década de 1970. Sus melodías, basadas en el *soul*, en la compulsiva línea del bajo y en los latidos rítmicos constantes, la convirtieron en un éxito popular inmediato.

Neo punk: *Punk* originado a finales de los ochentas, noventas y actual.

Nerd: Estereotipo norteamericano que representa jóvenes que ocupan su mente en el estudio. Parecen alejados de las modas y de otras relaciones sociales que no sean las familiares.

New wave: Tendencia de la música de mediados de la década de 1970, se encuentra en la línea del *punk* y por ello a menudo recibe el nombre de *post-punk*. Es peculiar por las armonías minimalistas, los ritmos rápidos y monótonos, y el escaso acompañamiento instrumental.

Nihilista: (Del latín *nihil*, 'nada'), término aplicado a diversas filosofías radicales. Negación de todo principio religioso, político y social, rechazo de toda creencia.

Noise pop: Se traduce como "ruido pop". Es un tipo de música nacido a mediados de los años 1980 y desarrollado fundamentalmente en EEUU, aunque con ramificaciones en Gran Bretaña y otros países. Se distingue por la utilización que dan los grupos vinculados a este estilo a la guitarra eléctrica, incorporando elementos de determinados géneros experimentales del rock, como el post *punk*, la *no wave* o la música *noise*. Esto incluye la utilización de distorsiones, afinaciones disonantes, acoples, y otros efectos sonoros generados con guitarras eléctricas.

NuMetal: (*También puede escribirse "NüMetal"*) Corriente musical que mezcla la ira y tristeza del *grunge* en sus letras, con algunos versos de rap y música de pop *noise*.

Pista Secreta: Canción que se incluye por lo general al final de un disco sin ser enlistada en el cuadernillo correspondiente al mismo.

Pogo: Choque cuerpo a cuerpo sistematizado, pero frenético entre los asistentes a un concierto de rock.

Pop: Al margen de la instrumentación y tecnología aplicada para su creación, conserva la estructura formal "verso - estribillo - verso", ejecutada de un modo sencillo, melódico, pegadizo, y normalmente asimilable para el gran público. Sus grandes diferencias con otros estilos están en las voces melódicas y claras en primer plano y percusiones lineales y repetidas.

Poster: Cartel de grandes dimensiones con fines decorativos. Contiene fotografías o imágenes.

Progresivo: Corriente perpetuada en los años setentas, sus grupos compartían la complejidad en las letras, y un al sonido ascendente a lo largo de la melodía.

Psicodélica: Se le puso este nombre a cierto tipo de música de finales de los sesentas en honor al estado que se adquiere al ponerse bajo la influencia de

LSD, dietilamida del ácido lisérgico, fármaco alucinógeno potente, también llamado compuesto psicodélico o psicofármaco.

Punk: Movimiento musical de origen urbano originado en Estados Unidos e Inglaterra en la última etapa de la década de 1970.

Reggae: Mezcla ritmos antillanos y *R&B*.

Remasterización: Producción y modificación de sonidos por medio de técnicas y maquinarias especializadas en la industria musical.

Rhythm and blues (R&B): Música popular de ritmo intenso originaria de la comunidad afroamericana estadounidense. Emparentada con el *jazz*, el *gospel* y el *blues*, tuvo gran difusión entre las décadas de 1940 y 1960 como género eminentemente vocal muy adecuado para el baile.

Riff: Círculos o repeticiones de notas musicales tocadas con guitarra.

Rock: Término derivado de su predecesor *Rock n' roll*, se usa para describir la música que por lo general no prioriza entre sus temáticas al amor y al romanticismo y su música se apoya en guitarras eléctricas.

Rocker: Se refiere a las personas que hacen o que disfrutan de la música rock en una o varias de sus formas.

Rock star: Estrella de rock. Personaje que crea *rock* y es famoso por ello.

Rocolas: Gramófono que hace oír determinados discos.

Seattle sound: Se traduce como Sonido de Seattle y el término fue usado para referirse a las primeras manifestaciones de lo que se conoció como *grunge*.

Show: Actuación en un mismo espacio y tiempo usado para presentar a uno o varios grupos.

Single: Se traduce como sencillo. Se refiere a la canción que se desprende de un disco para promocionar el mismo.

Slam: Véase *-pogo-*.

Smiley: Carita sonriente amarilla.

Software: Se traduce como materia blanda. Se refiere a la materia virtual de la computación, los programas.

Soundtrack: Banda sonora resultado de la edición de diferentes pistas de sonido, palabras, sonidos y música de una obra que la acompañan paralelamente.

Spiritual: Música de origen religioso que es una influencia para el *R&B*.

Suásticas: También llamada esvástica. Es una cruz cuyos brazos están doblados en ángulo recto, bien hacia la derecha, bien hacia la izquierda. El término proviene del sánscrito *swastika*, que significa 'buena suerte' (literalmente 'forma bendita'). A principios del siglo XX el Nazismo adoptó la cruz esvástica como emblema y —a raíz de la Segunda Guerra Mundial— en Occidente se identifica mayoritariamente como un símbolo exclusivamente del Tercer Reich.

Surrealista: Corriente artística que intenta plasmar el mundo de los sueños en imágenes y esculturas.

Taco Bell: Empresa estadounidense de comida rápida enfocada en el negocio de los tacos.

Telonero: Grupo abridor de un concierto, no es tan popular como el que encabeza el evento.

Ticketmaster: Empresa encargada de la distribución y comercialización de boletos para eventos.

Track: Se refiere a una pista o canción incluida y enumerada en un disco.

Underground: En el ámbito del arte se refiere a aquellas creaciones que no cuentan con el apoyo de las instituciones comunicativas para proyectar su mensaje. En el caso particular de la música, este vocablo se refiere a aquellos grupos que no cuentan con el respaldo económico de disqueras multinacionales, porque no quieren o porque no se les ha dado la oportunidad de pertenecer al sector corporativo su música no se toca en la radio abierta, los medios impresos no dedican sus páginas a hablar de ellos.

Unplugged: Se traduce como “desenchufado”. Se aplica a conciertos acústicos, o sea que no usarán guitarras eléctricas ni distorsiones técnicas.

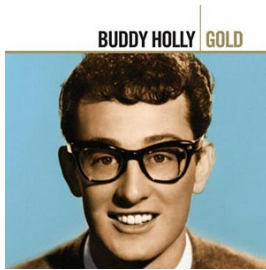
Video Jockeys (VJ's): Programador de música y de videos también se usa el término *disc-jockey* (DJ's)

Walkman: Aparato portátil para reproducir *cassettes*.

Yuppies: Es la generación de los *baby boomers*, sus características del imaginario son: una generación que alcanzara un promedio de vida estable sin mucho esfuerzo, son conformistas, se dedican a los oficios, el clásico ejemplo del “*American way of life*”.

IMÁGENES

*Nirvana es un trío que toca rock duro con toques de punk.
Normalmente no tienen trabajo.
Así que pueden ir de gira en cualquier momento.*
-Kurt Cobain.



Buddy Holly.



Alan Freed.



Fats Domino.



Chuck Berry.



Ike Turner.



Bill Haley and his comets.



Little Richard.



Elvis Presley.



James Dean.



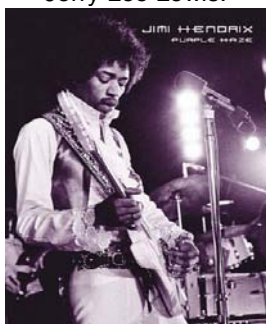
Jerry Lee Lewis.



Gene Vicent.



Integrantes de la Generación Beat.



Jimi Hendrix.



Janis Joplin.



George Martin.



The Who



Bob Dylan



The Beatles



Rolling Stones.



The Doors.



Led Zeppelin.



Black Sabbath.



AC/DC.



Deep Purple.



Ted Nugent.



Pink Floyd.



Yes.



Jethro Tull.



Emerson Lake and Palmer.



Aerosmith.



Kiss.



Alice Cooper.



Sex Pistols.



The Damned.



The RAMONES.



The Clash.



Malcolm McLaren.



Corte tipo mohicana.



Guns N' Roses.



Iron Maiden.



The Cure.



Queen.



Depeche Mode.



Police.



U2.



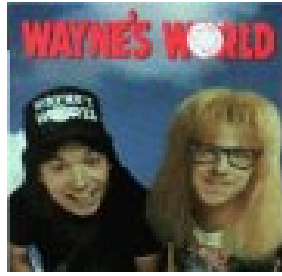
Bob Marley.



Michael Jackson.



New Kids on the Block.



Wayne's World.



Sonic Youth.



Mudhoney.



R.E.M.



Douglas Coupland.



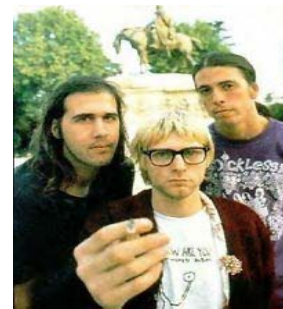
Jonathan Poneman.



Soundgarden.



Alice in Chains.



Nirvana.



Pearl Jam.



Smashing Pumpkins.



Radiohead.



Nevermind.



Faith No More.



Red Hot Chili Peppers.



Rage Against the Machine.



Nail In the Face.



Marilyn Manson.



Rammstein.



Oasis.



Blur.



The Verve.



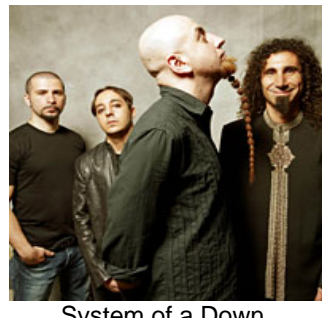
Korn.



Linkin Park.



Slipknot.



System of a Down.



Limp Bizkit.



Nightwish.



Within Temptation.



Entwine.



Evanescence.



HIM.



Green Day.



The Offspring.



Blink 182.



My Chemical Romance.



The Used.



John Lennon.



Courtney Love.



Kittie.



Shirley Manson.



Meg White.



Michael Hutchence.



Kurt Cobain.



Kris Novoselic.



Dave Grohl.



The Melvins.



Eddie Vedder.



Metallica.



Michael Jordan.



The Simpsons.



Beverly Hills, 90210.



Mötley Crüe.



Converse tipo Chuck Taylor.



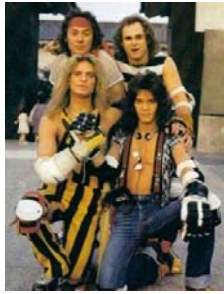
Escena del video "Smells like teen spirit".



Camisa de leñador.



Iggy Pop.



Van Halen.



Megadeth.



Slayer.



Anthrax.



Suicidal Tendencies.



Perro fracturado.



Arma en piscina.



Esperma bifido del video "Come As You Are".



Ojo/luna de la película *Un perro andaluz*.



Smiley de Nirvana.



Smiley convencional.



Muñecas viejas.



Alusión religiosa.



Representación del Ku Klux Klan en el video HSB.



Amapolas.



Angel desfigurado.



Fase terminal.



Imagen de Nirvana en 1992.
Con ropa desgastada.



Imagenes obsenas de
Nirvana.



Johnnie Ray.



Chad Channing.



Tad Doyle.



The Vaseline.



Laedbelly.



Neil Young.



Beavis & Butthead



John Bonham.

FUENTES DE CONSULTA

*¡Cuánta razón! Engáñalos con espectáculos de calidad
y dales de lleno con la realidad.*
-Kurt Cobain.

Bibliografía.

Adorno, T. W. y Horkheimer, M. "La Industria de la cultura: ilustración como engaño de las masas". En Curran, James; Gurevitch, Michael (*et. al.*) *Sociedad y comunicación de masas*. México. Fondo de Cultura Económica. 1986.

Altamirano, Carlos (director). *Términos críticos de sociología de la Cultura*. Buenos Aires. Paidós. 2002.

Ariño Villarroya, Antonio; "Sociología de la Cultura" en: Giner, Salvador (coordinador). *Teoría Sociológica Moderna*. Barcelona. Ariel. 2003.

Azerrad, Michael. *Come as You Are: The Story of Nirvana*. Doubleday, 1993.

Baudrillard, Jean. *Cultura y Simulacro*. Barcelona. Kairós. 2005.

Bell, Daniel. *Las contradicciones culturales del capitalismo*. México. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 1977.

Bonnewitz, Patrice. *La Sociología de Pierre Bourdieu. Primeras lecciones sobre la sociología de Pierre Bourdieu*. Buenos Aires. Ediciones Nueva Visión. 2003.

Bourdieu, Pierre. *Capital cultural, escuela y espacio social*. México. Siglo Veintiuno. 2007.

Bourdieu, Pierre. *Cosas Dichas*. Barcelona. Gedisa. 1993.

Bourdieu, Pierre. *El Sentido Práctico*. Madrid. Taurus 1991.

Bourdieu, Pierre. *Espacio Social y campo de poder*. México. CONACULTA. 1983.

Bourdieu, Pierre. *Razones practicas. Sobre Una teoría de la acción*. Barcelona. Anagrama. 1997.

Bourdieu, Pierre. *Respuestas: por una antropología reflexiva*, México. Grijalbo. 1995.

Bourdieu, Pierre. *Sociología y Cultura*. México. Consejo Nacional para la cultura y las artes. Grijalbo. 1990.

Britto García, Luis. *El imperio contracultural: del rock a la posmodernidad*. Venezuela. Nueva Sociedad. 1991.

Clarke, Martin y Woods, Paul. *Kurt Cobain. El expediente Cobain*. México. Editorial Tomo. 2007.

Cobain, Kurt. *Diarios*. México. Reservior books. Mondadori. 2006.

- Cohn, Nik. *Awopbopaloobop Alopbamboom. Una historia de la música pop*. España. Punto de lectura. 2004.
- Coupland, Douglas. *Generación X*. España. Tiempos modernos. 1995.
- Cross, Charles R. *Heavier than heaven. Kurt Cobain. La Biografía*. México. Reservoir books. Mondadori. 2005.
- Cuadrado Cuesta, Pepe. *Punk, 1976-1986*. Elziberis. Santander. 2000.
- Cuche, Denys. *La noción de cultura en las ciencias sociales*. Buenos Aires. Nueva visión. 2002.
- Degl' Innocenti, Marta. "Pierre Bourdieu: El Capital Cultural y la Reproducción Social". En *Cátedras de Pedagogía*. España. Universidad Nacional de Lomas de Zamora. 2002.
- Dodds, Gordon B. *The American Northwest: A History of Oregon and Washington*. Forum Press. 1986.
- Dupont, Luc. *1001 trucos publicitarios*. México. Lectorum. 2007.
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. México. TusQuets Editores. 2006.
- García Saldaña, Parménides. *En la ruta de la Onda*. México. Editorial Diógenes, 1974.
- Giménez, Gilberto. "La importancia estratégica de los estudios culturales en el campo de las ciencias sociales" en: Reguillo Cruz, Rossana y Fuentes Navarro, Raúl (coordinadores) *Pensar las Ciencias Sociales hoy. Reflexiones desde la cultura*. México. ITESO. 1999.
- Goffman, Ken. *La Contracultura a través de los tiempos*. Barcelona. Crónicas. Anagrama. 2005
- Guillot, Eduardo. *Historia del rock*. Valencia. La Máscara. 1997.
- Heath, Joseph; Potter Andrew. *Rebelarse vende. El negocio de la contracultura*. México. Taurus. 2005.
- Hebdige, Dick. "Introduction: subculture and style" en *Meaning of style*. Nueva York, Routledge. 1987.
- Hobsbawm, Eric. *Historia del siglo XX*. Barcelona. Editorial Crítica. 1995.
- Humphrey, Clark. *Loser: The Real Seattle Music Story*. New York: Harry N. Abrams, 1999.
- Julia, Ignacio. *Grunge, Noise y Rock Alternativo*. Madrid España. Celeste Ediciones. 1996.

- Klein, Naomi. *No Logo. El poder de las marcas*. España. Paidós. 2005.
- Lipovetsky, Gilles. *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona. Editorial Anagrama, Colección Argumentos. 1993.
- Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío*. Editorial Anagrama. España. 2007.
- Marcuse, Greil. "El Último concierto de los Sex Pistols" en *Rastros de Carmín. Una historia Secreta del siglo XX*. Barcelona. Anagrama. 1999.
- Marcuse, Herbert. *Crítica de la tolerancia pura*. Madrid. Editora Nacional. 1977.
- Marx, Karl. *Introducción general a la crítica de la economía política/1857*. Argentina. Ediciones Pasado y Presente. 1974.
- Marx, Karl y Engels, Friedrich. *Obras escogidas*. Moscú. Editorial Progreso. 1975.
- Marx, Karl. *El Manifiesto del partido comunista*. Moscú. Editorial Progreso. 1975.
- Marx, Carlos y Engels, Federico. *Ideología alemana*. Ediciones de cultura popular. Biblioteca Marx-Engels. México 1974.
- McNeill, Legs. *Por favor, mátame: la historia oral del punk*. Celeste Ediciones. Madrid. 1999.
- McQuail, Denis. *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*. México. Paidós Comunicación. 1992.
- Portelli, Huges. *Gramsci y el bloque histórico*. México. Siglo Veintiuno. 1997.
- Racionero, Luis. "Introducción: Filosofías irracionales" en *Filosofías del Underground*. España. Anagrama. 1976.
- Ritter, Harry. *Washington's History: The People, Land, and Events of the Far Northwest*. Westwinds Press. 2003.
- Roszak, Thodore. *El nacimiento de una contracultura*. Kairos. Barcelona. 1981.
- Satué, Francisco Javier. *Sex Pistols: el orgullo punk*. Ediciones Cátedra. Madrid. 1996.
- Thompson, John B. *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*. México. UAM. 2002.
- Van Dijk, Teun A. *El discurso como estructura y proceso*. Barcelona, España, Editorial Gedisa, 2000.

Watts, Alan. *La Cultura de la contracultura*. Barcelona. Kairós. 2000.

Zinn, Howard. *La otra historia de los Estados Unidos*. México. Siglo veintiuno. 2005.

Discografía.

Alice in Chains. *Dirt*. Columbia records. 1992.

Alice in Chains. *Facelift*. Columbia Records. 1990.

Bill Haley and his Comets. *Rock around the clock*. Decca Records. 1954

Bob Dylan. *Highway 61 revisited*. Columbia Records. 1965.

Green River. *Dry as a bone*. Sub Pop. 1987.

Metallica. *The black album*. Electra Records. 1991.

Neil Young. *Sleeps with angels*. Reprise. 1994.

Nirvana. *Bleach*. Sub Pop. 1989.

Nirvana. *From my muddy banks of the Wishkah*. DGC. Universal. 1996.

Nirvana. *Incesticide*. DGC. Universal. 1992.

Nirvana. *In Utero*. DGC. Universal. 1993.

Nirvana. *MTV Unplugged in New York*. DGC. Universal. 1994

Nirvana. *Nevermind*. DGC. Universal. 1991.

Nirvana. *Nirvana*. . DGC. Universal. 2003

Nirvana. *Sliver: The best of the box*. DGC. Universal. 2005

Pearl Jam. *Ten*. Epic Records. 1990.

Pink Floyd. *The Wall*. Columbia Records. 1979.

Rolling Stones. *Out our Heads*. 1965.

Sex Pistols. *Nevermind the bollocks, Here's the Sex Pistols..* Virgin Records. 1977.

Soundgarden. *Badmotorfinger*. A&M Records. Polygram. 1991.

Soundgarden. *Down On the Upside*. A&M Records. Polygram. 1996.

Soundgarden. *Louder than love*. A&M Records. 1989

Soundgarden. *Superunknown*. *Superunknown*. 1994.

The Beatles. *The Beatles' second album*. Capitol. 1963.

The Clash. *The Clash*. CBS Records. 1977.

The Cure. *Japanese Whispers*. Fiction Records. 1982.

Filmografía.

Dalí, Salvador y Buñuel, Luis. *Un perro andaluz*. (1929)

Discovery Chanel. *1968: Nueva generación*. 1998. 97 min.

Documental. *La historia del rock*. México. Canal 34.

Huckeba, Brian, De Leon, Héctor. Hayes, Stephen (Directores). *Beatles: La trayectoria de un gran camino*. 2003.

Nirvana y Kerslake, Kevin (Director) Cobain Kurt (compilador). *Nirvana. Live! Tonight! Sold out!* Universal. 1994.

Nirvana y Litt, Scott. (Productores). *MTV Unplugged in New York. Nirvana*. Geffen Records. MCA Company. Distribuida por BMG. Alemania. 1994.

Rare edition. *The comfort in being sad*. Vintage. 2005.

Schack, AJ. (Director) *Kurt Cobain: About a son. (Kurt Cobain: Sobre un hijo)* EUA. 2007. 97.

Silva, John y Meisel, Michael (productores). *With the lights out*. Box Set y DVD. DGC Records. 2004.

Smeaton, Bob (Director). *Nirvana Nevermind* (Col. Classic Albums). Eagle Rock Entertainment. 2004.

Spheers, Penelope. (Directora). *Wayne's World*. Paramount Pictures. 1992.

Temple, Julien (Director). *The Filth and the Fury*. Sex Pistols Film. 2000.

Hemerografía.

Armstrong, Mark. "Nirvana logra la marca de los 50 Millones en ventas a nivel mundial." En Journals. Número 1. 17 de noviembre de 2002.

BEIRUT (EFE). “Nirvana les quita la vida.” En periódico Reforma. México. 7 de junio de 1995.

Bernal, Mario. “Efemérides de la Pantalla / Cobain, un misterio de la música.” En periódico Reforma. México. 20 de febrero de 2000.

Bugarini, Luis. “El lado oscuro del metal.” En periódico Reforma. México. 19 de febrero de 2006.

Giles, Jeff. “El Monstruo del Dolor.” En periódico Reforma. México. 23 de octubre de 1994.

Hernández, Martín. “Lógica Pretzel.” En periódico Reforma. México. 28 de marzo de 1998.

Magazine Especial. “Kurt Cobain: Su leyenda sigue viva.” En periódico Reforma. México. 28 de marzo de 2004.

PARIS (EFE) “Se suicidan fans de Cobain.” En periódico Reforma. México 16 de mayo de 1997.

People Weekly Magazine. “10 momentos memorables de MTV”. En periódico Reforma. México. 02 de agosto de 2001.

Reforma Especial. “Kurt Cobain: Desbanca a Elvis.” En periódico Reforma. México. 25 de octubre de 2006.

Ronquillo, Víctor Ronquillo. “El viejo *grunge* siempre vigente.” En periódico Reforma. México. 2 de febrero de 2003.

Tapía, Andrés. “Huele a un espíritu muerto”. En periódico Reforma, sección Tocata y Fuga. México. 11 de abril de 1994.

Tapia, Andrés. “Nirvana, con 'derecho de nacer’.” En periódico Reforma. Sección Tocada y Fuga. México. 23 de noviembre de 1993.

Tkacik, Maureen. “Los viejos Converse pasan a formar parte de la familia Niké.” En periódico Reforma. México 10 de julio de 2003.

Vega, Carlos. “Chris Cornell: A la sombra.” En periódico Reforma. México 25 de septiembre de 1999.

Vega, Carlos. “Es U2 el consentido de México”. En periódico Reforma, México. 4 de enero de 2000.

Zamora, Rogelio. “Un siglo violento.” En periódico Reforma. México 26 de diciembre de 2003.

Publicaciones periódicas.

Al & Cake. "An interview with...Kurt Cobain". *Flipside*. Mayo/Junio de 1992.

Arellano, Germán (Director general México) "Los 90's. Las 100 personalidades que definieron la década." En *Conozca más*. 2007. Edición especial de colección.

Blanc, Enrique; "El club de los 27" En: *Día Siete*. 23 de octubre de 2005. Año 6. Número 275.

García Michel, Hugo (director). "Kurt Cobain. 13 años, 13 momentos, 13 discos." En *La Mosca en la pared*. (Edición especial). Mayo 2007. Año 3 Número 40.

Gómez Muñoz, Rafael (editor). "La historia del rock en fotos" En *Switch*. Diciembre 2006. Especial de colección.

Hiatt, Brian. "The Second Coming of Pearl Jam" En *Rolling Stone*. 16 de junio de 2006.

Lash, Jolie. "Courtney Sells Nirvana Rights Share". En *Rolling Stone*. Marzo 30, 2006

"Nirvana Achieves Chart Perfection!" En *Billboard*. 25 de enero de 1992.

Rizo, Marta. "Conceptos para pensar lo urbano." En revista virtual *Cultura y Educación*. 10 de octubre de 2006.

Saúl, Samuel. "Nirvana. La historia termina, continua el mito." En *Cítara* (edición especial) Especial Número 2.

Sitios red.

<http://aliceinchainse.com>

<http://buscon.rae.es/drael/SrvltConsulta>

<http://dreamers.com/indices/foros>

<http://es.wikipedia.org/wiki/smiley>

<http://Pearljam.com>

<http://www.10música.com>

<http://www.aberdeeninfo/growingpopulation.com>

<http://www.allmusic.com>

<http://www.AllMusicGuide.com>

<http://www.audiokat.com/biografia.asp>

<http://www.bandasportalternativo/soundgarden>

<http://www.BBC.co.uk>

<http://www.BBCOnline.com>

<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/cobain.htm>

<http://www.Fivehorizons.com>

<http://www.geocities.com/sndgrdn>
<http://www.iade.org.ar/modulos/noticias/index>
<http://www.iade.org.ar/modulos/noticias/index.php?storytopic=2>
<http://www.musicamania.biz/nirvana>
<http://www.radicalmiddle.com/tadp.html>
<http://www.theskyiscrape.com>
www.foros.com.ve/kurt-cobain-el-muerto-ms-rico-t115.html
www.musicamania.biz/artistas/nirvana
www.nirvanaclub.com
www.nirvanaclub.com/info/general/nirvana_faw.htm
www.Pearljam.com
www.todomusica.org/davegohl
www.todomusica.org/nirvana
www.washingtonestado_actualidad.regionesfisiograficas.html