

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE COMUNICACIÓN Y LENGUAJE
CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL



**EL ROCK AND ROLL: UN PRODUCTO CON
AURA**

**Trabajo de grado para optar al título de Comunicador Social con
énfasis en Periodismo**

**POR:
WILLIAM ANDRÉS ELASMAR GARCÍA**

**DIRECTORA:
CLAUDIA PILAR GARCÍA CORREDOR**

**BOGOTÁ
2008**

ARTÍCULO 23
DE LA RESOLUCIÓN No. 13 DE JUNIO DE 1946

"La universidad no se hace responsable de los conceptos emitidos por sus alumnos en sus proyectos de grado.

Sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y la moral católica y porque los trabajos no contengan ataques o polémicas puramente personales. Antes bien, que se vea en ellos el anhelo de buscar la verdad y la justicia".

Bogotá, julio 31 de 2008

Doctor:

JÜRGEN HORLBECK BONILLA

Decano Académico

Facultad de Comunicación y Lenguaje

Pontificia Universidad Javeriana

La ciudad

Estimado Jürgen:

Por medio de esta carta, tengo el gusto de presentar la tesis “EL ROCK AND ROLL, UN PRODUCTO CON AURA”, con la cual el alumno ANDRÉS ELASMAR, opta por el título de Comunicador Social, con énfasis en periodismo.

En mi calidad de Directora del Trabajo de Grado, pongo a su consideración la pertinencia del trabajo desarrollado.

Agradezco su atención prestada,

Cordial saludo,

CLAUDIA PILAR GARCÍA

Comunicadora Social

Coordinadora Académica

Carrera de Comunicación Social

Pontificia Universidad Javeriana

Al rock and roll, por supuesto.

TABLA DE CONTENIDO

1. INTRODUCCIÓN	6
2. OBJETIVOS	12
2.1 OBJETIVO GENERAL.....	12
2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	12
3. ENFOQUE Y DISEÑO METODOLÓGICO	13
4. MARCO TEÓRICO	15
5. CAPÍTULO 1: CONTEXTO HISTÓRICO	25
5.1 LOS AÑOS 20.....	26
5.2 LA GRAN DEPRESIÓN DE 1929.....	31
5.3 LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL	37
6.. CAPÍTULO 2: ORIGEN MUSICAL DEL ROCK AND ROLL	45
6.1 RAÍCES PRIMITIVAS	45
6.2 EL ROCK PRIMARIO	54
6.3 “EL REY” DEL ROCK AND ROLL.....	60
7. CAPÍTULO 3: CONSIDERACIONES ANÁLITICAS	64
7.1 INTRODUCCIÓN.....	64
7.2 LA MASIFICACIÓN DEL ROCK AND ROLL	71
7.3 ROCK AND ROLL SIN AURA PARA LAS MASAS.....	75
7.4 CON EL MUNDO EN CONTRA: LA CENSURA	87
8. CAPÍTULO 4: INGLATERRA AL RESCATE	98
8.1 UN SEGUNDO MOMENTO HISTÓRICO	98
8.2 LA INVASIÓN BRITÁNICA.....	111
8.3 EL RENACER DEL “AURA”	114
9. CONCLUSIONES	125

1. INTRODUCCIÓN

Aun cuando los antecedentes de la música rock han sido rastreados por muchos autores desde la mitad del Siglo XIX, hasta nuestros días, -pasando por más de 150 años de acontecimientos sociopolíticos, económicos, tecnológicos y artísticos en Estados Unidos de Norteamérica, Inglaterra y el mundo-, para este trabajo de grado es durante los años 50 y 60 del Siglo XX cuando ocurren los fenómenos más importantes, o por lo menos los más influyentes, de toda su historia. Este es un periodo reconocido, básicamente, por el nacimiento del género; pero, es mucho más que eso, aunque parezca lejano, y sea poco valorado por muchas corrientes y rockeros contemporáneos.

De hecho, una de las hipótesis fundamentales que plantea este trabajo de grado, es que es un periodo tan importante, que a partir de lo que allí sucede -sin menospreciar la evolución posterior del género- es posible observar ciertas características y fenómenos únicos que se repiten, de ahí en adelante y como un ciclo, en el nacimiento, transformación, masificación y muerte de las corrientes, estilos y movimientos propios de esta música. Por ejemplo, la aparición de las primeras estrellas de rock, la formación de la estética rockera y la primera intervención directa de la industria del entretenimiento y el poder en los contenidos de la misma, son situaciones que acontecieron por primera vez en esa época; así como la aparición de movimientos y tribus urbanas alrededor de un movimiento musical anti-establecimiento, que hoy todavía tiene relevancia.

Sin embargo, el propósito de este texto no será abordar en qué instancias se puede observar la repetición posterior de determinados sucesos, sino ahondar en el primer momento en que sucedieron, no sólo para entender su propia importancia, antes que su legado, sino para lograr la tarea principal de este trabajo: dar cuenta que la importancia del rock no radica, necesariamente, en sus orígenes (de por sí

controversiales), o en la originalidad de su técnica, práctica o sonido musical; sino, en su mensaje, que va mucho más allá de sus compositores y sus canciones, como un sentimiento que se propaga por todas partes y que, a su vez, no pertenece a nadie, sino a todo el mundo.

Para esto, este trabajo se atreve a distinguir, dentro del marco de esas dos décadas, tres momentos específicos y singulares en los cuales se puede observar lo dicho anteriormente, como acontecimientos que transformaron a la música popular, a la juventud y a la sociedad de la época significativamente, dejando sentadas, además, las bases musicales, estéticas y sociales para todo lo que vendría después en la historia del género. En orden cronológico, se pueden entender, de una manera más práctica, como el origen, el fin y el resurgimiento del rock and roll en los años cincuentas y sesentas.

Estos son:

1. La llegada de Elvis Presley a la escena musical norteamericana de mediados de los años 50 y su enorme influencia en la música, la estética y la cultura popular del momento.
2. La censura gubernamental y mediática contra el rock and roll, y su eliminación temporal de los medios de comunicación, como reacción a su abrumadora popularidad dentro de la juventud y las clases bajas y medias de los Estados Unidos a finales de los años 50.
3. El resurgimiento del género en Inglaterra, a comienzos de los años 60, lo que lo pone de nuevo en las listas de popularidad de Estados Unidos, gracias, directamente, a The Beatles y a la “Invasión Británica”.

Cada uno de estos momentos, tiene una relación directa entre sí; cada uno es una causa del siguiente y, al mismo tiempo, consecuencia del anterior. Cada uno significa algo en si mismo y cada uno aporta elementos que permiten llegar a construir la idea del

rock como mensaje. Asimismo, su elección específica, tiene que ver con sus repercusiones sociales más allá de la música, sobre una sociedad conservadora, moralista y racista que reacciona bajo esas mismas premisas.

El primer momento, es producto de un contexto histórico al que este texto se aproxima desde dos recorridos separados y generales que se remontan a más de un siglo antes de la aparición de Presley: desde la mitad del Siglo XIX, hasta su llegada a mitad de los 50 del Siglo XX. El primero, ubicado en el capítulo 3, será una contextualización extensa, pero concreta, de uno de los periodos más convulsionados de la historia de la humanidad: el ocaso de la modernidad, marcado por la Revolución Industrial, la Gran Depresión y dos guerras mundiales devastadoras; y el comienzo de la postmodernidad, transformada por la tecnología y las consecuencias de un mundo dividido entre dos ideologías disímiles, pero igual de competitivas y radicales: el capitalismo y el comunismo.

Este primer contexto tiene como fin presentar las circunstancias sociales, políticas, económicas y tecnológicas que dieron origen e hicieron posible el nacimiento del rock and roll en los Estados Unidos de los años 50; el segundo, en el capítulo 4, abordará sólo los aspectos musicales de ese origen. El propósito de estos dos recorridos es ubicar el análisis teórico que comienza en el capítulo 5, que, a su vez, da inicio al recorrido por cada uno de los tres momentos específicos que dividen este trabajo. Las consideraciones analíticas de ese capítulo, tienen como fin escarbar en el rock and roll más allá de la música, para hacer visibles las características que lo hicieron distinto, original y más popular que cualquier otro fenómeno cultural en el periodo de las dos décadas que interesan a este trabajo.

Pero, el análisis no puede empezar a justificar esa importancia sin cuestionar, primero, la legitimidad artística del rock and roll, para pensar en considerarlo algo más

allá de su obvio carácter de producto de entretenimiento; sobretodo, cuando en su forma más primaria se ha considerado, por mucho tiempo, como una copia o un “robo” frontal a la música negra de la época. Entonces, el texto se pregunta: ¿es acaso legitimo el momento reconocido históricamente como el comienzo del rock and roll, a pesar de que su origen se puede rastrear muchos años antes de la llegada de Presley? A partir de ese interrogante, se inicia el debate central de este trabajo; un enfrentamiento entre los orígenes artísticos del rock and roll y sus orígenes como producto. Estos dos, serán tratados, principalmente, con base en el trabajo del filósofo de la Escuela de Frankfurt, Walter Benjamin, quien observa los cambios en la esencia y originalidad del arte en el Siglo XX, tras el avance de la tecnología y del sistema capitalista.

Observado en profundidad ese dilema, nuevos acontecimientos comienzan a plantear otros interrogantes y circunstancias que obligan al texto a observar lo que sucede desde otras perspectivas distintas y menos radicales, pues poco a poco se observará que la legitimidad del rock no dependerá tanto de cuáles son sus orígenes o de la originalidad de su música. Ahí será cuando nos ocupemos del segundo de los tres momentos que dividen al trabajo: el análisis de la censura al rock and roll. Esta, ejercida a finales de los años 50, por casi 6 años, será crucial para distinguir las características más originales y únicas del género, al observarlas precisamente donde no aparecen: en los cientos de grupos y cantantes “decentes” que reemplazaron la música de Presley y sus contemporáneos.

Luego, habrá que buscar lo mismo pero al otro lado del Atlántico, donde las semillas del rock que ha sido vetado, se trasladan a bordo de barcos de carga y llegan a las manos fértiles de una nueva generación que cambiará la historia. Este acontecimiento marca el tercer y último momento que explora este trabajo, a partir del cual el rock and roll se convierte, primero, en un rico género musical, abierto a la

experimentación por primera vez; y, luego, en una poderosa fuerza artística, juvenil, social y multicultural, que volverá a con todo a los Estados Unidos y luego se expandirá por el mundo, gracias a un puñado de bandas inglesas, encabezadas por The Beatles y, claro a los medios de comunicación social.

Sin la televisión, la radio y el cine, cuyo origen e importancia es reconocida a lo largo de este trabajo, la transformación del rock and roll de simple entretenimiento a un fenómeno de masas, no hubiera sucedido; como tampoco hubiera podido influenciar la realidad del mundo –ni ser influenciado por ella-; y, menos, hubiera podido vivir uno de los periodos más creativos de su historia al poder unirse con la protesta de todo tipo de movimientos sociales que trajeron cambios radicales en el pensamiento y la visión de millones de personas por todo el globo. Así, muchos otros factores, circunstancias y personajes contribuirían a su creación, promoción y avance, con una pasión que va más allá de la música, pero que gira, totalmente, alrededor de ella.

Así bien, este trabajo de grado se encargará de observar esa rica historia del rock, desde los tres momentos propuestos, internándose en todos los aspectos y factores posibles que han determinado su importancia y legitimidad artística, siempre teniendo en cuenta a sus protagonistas, sus testimonios y, obviamente al mensaje de su música. Todo esto, finalmente, con la intención de mostrarle al lector, y a las nuevas generaciones de rockeros, la importancia del mensaje de una visión diferente cuando no existía sino el blanco o el negro; el mensaje de una alternativa, de la rebeldía, la irreverencia; pero, también del amor, la pasión, de la vida misma; de lo simple y de lo poderoso; de lo grande y lo pequeño; de lo lógico y lo absurdo; del movimiento social, pero también del hedonismo y las drogas; de la paz, pero también de la guerra; el mensaje de una forma de vida, de un lenguaje, de una poderosa manera de ver el

mundo, de conocerlo, de tocarlo, de verlo, de contarlo, de amarlo y de odiarlo, de ponerle sonido, de entenderlo, de vivirlo, y, claro, de escribirlo.

2. OBJETIVOS

2.1 Objetivo general

Elaborar una reflexión que permita identificar y describir la importancia del rock and roll por fuera de la esfera del entretenimiento, en donde deja de ser un fenómeno masivo de consumo, para convertirse en un elemento fundamental y real de configuración e identificación cultural.

2.2 Objetivos específicos

- Definir tres momentos determinados en la historia del rock que sirvan para entender los acontecimientos y transformaciones más importantes de su historia en los años 50 y 60 del Siglo XX en Estados Unidos e Inglaterra.
- Identificar las causas y consecuencias esos tres acontecimientos, y su legado para la historia posterior del rock y del mundo.
- Identificar el papel de otros acontecimientos en el desarrollo del rock y cómo este comienza, luego, a ser una fuerza influyente dentro de la configuración de la realidad histórica, social y cultural de la segunda mitad del Siglo XX.
- Explicar la naturaleza cíclica del rock a partir de la división de esos tres momentos

3. ENFOQUE Y DISEÑO METODOLOGICO

Este trabajo de grado es, en esencia, un extenso recorrido histórico en función del rock and roll. Es decir, en un primer momento se presenta un contexto con tres de los acontecimientos más importantes de la primera mitad del siglo XX –la Primera Guerra Mundial, la Gran Depresión y la Segunda Guerra Mundial-, como coyunturas que generan grandes cambios en la sociedad de Estados Unidos y permiten el nacimiento de este género musical en los años 50. Luego, este recorrido se devuelve al Siglo XIX, para buscar estrictamente sus orígenes musicales, y luego hacer un salto de nuevo al futuro y dividirse en tres acontecimientos especiales, que ahora suceden dentro del ámbito del rock, y se distinguen por generar, también, cambios profundos en la sociedad y la cultura.

A medida que el texto expone esas transformaciones, se va configurando un análisis teórico con el ánimo de entender al rock más allá de su forma musical. Este, se va desarrollando al mismo ritmo de los acontecimientos, a medida que van sucediendo y van dando pistas sobre los elementos únicos y originales de esta música. Se parte de la idea de que la llegada del rock and roll es revolucionaria y que genera ciertos cambios que lo convierten en una influencia cultural de mucha relevancia. Para poder observar eso, el texto comienza un proceso que no puede continuar sino se cuestiona la legitimidad del rock más allá de su forma de producto de consumo masivo. Para esto, se utilizaron varios de los conceptos de la Teoría Crítica sobre la sociedad, la cultura y la comunicación.

Continúa el recorrido histórico y suceden situaciones que obligan a profundizar en el punto de vista y los testimonios de los protagonistas directos de la historia del rock. Para lograrlo, se revisaron autores como Manolo Bellon, Richard Carlin y Michael Heatley, quienes además de nutrir al texto de nombres, lugares, canciones y músicos

importantes, aportaron datos que ayudan a comprender al rock en varias de sus dimensiones e influencias: como expresión artística, como producto, y como movimiento juvenil y contracultural.

Teniendo listas esas bases, se pretende responder a la pregunta sobre cuáles son los elementos que hacen del rock un componente determinante de configuración cultural y de producción simbólica. ¿Es un mensaje? ¿Un ideal? ¿Qué es? Para descifrarlo, el texto aborda una serie de conceptos y teorías para definir el contexto sobre el cual se hace el análisis. Por ejemplo, el concepto de Industrias Culturales, el significado de la música popular, el origen de los movimientos juveniles, y más; teniendo en cuenta siempre el papel de los medios de comunicación en todo ese ámbito.

En términos generales, este trabajo de grado es un recorrido cronológico que observa una parte de la historia del rock en el Siglo XX, desde muchos puntos de vista, para encontrar qué lo hizo tan importante en una época determinada y por qué sigue siendo una fuerza relevante hoy en día. El enfoque de este texto se preocupa por sus exponentes y por sus fanáticos; por sus productores y sus detractores; por aquellos que lo influenciaron directamente y aquellos que le aportaron algo indirectamente; por su historia y por la del mundo. Es un recorrido amplio, pero profundo y específico, para tratar de dar a entender de la forma más simple posible, el mensaje de un género musical complejo, extenso y de alcances mundiales.

4. MARCO TEÓRICO

Después de una extensa contextualización histórica, en la que es fundamental el recuento que hace el libro “El ABC del rock” del periodista colombiano Manolo Bellon, este trabajo de grado se embarcará en el análisis de la legitimidad, importancia y legado del rock and roll como música, como cultura y como movimiento, desde su establecimiento como género musical con la llegada de Elvis Presley, hasta la Invasión Británica en Estados Unidos 10 años después, lo cual supone entrar a debatir, de ahí en adelante y de manera constante, el dilema que plantea su concepción como arte, pero también como producto: “la autenticidad versus la comercialización” (Brackett, 1995, p. 19).

Los postulados de la Teoría Crítica, desde varios autores, serán la base para enfrentarse a este análisis, que, claramente, se hará desde una perspectiva crítica frente a la sociedad y la cultura moderna, capitalista e industrial, con un énfasis en la influencia y poder de los medios de comunicación y las “industrias culturales”, un concepto que más adelante será definido. Esa corriente de pensamiento, original del Instituto de Investigación Social de la Universidad de Frankfurt –fundado en 1927, con Max Horkheimer como su director, y conocido posteriormente como la “Escuela de Frankfurt” (Wolf, 1987, p.91)-, “se inscribe críticamente en la tradición de la teoría marxista de la sociedad, (e) intenta responder a un hecho paradójico desde el punto de vista de esa tradición: la agudización de las contradicciones y de la crisis del sistema capitalista, tan patente en las primeras décadas del siglo XX, no ha producido su derrumbamiento, sino que ha afectado a las fuerzas que debían ser movilizadas por ella para la superación del capitalismo” (Zamora, 2001, p.4).

En un plano menos general, “la identidad central de la teoría crítica se configura por un lado como construcción analítica de los fenómenos que investiga, y por otro

lado, simultáneamente, como capacidad de referir esos fenómenos a las fuerzas sociales que los determinan” (Wolf, 1987, p. 91). Es decir, esta corriente estudia a la sociedad contemporánea como un todo: cualquier fenómeno que suceda dentro de esta puede observarse desde una perspectiva histórica-social, estructural, que deja de lado las disciplinas sectorizadas o los análisis superficiales. La teoría crítica no estudia ni se vale de interpretaciones científicas o numéricas de la sociedad.

El capitalismo, el autoritarismo, la industrialización, por ejemplo, pueden entenderse desde perspectivas económicas, políticas o cuantitativas. No obstante, la llamada Escuela de Frankfurt, emplea la sociología para abordar fenómenos de esa naturaleza, que afectan al individuo y generan procesos sociales, como consecuencia de decisiones provenientes de las esferas del poder y las instituciones, que, a su vez, están compuestas por seres humanos, no por cifras estadísticas (Wolf, 1987, p.92).

Este trabajo utilizará varias categorizaciones propias del análisis de esta escuela de pensamiento, pues sus definiciones pueden aplicarse al contexto especial de este trabajo, que entiende el surgimiento y desarrollo del rock and roll como un fenómeno social, pero que también hace parte de un sistema común de producción de bienes materiales, del cual no son diferentes los bienes culturales como creaciones masivas de la industria de la cultura. Estas últimas, cuyo concepto es producto de la colaboración entre Horkheimer y otro filósofo de la Escuela de Frankfurt, Theodor W. Adorno, en el *“La Dialéctica de la Ilustración”* (Zamora, 2001, p.4), reemplazan la idea de “cultura de masas”, por la de los sistemas que llegan a determinar esa cultura (Adorno, en Wolf, 1987, p. 94).

Los medios de comunicación como la radio, el cine y los periódicos, son industrias culturales que funcionan bajo las lógicas del mercado. Ofrecen productos de consumo cultural, sean noticias o películas, de diferentes calidades y valores, que

contribuyen a formar un individuo que ya no es sujeto, sino objeto de manipulación y total obediencia a la sociedad y al mundo inventado desde el poder, pues inhiben su capacidad de pensar y sirven para dominarlo (Wolf, 1987, p. 94). La “música ligera”¹, por ejemplo, hace parte de los productos ofrecidos como entretenimiento para que el individuo se distraiga y no piense más de la cuenta, ofreciéndole contenidos preestablecidos y formulados mientras cree que está escuchando y participando de algo original y único (Wolf, 1987, p. 97).

Para Adorno y Horkheimer, “las industrias culturales crean y controlan los deseos musicales” (Citados en Middleton, 1990, p. 36) y “son inseparables del consumo masivo y el tiempo libre necesario para el mismo. Crecimiento del consumo y el tiempo libre son las condiciones indispensables para el despliegue de la industria cultural. (...) Todas las mercancías (que producen estas industrias) necesitan crear la ilusión de un valor emocional, vivencial, cultural, etc. Más allá, independientemente o incluso contra su utilidad” (Zamora, 2001, p. 17).

Es así como nace la idea de la música popular, “la que suena en la radio”, producida masivamente, y promocionada masivamente, para ser consumida masivamente. Debe apelar a una gran parte de la población, por eso debe tener características que una gran mayoría de personas podrían encontrar agradables o atractivas, desde el físico de quien los interpreta, hasta los diseños de las carátulas de los discos. Bajo ese esquema, el valor musical depende del valor monetario, del éxito en ventas, más no de su contenido. Como el rock and roll hace parte de la música popular, este trabajo se enfrentará a buscarle sentido a una música que presenta esas características tan cuestionables. Pero, primero miremos otras definiciones de lo que significa la música popular, al ser comparada con otros conceptos.

¹ Concepto por el cual Wolf se refiere a la música popular, bajo los mismo términos de Adorno.

Aparte de la música como arte, que busca una experiencia trascendental en el oyente, y de la folclórica que es la expresión de autenticidad de una comunidad reducida, la música popular es considerada de otro tipo (Brackett, 1995, p.19). Hay varias definiciones sobre esa categoría de música: una definición normativa que dice que es música de tipo inferior; una definición negativa que recalca su diferencia con la artística y con la folclórica; una sociológica que liga la producción de música popular para y por un grupo social determinado; y la tecno-económica, que no la considera más que un producto masivo para un mercado igualmente masivo.

Sin embargo, la primera se basa en criterios arbitrarios; la segunda genera problemas al crear fronteras entre tipos de música muy difíciles de percibir (pues la música popular puede tener algo de arte, o de folclórico, al mismo tiempo; la tercera falla porque los tipos y prácticas musicales no pueden delimitarse o contenerse dentro de un contexto social específico; y la cuarta no tiene en cuenta que la reproducción masiva afecta a todos los géneros musicales, sea un disco de Elvis Presley o uno de Tchaikovsky que se distribuyen masivamente (Middleton, 1990, p. 4).

Es decir, una definición de lo que es la música popular debe ser heterogénea y tener en cuenta los contextos en los cuales se origina, lo que precisamente busca hacer este trabajo al ubicarla espacial, temporal e históricamente, para luego analizarla. Sin embargo, al rock más primario, en términos de Charles Hamm², podemos decir que fue, y es, fácilmente comprensible por una gran proporción de la población y que su apreciación requiere poco conocimiento de teoría o técnicas musicales, lo cual lo hace

² Como explica el musicólogo norteamericano Charles Hamm, citado por José Antonio Robles Cahero, la música popular “es un género de música que incluye varios estilos y es fácilmente comprensible por una gran proporción de la población (...) Su apreciación requiere poco o ningún conocimiento de teoría o técnicas musicales. (...) La música popular difiere de la música de concierto llamada *clásica*, de la música folclórica y tradicional, y hasta de varios estilos de jazz, pues no requiere de un conocimiento teórico o sustrato cultural para su cabal interpretación o disfrute”. Tomado de Robles Cahero, J. A. (1993), “La música del rock: variaciones musicológicas sobre un tema popular”, en DE GARAY, A., AGUILAR, M. A., HERNÁNDEZ, J. (comps.) *Simpatía por el rock*”, Mexico, D.F., pp. 147-162.

de muy fácil composición, reproducción y consumo dentro de un sistema que ofrece los medios para hacerlo.

Sin embargo, aunque esas características son determinadas en parte por el mercado y las industrias musicales que, “racionalizan el proceso de reproducción distribución y promoción (de los bienes culturales)” (García, 2006, número 72, p. 168), éstas no pueden hacer lo mismo con “el proceso de creación, pues el momento del ‘alumbramiento’ está atravesado, en mayor o menor grado, por un sino creativo e intuitivo” (García, 2006, número 72, p. 168). De todas formas, la creatividad estará comprometida en buena parte, en lo que tiene que ver con la música, cuando la industria, o la censura, deciden qué tipo de contenidos son apropiados para crearse y transmitirse. Por eso, ciertos estilos musicales tienden a ser más populares que otros. ¿Le quita esto profundidad, legitimidad o sustancia a la música, en especial al rock and roll? ¿Este puede ser valorado como arte?

Para responder a esas preguntas, habrá que remontarse al origen musical y cultural del rock and roll, para entender de dónde viene y encontrar ahí su esencia. Para lograrlo, a lo largo del trabajo, se recurrirá a las teorías del filósofo alemán Walter Benjamin, uno de los pensadores más importantes de la Escuela de Frankfurt. Su ensayo de 1936 “*La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*”, será la referencia más importante para entender la noción de un arte legítimo y la de un arte comprometido en su esencia dentro del sistema capitalista.

Para Benjamin, el arte en general –el se refiere explícitamente a las artes plásticas, al teatro y al cine- tiene un “aura” única que se pierde cuando la obra es reproducida mecánicamente y sacada de su contexto original. Esa noción de sustancia, de originalidad, significa lo que hace arte a una obra de arte. No es la técnica, ni el mensaje; es más la autenticidad que existe en “el aquí y ahora de la obra de arte, su

existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra (...) Las circunstancias en que se ponga al producto de la reproducción de una obra de arte, quizás dejen intacta la consistencia de ésta, pero en cualquier caso deprecian su aquí y ahora (...) la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición” (Benjamin, II, 1935).

Es decir, la reproducción industrial del arte puede recrear perfectamente la imagen de una pintura de Rembrandt, el sonido de una partitura escrita por Beethoven, miniaturizar una escultura de Miguel Ángel, para venderla como un souvenir, pero no podrá nunca reproducir el contexto en el que, y para el cual, fue creado el original. Aunque este análisis será aplicado en este trabajo con respecto a la música, un tema que Benjamin no trata originalmente, su teoría, dará muchas pistas sobre qué sucede cuando el rock and roll comienza a ser explotado económicamente.

Diría Benjamin que en ese momento perdería su “aura”, pero esa misma explotación trae diversos cambios sociales y culturales que terminarán revelando su verdadera esencia. La importancia que adquiere al poco tiempo de que eso suceda, como movimiento, y en otro contexto, hace que deba ser observado desde muchos otros aspectos diferentes a los que toca Benjamin, menos concentrados y embebidos en conceptos radicales como “la manipulación de las masas”, “los públicos ignorantes”, “el poder”, etcétera. Esas perspectivas darán una perspectiva importante, pero sólo hasta un punto, en el que se necesitará entender el valor del rock and roll por fuera del que sea o no su origen, y el uso que tenga. Será la autenticidad de su mensaje y los cambios sociales que ayudó a generar, sobre todo en la juventud de la posguerra, los que definirán su “aura”.

Ese legado se verá principalmente en los años 60, que “sirven de plataforma para que el grito de la rebelión juvenil se oiga en todo el mundo, para que la sociedad sienta en sus entrañas la fuerza nueva de un grupo que se abre camino y que reclama la

atención y tiende a imponer sus ideas, sus gustos, sus arbitrariedades, su nuevo modelo de liberación y revolución (...) Los fenómenos que acompañan a este despertar juvenil revisten aspectos que se convierten en dimensiones estéticas y críticas (...) como el de la “*Action Painting*” de la escuela de Nueva York; (...) el de la “*beat generation*” (“generación beat”) norteamericana o el de los “*Angry young men*” (“hombres jóvenes enfadados”) ingleses” (Del Manzano, 1985, p. 241 y 242). En este punto, otros términos anglosajones como “*hippie*”, serán utilizados, con su debida explicación y traducción, si es pertinente.

Entonces, continuando con un análisis del rock and roll desde varias perspectivas, que no son excluyentes o lo juzgan desde su carácter de “música popular”, comienzan a aparecer nuevos conocimientos sobre lo que significa verdaderamente: una inspiración en el campo artístico, político y social; una chispa para el fuego de la rebeldía y el deseo de una revolución; y un medio para expresar el descontento con un mundo que no cambia sus problemas a pesar de las guerras, en el que la igualdad, la libertad y demás ideales no son más que palabras en un papel. Es la protesta hecha música y que hoy todavía se enlaza con la protesta primitiva de Bob Dylan, de Kerouak, de Peter Weiss o de Joan Baez. Y es, sobre todo, una protesta de la juventud: “Desde los años sesenta el eje está pasando por la juventud, y en su reloj estamos obligados a leer la hora de nuestro tiempo” (Del Manzano, 1985, p. 242).

Sobre la juventud, precisamente, los estudios más completos han sido llevados a cabo desde los años 60 por el “*Centre for Contemporary Cultural Studies*” (“Centro de Estudios Culturales Contemporáneos”) de Birmingham, Inglaterra. La primera generación de pensadores de esa corriente –Hebdige, Clarke, Cohen, McRobbie, Willis, Gorrssberg, entre otros- eran “*Baby Boomers*” (una generación que fue producto del

disparo en nacimientos en Estados Unidos entre 1940 y 1964) y habían crecido con el nacimiento de la cultura juvenil (Barker, 2000, p. 406).

Las clasificaciones que han hecho esos autores sobre la juventud en grupos de personas, por raza, por clase, lugar de nacimiento y espacio vital, es una forma de ordenamiento que este trabajo de grado utiliza varias veces. Es común, para entender el comportamiento de la juventud, que sea observada desde grupos diferentes. Un joven negro en los Estados Unidos de los 50 era, por muchas razones, diferente a un niño blanco, rico, de la misma época. Sin embargo, el rock and roll es, precisamente, una mezcla de muchos ritmos musicales de culturas disímiles, lo cual prueba que las divisiones o clasificaciones muy estrictas de grupos humanos dejan de lado otros puntos importantes. Además, incluso el término “juvenil”, o la determinación de quién o qué es joven y quien o que no lo es, es muy ambiguo.

Talcott Parsons (1902-1979), un sociólogo norteamericano que hizo sus investigaciones en la Universidad de Harvard, considera que el término moderno para definir a lo juvenil es un producto de la sociedad capitalista, que por cuestiones de mercados y ordenamientos, fija las edades de los consumidores. Según él, en las sociedades anteriores, los roles cambiaban al interior de la familia, pero la sociedad del capital define, especializa y racionaliza los roles para adultos y para jóvenes y crea, indirectamente, el periodo conocido como la adolescencia, marcado por una esperada rebeldía y ajustamiento posterior (Barker, 2000, p. 407). Ese será, entonces, la definición de juventud más acertada para una parte de este texto, la que tomará a la juventud como un mercado, con ciertos deseos e impulsos propios de su rango de edad, en lo que tendrá que ver con su consumo de rock and roll y otros productos dirigidos especialmente para ellos.

Ya en cuanto a los términos musicales utilizados en este trabajo, se utilizará la división que hace la *All Music Guide* (www.allmusic.com) entre géneros y estilos, donde “rock and roll” o “rock” es un género primario que se divide en varios estilos, como por ejemplo el “blues/rock”, o el “punk/rock”. Sin embargo, a lo largo del texto, sobretodo en la parte que tiene que ver con el origen musical del rock and roll, las fronteras entre género, estilos e, incluso, “ritmos”, serán transgredidas, muchas veces, puesto que es sólo cuando la industria de la música crece, desde comienzos del Siglo XX, que comienza a necesitar categorizaciones especiales para ordenar sus productos. De hecho, dentro del texto, el término “rock and roll”, por practicidad, tendrá el mismo significado que “rock”, aun cuando, actualmente, “rock and roll” sólo se utiliza para referirse al estilo más primario que tocaban Presley y sus contemporáneos.

Aunque, luego se explicará el origen del término y lo que significa musicalmente, esta explicación puede dar una idea general, pero necesaria, para entender su uso en este trabajo:

‘Rock & Roll’ es usado casi siempre como un termino genérico, pero su sonido es pocas veces predecible. Desde afuera, cuando los primeros rockeros emergieron del country y el blues, el rock ha sido definido por su energía, rebelión, y coros pegajosos. Pero, mientras el género crecía, comenzó a dejar de lado sus propias características, dándole un énfasis igual a la creación musical y sobrepasando los límites de la música. Como resultado, todo desde los tres acordes de Chuck Berry hasta las dulces armonías de The Beatles, y el ruido atonal de Sonic Youth, ha sido categorizado como "rock." Es un concepto correcto, aun cuando el Rock & Roll tuvo un sonido y una imagen específica sólo por un par de años. La mayor parte de su vida, el rock ha sido fragmentado y ha creado nuevas variaciones y estilos cada determinados años, desde el pop del “*Brill Building*” (que más adelante veremos qué es) y el heavy metal hasta el dance-pop y el grunge. Y todo eso es natural en un genero que comenzó su vida como una fusión de estilos” (“Rock”, 2008).

Finalmente, los capítulos de contexto histórico y musical, y el capítulo de “consideraciones analíticas”, se encargarán de explicar otros términos musicales y otras teorías que se observarán mejor a medida que avanzan los acontecimientos en el texto.

5. CONTEXTO HISTÓRICO

*Reconozcámoslo: el rock and roll
es más grande que todos nosotros*
Alan Freed

El surgimiento del rock and roll en Estados Unidos fue posible gracias a varios factores que formaron las condiciones para que este estilo musical apareciera y se popularizara. Para ubicarlos, este contexto se dividirá en tres acontecimientos históricos importantes del Siglo XX: la Primera Guerra Mundial, la Gran Depresión y la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, este recorrido comienza a mitad del Siglo XIX, 100 años antes del primer éxito de rock and roll, cuando comienzan a aparecer los primeros avances significativos del trabajo y la experimentación con sonido.

Entre 1857 y 1877, se dan dos de los inventos claves para el surgimiento de la radio. En ese primer año, el inventor francés Edouard–Leon Scott crea el primer aparato para almacenar y grabar la voz humana, llamado el fonógrafo; y en 1877, es Thomas Alva Edison quien inventa el primer reproductor de sonido, el fonógrafo, que en ese momento no era más que un primitivo modelo de cilindro, bañado en estaño sobre el cual una aguja iba ‘dibujando’, o imprimiendo unos surcos que cambiaban según el sonido que recibían de un micrófono (Bellon, 2007, p.29).

Paralelamente, los experimentos e investigaciones del alemán Henrich Hertz (1831–1879) con las ondas sonoras, probaron que era posible la transmisión de sonido dentro del espectro electromagnético. Luego, los descubrimientos y experimentos con frecuencias, ondas y equipos de transmisión radial primitiva de inventores como Nikola Tesla y Guglielmo Marconi (1874–1937), demostraron la utilidad del nuevo sistema, que fue producido comercialmente, por primera vez, sentando las bases para la radio moderna. Marconi probó en 1901 el alcance de su invento con la primera transmisión de ondas radiales trasatlánticas a una distancia de 3200km entre Poldhu, Reino Unido, y St.

Johns, Newfoundland, Estados Unidos. Después, sería el inventor canadiense Reginald Fedessen (1860-1932), el 24 de diciembre de 1906, el primero en transmitir contenido. Su interpretación cantada de una pieza de Mendel y la lectura de un pasaje de la Biblia, fueron enviados a los receptores de varios barcos militares en el Océano Atlántico (Albert y Tudesq, 1981, p. 13 y 14).

Ya entrados los años XX, la radio se desarrolla en el campo militar y en el comercial, en el cual verdaderamente se masifica gracias a su gran potencial comunicador. Esto es un momento clave, a medida que más y más aparatos de recepción comienzan a llegar a los hogares de miles de personas del común. La música, importante desde las primeras transmisiones, encuentra un lugar natural en la radio y escucharla se convierte en una actividad común y popular.

Los primeros en aprovechar este nuevo medio fueron orquestas que tocaban temas de otros músicos durante todo un programa, en vivo. Así, miles de personas comenzaron a tener acceso a música que de otra forma nunca hubieran escuchado, bien sea por la distancia o por el dinero. Por otro lado, en el campo de la grabación, los métodos y técnicas de captura de sonido se iban sofisticando y se descubren técnicas para mejorar la calidad de las piezas grabadas. Cuando el sonido de los primeros discos alcanza estándares altos de calidad, las emisoras comienzan a alternar entre presentar al aire grupos en vivo y transmitir las grabaciones de estudio en los discos.

Pero, el desarrollo moderno de la radio y las emisoras como las conocemos actualmente, vino después de la Primera Guerra Mundial (1914 a 1918), en la cual las tecnologías fonográficas y de transmisión avanzaron rápidamente en el plano militar, para luego aplicarse en lo civil. Entonces, cuando termina el conflicto, se consolida una industria de la radio comercial y de la grabación musical, bajo unas condiciones económicas muy favorables, en una época de posguerra denominada en Estados Unidos

como “*The Golden Twenties*” (Los Dorados Años Veinte), o “*The Roaring Twenties*” (“Los Locos Veinte”), marcada por la prosperidad, el hedonismo y el consumo elevado.

5.1. Los años 20

Gracias al desarrollo que trajo para Estados Unidos su victoria en la Primera Guerra Mundial y la caída de Inglaterra como primer poder imperial del mundo internacional –con consecuencias como el establecimiento del dólar americano como la moneda estándar del comercio internacional, y la adquisición de varios territorios coloniales ingleses y alemanes (Chastenet, 1957, p. 114)-, el desarrollo industrial se disparó en el plano local.

Con la conversión de las industrias de guerra a tiempos de paz, se impulsó la producción de todo tipo de productos y aparatos que a comienzos de siglo eran impensables. El automóvil, con el modelo “T” de Ford como el primero en producirse en masa, comenzó a cambiar a las ciudades y al estilo de vida de las mismas, así como la industria aeronáutica, al panorama de los cielos. Asimismo, la producción de aparatos y maquinas de todo tipo –entre ellos la radio– aumenta dramáticamente gracias a la creación de la línea de ensamblaje en las industrias, haciendo que los precios de electrodomésticos bajen.

Paralelamente, los trabajadores comienzan a recibir salarios envidiables y pueden comprar, sin problemas, todo tipo de productos que antes eran considerados de lujo o, simplemente, no existían. Además, aparecen las primeras técnicas de mercadeo, las cuales evolucionan gracias a nuevas técnicas y teorías. Firmas especializadas en publicidad –trabajando para grandes compañías como *Montgomery Ward*, *Great Atlantic and Pacific Tea Company* y *Sears*– estudian la psicología del público y las masas, desde los principios de autores como Freud y Le Bonn, para descubrir la

forma más efectiva de llamar la atención de los consumidores, teniendo un éxito inmediato (Todd y Curti, 1986, p. 741).

La creciente publicidad, comienza a desestimar la vieja tradición americana del ahorro y transmite la idea de que en una época de abundancia, se debe gastar, y no ahorrar. Así como los trabajadores de las fabricas ganaban cada 2 €mejor –en parte gracias a Ford, quien en 1914 dobló los sueldos de los empleados de sus fábricas de automóviles, pues creía que el aumento de la producción en masa y el consumo en masa, eran interdependientes (Todd y Curti, 1986, p. 617)–, se estaba generando un círculo de consumo que, en ese momento, daba la sensación de una mayor prosperidad.

La oferta y demanda de entretenimiento creció también en ese momento, sobretodo en las grandes ciudades como Nueva York, Chicago y Los Ángeles. La cultura popular estaba ahora por todos lados, con teatro, conciertos, bailes, fiestas, y música. El jazz, el swing y el ragtime sonaban con fuerza, y desde los campos del sur del país el blues y el country comenzaban a abrirse paso y popularizarse por fuera de su lugar de origen. Los primeros, reflejaban la euforia, la locura y la embriaguez de los centros urbanos industriales, y los segundos las penurias y alegrías de la austera y aislada vida rural.

Según el censo de 1920, los habitantes de Estados Unidos llegaban a los 106 millones de personas. Por primera vez, la población de las ciudades (54 millones) era mayor que las de los pueblos pequeños y áreas rurales (51 millones), y en un periodo de 10 años, 93 ciudades pasaban los 100.000 habitantes y muchas de esas habían doblado por completo sus habitantes. Estas grandes áreas urbanas se caracterizaron por tener un desarrollo industrial elevado y mercados de consumo de grandes proporciones, con alta penetración de medios de comunicación (Todd y Curti, 1986, p. 743).

Por el lado de la radio, la producción en masa hace que bajen los precios de los receptores y de los equipos reproductores de discos, que en ese momento eran, cada uno, aparatos de grandes dimensiones. A medida que se escucha la radio en el campo y en las ciudades, la música va cambiando y evolucionando, paralelamente, con la exposición a públicos cada vez más grandes. La emigración de buena parte de la población rural a los centros urbanos amplía el espectro musical y abre el ojo de los empresarios a nuevos sonidos, principalmente el blues, que luego se “electrificaría” con la aparición de la guitarra eléctrica. Estas migraciones se dieron principalmente porque fue mejorada la cobertura de educación en las áreas urbanas, donde había más oportunidades de trabajo y mejores remuneraciones, y se ampliaron las oportunidades para las mujeres, aunque los negros y personas de origen indígena o hispano, seguían enfrentando fuertes desigualdades serias.

Para las mujeres, uno de los cambios sociales más importantes se dio en 1920, cuando ganan su derecho al voto, gracias, en parte, a los esfuerzos de Alice Paul, líder del Partido de la Mujer o “*The Woman’s Party*”. A la par, venían demostrando un fuerte sentimiento feminista que desafiaba las conductas convencionales de otras mujeres, impuestas, según ellas, por una sociedad de hombres. Por ejemplo, muchas de ellas con una actitud provocativa –llamadas “*Flappers*”– usaban faldas sobre la rodilla, pelo suelto y colorete, frecuentaban bares ilegales llamados “*Speakeasies*”, hablaban abiertamente de sexo y fumaban cigarrillos en público (Todd y Curti, 1986, p. 745).

Entonces, más personas de todas las clases, razas y sexos habitan las ciudades, más personas están trabajando y más personas necesitan mejores espacios de esparcimiento. Vuelve la música a jugar un papel muy importante dentro de todo este contexto. Gracias a que había dinero por montones y la gente buscaba pasar un buen rato, las opciones de entretenimiento aumentan y se convierten en prósperos negocios.

Así, la radio –y la música, paralelamente–, con nuevas facilidades y espacios de promoción, no tardan en ser empresas lucrativas por su cuenta, beneficiando a todos los involucrados. Con el potencial radial de llegar siempre a un público más y más amplio, los músicos se aprovechan la exposición masiva y pronto se convierten en estrellas reconocidas y adoradas.

KDKA sería la primera estación comercial de radio país. Comenzó a operar en Pittsburg el 2 de noviembre de 1920 –cuando apenas había unos 50.000 aparatos receptores en todo el país–, con un reportaje sobre la elección del presidente Warren G. Harding, creando de inmediato una estrecha relación del medio y la política que todavía perdura. Asimismo, un año después, una estación de la RCA (“Radio Corporation of America”, fundada en 1919) (Albert y Tudesq, 1981, p. 13), transmite un combate de boxeo, y un lazo inseparable con el deporte es establecido. En 1922 el número de aparatos receptores crece a 600.000 y las estaciones emisoras a 451 (Albert y Tudesq, 1981, p. 19 y 21). Siete años después, en 1929, las ventas de aparatos alcanzan la cifra de más de 400 millones de dólares, más de 700 estaciones estaban funcionando plenamente y la publicidad representaba un volumen de ventas de 60 millones de dólares (Todd y Curti, 1986, p.747).

Entonces, convertida la radio en una industria enorme, el estado decide intervenir. Regula entonces el espacio electromagnético y los contenidos a través de FRC (Comisión Federal de la Radio, de la cual era miembro el presidente del país), creada por la legislación del segundo *Radio Act* en 1927, o Segunda Acta de Regulación de la Radio, que vinculo a este medio de comunicación a la Primera Enmienda de libertad de expresión (el primer *Radio Act* había sido aprobado en 1912 y sólo regulaba la aprobación de licencias). Sin embargo, las regulaciones son flexibles y a finales de

los años 20 ocurre un verdadero boom radial, lo cual es aprovechado por políticos, promotores deportivos y productores musicales.

Estos últimos se benefician del lugar privilegiado de la música en los programas, pero la preocupación por hacer más ganancias que justifiquen las inversiones en publicidad de las compañías, conduce a darle más importancia a la música popular, que tiene un público más amplio, con énfasis en composiciones cortas, divertidas y bailables. Por esto, la música clásica y sinfónica es relegada -a diferencia de Europa donde casi más de la mitad de las transmisiones son dedicadas a esta y a las artes líricas (Albert Y Tudesq, 1981, p. 35)-, y se masifica la folclórica estadounidense, blanca y negra, que evoluciona por cuenta de los músicos y por el afán de productores y empresarios de ofrecer contenidos cada vez más novedosos.

En este ritmo desenfrenado, los primeros *disc jockeys* –o presentadores de los programas radiales– pasan de ser simples voces a adquirir el estatus de personalidades reconocidas, influyentes y con capacidad de decisión dentro de la industria. En ese tiempo también se popularizan los bares y tabernas (“*juke joints*” o “chuzos” con rocola) en los que ya no se iba a ver presentaciones en vivo sino a escuchar y a bailar al son de los discos de acetato³. La música pasaba entonces por un momento de influencia sin igual, teniendo una renovada y muy fuerte incidencia en la cultura.

Dentro de este escenario, la radio juega una parte fundamental en permitir el reconocimiento cultural que un país estaba adquiriendo sobre sí mismo. Ahora, un blanco rico del norte de Estados Unidos, de Chicago o Nueva York, podía escuchar en la radio, o en su gramófono, la música negra y blanca, rural, del sur del país. Las rutas de distribución, la producción acelerada de discos y la proliferación de nuevos estudios de grabación, impulsaron aun más el mercado en esas grandes ciudades. La música

³ “History of American Juke-Joints” (2008), [en línea], disponible en <http://juke-box.dk/gert-juke-joints.htm>, recuperado el 24 abril del 2008

considerada como elevada o culta, ahora convivía con otras expresiones que permitían descubrir nuevos horizontes.

Posibles influencias llegaban ahora de todos lados. La nueva música y otras expresiones artísticas como el cine, estaban permitiendo encontrar y descubrir elementos comunes entre unas personas y otras, en un país dividido económica, cultural, y racialmente. Una mezcla sin precedentes estaba sucediendo: “Los blancos pobres del sur de Estados Unidos, tan despreciados como los negros por la opulenta sociedad del norte, conviven con ellos en los mismos sectores, comparten aun sin desearlo, costumbres, música, expresiones idiomáticas, religión” (Bellon, 2007, p. 31).

Pero la radio no sólo fue protagonista de lo anterior – del entretenimiento y cultura –, sino que, también sirvió al país políticamente. Al proveer experiencias comunes a toda la población, transmitiendo noticias y propaganda patriótica, incrementó el sentimiento de unidad nacional y ayudó a superar el aislamiento de la vida rural. (Todd y Curti, 1986, p. 748). Entonces, prestando su servicio a varios campos de la sociedad, sería en la década de los 30 cuando la popularidad de la radio alcanza su punto más alto, con lo que se llama “La Era de la Radiodifusión” (Albert y Tudesq, 1981, p.33). Esta significa la profesionalización del medio y su organización más rigurosa por parte del estado, lo que coincide con el colapso económico de 1929.

5.2 La gran depresión de 1929

Una década próspera, de desarrollo elevado, y también de opulencia, despreocupación y materialismo, había llegando a su fin de una manera inesperada, sacudiendo a la sociedad estadounidense en todos los niveles. Los problemas económicos de fondo se desbordaron el 19 de octubre de 1929, por un descalabro en la bolsa de Nueva York, bajo el gobierno de Herbert Hoover. El optimismo, que había llegado a límites fantásticos, se fue al traste. Estas famosas palabras pronunciadas por el

mismo Hoover, un año antes del colapso financiero, sonarían a un mal chiste durante muchos años después: “Nosotros en América estamos muy cerca del triunfo final sobre la pobreza como nunca ha estado alguna nación en la historia de la humanidad” (Todd y Curti, 1986, p. 706).

La sociedad blanca pudiente, dueña de las empresas y las industrias, fue responsable de ver, como un problema menor, lo que se avecinaba, pues todo estaría bien mientras la producción y el consumo se mantuvieran altos. Pero la caída de la bolsa, en la que una gran cantidad de ciudadanos del común habían depositado sus ahorros –causada por la sobreproducción de bienes que no pudieron ser vendidos a su precio real y por la especulación–, afectó a todos los sectores de la economía y el desempleo alcanzó niveles alarmantes, dejando de ser un “inconveniente menor”.

En apenas unos días, el valor de las acciones en la Bolsa de Nueva York había caído en un 60% y un mes después las pérdidas monetarias superaron la cifra record de veinticinco mil millones de dólares de la época (Chastenet, 1957, p. 162). Para 1932, la productividad de las empresas se había reducido a la mitad de la cifra de 1922. Un cuarto de la fuerza laboral –12 millones de personas– quedaron sin trabajo, muchos de los cuales pasaban los 40 años. Había hambre, desocupación y miseria en las ciudades, y en el campo disminuye la producción y la comercialización de alimentos, por lo que muchos pierden sus cultivos y propiedades (Todd y Curti, 1986, p. 749).

Como parte de esta situación tan compleja, los medios de comunicación tomaron el papel de mantener alta la moral del pueblo, aunque se dedicaron más espacios a la información por la naturaleza de las circunstancias. Los programas más populares, con los cuales millones de americanos se mantenían al tanto de la situación, gracias a sus grandes radios de madera, eran las transmisiones de noticias, análisis y reportajes políticos y económicos. El presidente Roosevelt aprovechaba la radio para enviar

mensajes de esperanza y dar la sensación de que alguien se estaba haciendo cargo del problema. Sus famosos discursos se llamaban “*The Fireside Chats*” (“Charlas al calor de la lumbre⁴”) (Todd y Curti, 1986, p. 750).

Con la llegada de Franklin Delano Roosevelt a la presidencia en 1933, y comienzan a mejorar las cosas lentamente, o por lo menos a tomarse medidas serias al respecto, con su doctrina del *New Deal* (o “Nuevo Pacto”). Gracias a los esfuerzos y a las medidas de su gobierno –ayudas al campo, a las industrias, y a los desempleados; implementación de la seguridad social, protección a inversionistas, austeridad en los presupuestos federales y locales; y discontinuación del oro como soporte del dólar–, la economía vuelve a tomar un rumbo positivo. Para Roosevelt la gran enseñanza de la depresión es que la riqueza debía ser repartida más igualitariamente, no como hasta ese momento había sucedido. Pone en marcha varias reformas de corte liberal que serían la base del partido demócrata por décadas y del pensamiento progresista que invadió al país.

Sin embargo, los espacios dedicados al esparcimiento y a la música seguían siendo muy necesarios para una población sumida en el caos y la desesperación. Con tanto tiempo libre a causa del desempleo, escuchar radio fue una de las mejores alternativas para distraerse de los problemas. El entretenimiento en este aparato incluía a comediantes como George Burns y Gracie Allen y shows como “*Little Orphan Annie*” (“Annie, la pequeña huérfana”). Asimismo, muchas emisoras transmitían actividades que no habían sido pensadas para la radio como conciertos, obras de teatro, conferencias, lecturas de libros y periódicos. Esto hace que aparezcan nuevas técnicas y efectos, y aparezcan género radiales verdaderos como el radioteatro y las radionovelas, populares desde el principio y cuyo efecto puede ser medido por el que tuvo la

⁴ Traducción de Albert y Tudesq (1981, p.45)

transmisión de Orson Wells de un programa sobre una invasión alienígena, “La Guerra de los Mundos”, que a pesar de ser ficción, provocó verdadero pánico en Nueva York en 1938 (Albert y Tudesq, 1981, p. 37)

La música, por su lado, fue importante para entretener pero también para retratar el estado y la realidad de las cosas. Canciones como "*Brother, Can You Spare a Dime*" (“Hermano, ¿puedes prestarme una moneda?”), por ejemplo, del compositor neoyorquino de origen judío Yip Harburg, se convertiría en 1931 en un himno de la depresión. Contaba la historia de un trabajador llamado Al, que construyó vías de tren y torres de energía (es decir, contribuyó al desarrollo del país) y hoy (en la depresión) no tiene nada⁵.

Pero el mercado y la producción de música, no pudo evitar ser afectado. Si en 1920 ya existía una fuerte competencia en ese sector, para 1930 el colapso económico había reducido el mercado a la mitad. La radio se benefició de esto, pues las compañías dueñas de las estaciones comenzaron a gastar enormes sumas de dinero para ofrecer programas atractivos, la mayoría en vivo –algo contra lo que un disco no podía competir–. Serían, entonces, los propios “*Networks*” (grandes conglomerados) de radio los que se quedarían al final con los sellos discográficos más importantes.

La división fonográfica de Victor, propiedad de Thomas Alva Edison, y que tenía el famoso logotipo de un perro escuchando música por el parlante de un fonógrafo, fue la primera en quebrar. Sería comprada por la RCA, dueña también de la NBC (“National Broadcasting System”) y la productora de electrodomésticos General Electric Westinghouse. Columbia Records, por su parte, fue adquirida por la CBS (“Columbia Broadcasting System”), que fue fundada en 1927 (Albert y Tudesq, 1981, p. 13).

⁵ “Songs of the Great Depression” (2008), [el línea], disponible en <http://www.library.csi.cuny.edu/dept/history/lavender/cherries.html>, recuperado el 9 de mayo del 2008

No se puede olvidar dentro de este contexto, al cine. Al final de la década de los 20, la industria de las películas era la cuarta más importante del país en ganancias. Esto fue posible gracias a la llegada de las películas sonoras, llamadas “*Talking Pictures*” (imágenes que hablan) o “*Talkies*”. La primera película de este tipo tuvo un tema musical muy urbano, aprovechando al máximo el potencial del nuevo invento. Esta, “*The Jazz Singer*” (“El Cantante de Jazz”), de la Warner Brothers, se estrenó en 1927 y fue un suceso por todo el mundo. Claramente, el sonido popularizó aun más a las películas, cambió el lenguaje del cine e hizo posible contar historias diferentes, desde las que retrataban los valores tradicionales hasta las de la vida urbana, el glamour y la moda (Todd y Curti, 1986, p. 757).

A pesar del colapso económico, en la década de los 30 Hollywood se consolida como la industria del cine más grande, avanzada y rentable del mundo. En 1938, sus audiencias ya llegaban a los 80 millones por semana, sólo en los Estados Unidos (Todd y Curti, 1986, p. 757). Esta demanda enorme de entretenimiento ayuda a la creación de nuevos y grandes estudios y la realización de nuevas producciones en escala masiva.

Luego, llegaría un nuevo invento a revolucionar aun más el entretenimiento, la cultura y la cultura popular: la televisión, fruto de los experimentos de varios inventores desde mitad del siglo XIX como Giovanni Caselli, Arthur Korn y Eugene Belin, en telefotografía, fotoelectricidad y tubos catódicos. Pero, es comienzos del siglo XX, cuando los experimentos con estos elementos prueban ser más exitosos, gracias al trabajo del ruso Vladimir Zworykin. Sus resultados se ven a finales de los años 20 y en la década de los 30 con las primeras transmisiones experimentales, el mejoramiento de los componentes y varias pruebas de color. Finalmente, después de varias versiones, la RCA aprovecha los conocimientos de Zworykin y comienza a emitir señales de prueba desde la azotea del “*Empire State Building*” y comercializa receptores por primera vez

en 1940, cuya producción sólo sería frenada la Segunda Guerra Mundial (Albert y Tudesq, 1981, p. 81, 82 y 83).

El atractivo de las imágenes de la televisión fue revolucionario. A pesar de estar en prueba, su competencia potencial puso alerta a la industria de la radio. La mayor atracción para los sentidos que generaban las imágenes vivas sobre las voces y los efectos de sonido de las transmisiones de radio, auguraban un periodo muy oscuro para esta última, e incluso varias personas profetizaron su inevitable muerte. Sin embargo, aunque el mercado se sacudió, la audiencia bajó y la televisión se llevó buena parte de la tajada publicitaria, una combinación entre nuevas estrategias de promoción, el mejoramiento de los programas, y la imaginación y carisma de varios *discjockeys*, le permitieron a la radio sobrevivir en un nuevo medio, con nuevas reglas de juego.

Una de las estrategias que se inventaron los dueños de la radio, fueron los “*Hit Parades*”, o conteos de éxitos, desde 1935. La idea era presentar en un programa solamente las canciones más populares del momento, que se escogían en un momento de acuerdo a las partituras más vendidas, luego guiándose por las que más sonaban en la radio y por las que más vendían (Bellon, 2007, p.33). Aunque estos no eran conteos exactos ni reflejaba específicamente el gusto del público, ayudaron a popularizar en millones de hogares y comunidades la música que determinado *discjockey* quería posicionar, de acuerdo a la influencia de alguna casa disquera o a sus propios gustos. La industria de la radio estaba comenzando a entender que para mantenerse, debía ofrecer música más fácil de consumir.

Ese caldero hirviente de estilos es lo que a finales de los años cuarenta difunden los *discjockeys*, que han ido cobrando más y más importancia en la radio. Se convierten en aliados de los fabricantes de discos y finalmente son reconocidos como los personajes que con su popularidad pueden hacer vender miles y miles de ejemplares de las canciones que anuncian. La gente empieza a necesitar las canciones que ellos difunden: ¡si mi *DISCJOCKEY* preferido insiste en tocar esa canción, cómo no voy a tenerlo en mi casa! (Bellon, 2007, p. 33).

La radio determinaba, en buena parte, qué canciones y qué artistas se destacaban. Esta sería una estrecha y poderosa relación entre la música, el mercado, y la radio, que sería luego fundamental para popularizar al rock and roll, unos 20 años después, y que hoy todavía perdura. Ya lo diría en palabras menos sutiles el cantante inglés Graham Nash, de la famosa banda de folk rock Crosby, Stills, Nash and Young: “la música pop es el medio de masas para condicionar la forma en que piensa la gente” (Heatley, 2007, p.12).

5.3 La Segunda Guerra Mundial

Mientras todo esto sucedía en el plano interno, en el campo político internacional una nueva época de zozobra estaba por venir, con el comienzo de un nuevo conflicto en Europa, que Estados Unidos no podría ignorar por mucho tiempo. El mundo no se había recuperado todavía de los problemas económicos causados por la Gran Depresión, cuando la guerra comienza y cambia los propósitos y las motivaciones de toda la sociedad americana, y de muchos otros países que permanecen neutrales, o se alinean con un bando o con el otro, dentro de un contexto exclusivo de guerra en el que todo lo demás –la música, las artes y la producción de tecnología para el entretenimiento– permanece rezagado por varios años.

Antes de que Estados Unidos entrara a la guerra del lado de Los Aliados (Inglaterra y Francia), en contra de las Potencias del Eje (Alemania, Italia y Japón), el gobierno estadounidense, bajo el mando de Franklin D. Roosevelt, había decidido mantenerse por fuera de las hostilidades, que habían comenzado con la guerra Chino-Japonesa de 1937 y que se extendieron a Europa en 1939 con la invasión de las tropas alemanas en Polonia. Pero, el 7 de diciembre de 1941 las cosas toman otro rumbo, después de que los japoneses atacan la base americana de Pearl Harbor, en Hawai, y

Estados Unidos lanza una ofensiva en contra de los nipones y sus aliados. Inmediatamente fue establecida una economía de guerra que cerró espacios en muchas áreas, y freno la producción que no fuera de material bélico. De repente, la gente se vio obligada a volver a una vida austera y limitada, cumpliendo con los impuestos más altos de la historia del país. (Todd y Curti, 1986, p. 804). Al mismo tiempo, miles de trabajos relacionados con la producción de armas ocuparon a los desempleados que había dejado la crisis, redujeron el desempleo significativamente, y permitieron la entrada de fuerza laboral multirracial y femenina.

A mitad de 1942 los golpes aliados probaron ser superiores, rompieron las líneas japonesas en el pacífico y recuperaron terreno en Europa. El desenlace final de la guerra, a favor de los Aliados, terminó con la invasión de Berlín y el estallido de dos bombas atómicas en Hiroshima y Nagasaki, en agosto de 1945. La guerra, su desarrollo y finalización le permitió convertirse en el único poder dominante en el mundo junto a la Unión Soviética (Todd y Curti, 1986, p. 813).

En menos de 50 años el país había sufrido tres acontecimientos que habían marcado a su historia y a sus habitantes radicalmente. Después de un periodo de aislamiento y prosperidad al terminar la Primera Guerra Mundial, y luego de una etapa de pobreza, pesimismo y desesperanza, la victoria en la Segunda Guerra Mundial significaba el nacimiento de una potencia que sobresaldría por encima del mundo, al costo que fuera.

Esto significa un cambio de mentalidad e ideales, que definirían un modelo de nación particular. En el plano interno, aumentó el optimismo y la moral de sus habitantes. Se creó una política de empleo en 1946, por la cual el gobierno federal se encargaría de la responsabilidad de que el país mantuviera altos índices de ocupación. La conversión de miles de trabajadores a la vida civil no fue problemática y con

renovada producción, el consumo se disparó. No obstante, si bien la prosperidad estaba tocando a más ciudadanos, mayores controles civiles se fueron imponiendo para mantener un estado determinado de las cosas.

Hay que tener en cuenta que tras la muerte del presidente D. Roosevelt, unos meses antes del final de la guerra, se dio por finalizada la hegemonía liberal de reformas sociales con las que se destacó su gobierno. Su sucesor, Truman, afrontó una oposición a la continuidad de estas políticas y se endurecieron los ideales conservadores frente a dificultades domésticas como el racismo, la religión y dilemas morales, apoyados por un poder legislativo de mayoría republicana. Este congreso, frenó reformas para aumentar la cobertura en educación, salud y en derechos civiles, que hacían parte del “*Fair Deal*” (“Trato Justo”), la fallida continuación del “*New Deal*” por parte de Truman (Todd y Curti, 1986, p.850).

Además, la inflación de la posguerra creció porque cesaron los controles a los precios –que se mantuvieron un año después de finalizada la guerra– y, a pesar de que se redujo el desempleo, el alto costo de vida tenía a varios sindicatos en huelgas laborales demandando mejores salarios. No obstante, la mayoría de la población del país hervía con fuertes sentimientos nacionalistas y patrióticos, que mantenían la moral alta de los habitantes.

Entonces, incluso con el freno a las libertades, la persecución agresiva de comunistas y otros enemigos del gobierno, y la todavía explícita discriminación a negros y mujeres, existía una conciencia colectiva de que Estados Unidos era, definitivamente, la mejor nación del planeta. Los medios de comunicación fueron fundamentales para lograr ese consenso –primero para unir al país alrededor de un objetivo común, y luego para mantener la moral que se derivó tras la victoria–. Lejos habían quedado la locura y los sueños de los “dorados años veinte”, y la gran depresión

se encargó de que fuera recordada de forma negativa, como una época de excesos y decadencia. Después de la Segunda Guerra, se dan las condiciones para establecer, después de varios años, un orden diferente, conservador, que no permitiría que algo así se repitiera.

Desde la esfera política y legislativa, se van trazando unas directrices, algunas explícitas, otras no, sobre las que dependerá el futuro de la potencia. El valor del trabajo y otros fuertes valores morales, religiosos y raciales son rescatados y todo buen americano debe seguirlos, como patriota y ciudadano. Todo lo que se saliera de estas creencias, sería rechazado y perseguido. Un proceso excluyente e incuestionable, del que queda fuera, o bastante relegada, la población con ideas diferentes. Paralelamente, el racismo empeora y adquiere justificaciones radicales, con ideas que han llegado, paradójicamente, desde los países fascistas derrotados.

Conjuntamente, el comienzo de la Guerra Fría, en contra de la Unión Soviética, es fundamental para consolidar aun más este proceso. Esta es aprovechada en el plano interno para elevar el patriotismo y asegurar el apoyo de la población frente a su gobierno, aprobando sus acciones internas y externas, en contra de un enemigo común y en pro de la nación y sus valores más preciados: libertad, capitalismo, prosperidad. Los medios de comunicación y propaganda –usados con éxito durante el conflicto mundial– juegan el papel clave de propagar estas creencias en la población de Estados Unidos y, lo que es más significativo, en buena parte del globo, gracias a las exportaciones de productos culturales propagandísticos como el cine, programas de televisión y la cada vez más extensa cobertura internacional de la radio.

Precisamente, en el plano internacional, un fuerte intervencionismo comenzó a dominar el enfoque político de la poderosa nación. Con el impulso y la creación de las Naciones Unidas, el Fondo Monetario Internacional, el Banco para la Reconstrucción y

el Desarrollo –que luego se convertiría en el Banco Mundial– y la Organización del Tratado del Atlántico Norte (OTAN), comenzó a expandir su hegemonía política en el mundo occidental. Además, bajo el gobierno de Harry S. Truman, se llevó a cabo el Plan Marshall, para reconstruir a varios países de Europa que habían sido devastados por la guerra (Todd y Curti. 1986, p. 828 y 829). Una estrategia de colaboración y ayuda, que también aseguró la dependencia económica y política de Europa con la nueva potencia, por varios años

De nuevo en el plano interno, para la mente colectiva de la nación, la guerra supuso cambios en las percepciones del presente y el futuro dentro de la vida normal, por fuera de la pelea ideológica que el país defendía por fuera. Por un lado, estaba ese nacionalismo y optimismo patriota; pero por el otro, asustaba esa la clara sentencia de que la civilización podría ser destruida en cualquier momento por una bomba atómica.

Había un clima de incertidumbre, pero de todos los estándares de vida material habían mejorado drásticamente. Constituir una familia nuclear –padre, madre e hijos– una casa en los nuevos suburbios alrededor de las ciudades, un trabajo y un automóvil, era una forma de tener algo más de seguridad y estabilidad, el modelo de una vida perfecta. La tecnología –desde aparatos y electrodomésticos para el hogar, hasta nuevas y mejoradas autopistas– y el boom de la economía, permitían ahora a millones de americanos satisfacer completamente sus necesidades y tener dinero sobrante para gastar en lujos y entretenimiento, algo que hasta hace 15 años era impensable.

Esto constituyó un giro dramático en la manera de pensar de un pueblo que se había acostumbrado a la austeridad y la pobreza. El futuro parecía prometedor, de todas formas, y esto trajo un aumento muy grande en los nacimientos, dando lugar a una generación que sería muy importante por el papel que tendría en el surgimiento de una cultura juvenil que, ente otras cosas, daría inicio al rock and roll: los “*baby boomers*”.

Para los años 50 serían una fuerza económica y de consumo muy grande, apetecida por la moda y los medios de comunicación. Si durante la Gran Depresión la población creció 9 millones, en los años 40 subió 19 millones y en los años 50 explotó a una cifra impresionante de 28 millones de personas más. Los *Baby Boomers* vivieron sus primeros años en una nueva época de opulencia y optimismo, aunque bajo el ojo conservador. Pero, había trabajo para sus padres y para ellos, y, claro, había más para gastar.

En el medio de este nuevo clima de progreso y de fuertes ideologías políticas y morales, se encuentran las industrias de entretenimiento, que no son ajenas al proceso de cambio que trae para el país el final de la Segunda Guerra Mundial. Los contenidos cambian de acuerdo al ánimo y a las renovadas creencias conservadoras del país. Los programas musicales, en la radio, y pronto en la televisión, estarían dirigidos para una audiencia mayor de edad. Cantantes blancos como Frank Sinatra, Pat Boone, Paul Anka, Perry Como y Guy Mitchell, lideraban las listas de música pop de la época. Su estilo de interpretar baladas románticas y zalameras, no tenía nada que ver con material que tuviera algo de rebeldía o vitalidad juvenil (Heatley, 2007, p. 18). Era música sin emociones fuertes, alejada de “las canciones pasionales, emotivas, sudorosas, (y) sexuales de los negros” (Bellon, 2007, p. 31).

No obstante, en otros círculos sociales ya estaba sucediendo que, poco a poco, blancos y negros abrazaran la música de unos y otros. Como explica Manolo Bellon, ya para 1934, “un grupo de investigadores del folclore norteamericano, de apellidos Lomax – padre e hijo – escuchan en una iglesia (...) (un) pulsante ritmo, el canto melódico basado en los blues, con las improvisaciones rítmicas y líricas llenas de mensaje espiritual y conciencia social. Esto los cautiva (...) No podían saber que veinte años

más tarde esos elementos esenciales resurgirían en algo que habría de llamarse rock and roll” (2007, p. 30).

A partir de esa investigación se conoce más sobre los elementos que constituyen la música popular negra, se reconoce su valor y se aprende de sus técnicas, como registro académico. Pero primero estaría la radio, poniendo esos elementos en conocimiento de más personas, desde mucho antes. Ya desde los años 20 y 30, como vimos anteriormente, en Nueva York se podía escuchar la escena musical de Chicago, al igual que en Los Ángeles, y viceversa. Así que por fuera de las listas de popularidad, habían decenas de artistas negros y algunos blancos que, aunque pocos *discjockeys* se atrevían a pasar, estaban ganando fanáticos entre la audiencia joven, con un enfoque musical diferente al de los baladistas inofensivos. Serían sus demandas, buscando un escape a la represión de la sociedad del momento, las que vendrían a revolucionar, finalmente, los contenidos de la radio y la música. Entonces, el mercado comenzó a ofrecer alternativas novedosas para suplir esta necesidad y dentro de estas se encontraba, inevitablemente, la música negra.

Paralelamente, los lugares y medios de esparcimiento para jóvenes se multiplicaron. Conciertos, sitios públicos para escuchar música, fuentes de soda, bailes y fiestas con la radio y la televisión como protagonistas, se convirtieron en los espacios más populares de entretenimiento. Y para animarlos no se escuchaba precisamente a Frank Sinatra. En este contexto, la importancia de la música negra fue inmensa, una aliada definitiva para expresar los deseos juveniles, para burlarse de las reglas y los dogmas, para enfrentar a la autoridad, para cuestionarla, para encontrar identidad y buscar semejanzas.

Esa tendencia sería incluso más fuerte con la llegada de los años 50, cuando el término rock and roll ya se vuelve popular entre los *discjockeys*, los músicos y la gente

común, y se convierte, ya como un estilo de vida, en una fuerza cultural dominante. Su rápida popularidad causó cambios verdaderamente profundos en las costumbres, en los modales y en las formas de vestir, de hablar y de pensar de una toda una generación –y ya no sólo en Estados Unidos–. Los cambios que esto traería, luego, no tendrían precedentes.

6. ORIGEN MUSICAL DEL ROCK AND ROLL

“God gave rock and roll to you”
Kiss

En el capítulo anterior fueron revisados algunos de los contextos históricos que dieron origen a los factores que permitieron la llegada del rock and roll. Ahora, interesados por su origen musical, la idea es observarlo desde un proceso evolutivo que comienza hace más de 140 años, aunque, “como ocurre con los fenómenos artísticos en la historia de la humanidad, en este caso tampoco podemos hablar del nacimiento, de una fecha, de un momento en el devenir del ser humano en el que mágicamente aparece el rock and roll y todo lo que de él se desprende. No hay un registro civil de nacimiento” (Bellon, 2007, p. 28); pues, “(...) la música popular (...) sólo puede ser observada correctamente dentro del contexto de un ‘campo musical completo’ en el que esta es una tendencia activa; y este campo, junto a sus relaciones internas, nunca es estático, siempre está en movimiento” (Middleton, 1993, p. 7).

6.1 Raíces primitivas

La historia de la música popular norteamericana ha sido marcada por la de dos tradiciones culturales y musicales distintas: la africana –marcada por estilos cadenciosos y casi siempre caracterizados por la interacción de dos o más partes rítmicas diferentes–, y la anglosajona, enfatizada en contar la trama de una historia coherente, de un episodio, de una visión; y marcada por un orden determinado (Carlin, 1988, p.10 y 11).

En la primera, se destaca una modalidad fundamental del folclor negro ancestral conocida como “llamado y respuesta”, en la que el canto de la voz principal es replicado por el resto del grupo con un coro o refrán. El estilo vocal es gutural, grave y estridente, con lo cual se pueden expresar sentimientos muy profundos y gran emotividad. Heredero principal de este estilo es el gospel y otras formas musicales religiosas.

En la música negra, los patrones tienden a ser uniformes dentro de una misma pieza musical y los cantantes dan rienda suelta a todo el poder de su voz, recorriendo todas sus gamas y volúmenes posibles, desde sonidos relajados, graves y profundos, hasta los más agudos intensos y estridentes. En cuanto a la danza, sus tradiciones más arcaicas han sido compartidas por blancos y negros (...) en plazas de pueblo, y grandes salones, como en aldeas tribales, plantaciones de algodón y barracones de esclavos (Carlin, 1988, p.10 y 11).

En cuanto a tradición musical blanca occidental, de origen anglosajón,

(...) Se da énfasis al argumento, es decir la trama relativamente coherente de una historia destinada a relatar un episodio, una violencia o una situación. Casi todas (sus) manifestaciones folclóricas contienen '*stanzas*' (estrofas) por lo general cuatro líneas en verso ajustadas estrictamente a una melodía que se repite durante todo el transcurso de la canción, al lado de otras que van siendo agregadas. En ellas se puede insertar un coro (o estribillo), interpretado por el mismo solista o por un grupo de voces como "puente" entre las demás partes de las letras con el objeto de entrelazar o separar el hilo del relato. (Carlin, 1988, p.11)

El suelo americano, tierra de inmigrantes anglosajones, europeos y de esclavos venidos de África, se prestó como el escenario perfecto para la mezcla de estas tradiciones musicales tan diferentes y opuestas –una, técnica, y otra más libre, con sonidos y formas de componer opuestas, provenientes de sensibilidades y concepciones distintas del mundo– a través de procesos obligados de convivencia de dos culturas que, aunque separadas racial, social y jerárquicamente, sus miembros no tuvieron otra opción que convivir y ser espectadores de las costumbres, expresiones y formas de vida del otro.

A pesar de las divisiones tan marcadas entre una y otra cultura, es posible decir que para un blanco debió ser un acontecimiento relevante escuchar que un grupo de esclavos, cantaba una canción propia con cierta sensibilidad. Lo mismo debió suceder con los negros esclavos al escuchar a quienes los utilizaban como mano de obra, tocar y bailar en una fiesta en la casa principal de alguna hacienda algodonera, al ritmo de un "*reel*" – un baile rápido al compás de 4/4, de origen escocés (Carlin, 1988, p. 11) –, por ejemplo.

Con el correr de los años, acontecimientos como la Guerra Civil Americana (1861-1865), un conflicto que tuvo como una de sus causas principales la oposición de los estados del sur a la decisión de abolir la esclavitud por parte del gobierno central, y

la creciente inmigración de personas de todo el mundo –más de medio millón de inmigrantes llegaron a los Estados Unidos, principalmente de Irlanda, Alemania e Italia, entre 1830 a 1840 (Todd y Curti, 1986, p. 322)– acercaron a las culturas nativas, entre sí, y con la nueva música de los recién llegados, generando la música “*folk*”, o folclórica.

A mediados del Siglo XIX, aparece la guitarra clásica en Estados Unidos, traída de Europa. Para los músicos negros, sirvió como una segunda voz y además para crear estilos sincopados. La posibilidad de doblar las cuerdas en un traste, aplicando presión hacia arriba o hacia abajo (“*bend*”), originó los sonidos intermedios entre notas que serían luego usados comúnmente en el blues, un género que nacería a principios del Siglo XX y tendría una estructura alrededor del compás de 4/4, con el canto y respuesta africano. Al ser perfeccionadas, esas técnicas darían origen a los “*riffs*”, o series de notas en cortas frases rítmicas, que serían usadas, posteriormente, por músicos de “*R&B*” (“*rhythm and blues*”) y rock and roll (Carlin, 1988, p.11).

Llegado el Siglo XX, el panorama musical cambia radicalmente con la radio y el perfeccionamiento de las técnicas de grabación y de los aparatos receptores y reproductores. Comienza a existir una industria musical que al mismo tiempo que se nutre de los gustos del público, influencia directamente sobre estos. La radio, por su parte, abrió un mundo nuevo de posibilidades, democratizó la música y creó una esfera de la música popular. Esto significa que aparte de popularizarse, cierto estilo se hace estándar para ser considerado como “popular”. La evolución de una música rural como, por ejemplo, el blues y el country, al llegar a las ciudades, es, en cierto modo, la conversión de un estilo de música –que refleja un estilo de vida particular– a otro diferente, urbano, sofisticado, rápido. De hecho, la música popular norteamericana, tiene más raíces en el campo que en la cultura urbana (Bellon, 2007, p. 28-29)

Además, el rotulo de popular también tiene que ver con la exposición de una música aislada, a una gran cantidad de personas. Así, unos géneros comienzan a ser más escuchados que otros, dependiendo del lugar y con diferencias marcadas entre las grandes ciudades y las áreas rurales. Incluso, cada década del Siglo XX, se puede ligar con el nacimiento de un género musical específico. El blues del delta del Mississippi (acústico, puro), country, gospel y ragtime, a comienzos de siglo; el jazz y el swing en la década de los 20; blues eléctrico, jump y boggie–woogie en los años 30 y 40, y, finalmente, el “R&B” y rock and roll en los 50 (Carlin, 1986, p. 10-43).

La industria musical entra en este periodo en una dialéctica creada por la popularidad de la música en la vida diaria y su relación con el mercado. La racionalización del sistema de producción –qué se debe vender, cómo y a quién- trae una nueva autonomía musical asociada con libertad de mercado, pero con menor función social. Es decir, la producción de música –y luego la composición- comienza a estar ligada de manera muy fuerte con el ámbito económico y no el cultural (Middleton, 1990, p. 36).

Sin embargo, el mercado mismo hace algo coyuntural al ayudar a derribar algunas barreras raciales, por lo menos desde la música. Por ejemplo, el jazz que se interpretaba en un bar de Manhattan, ahora podía ser escuchado a miles de kilómetros, en Los Ángeles, por medio de la radio o por la reproducción de un disco en casa. De hecho, el jazz más popular en ese momento, fue el que se fue transformando en un estilo de baile por las “*big bands*” (o “grandes bandas”, de 13 o más músicos) a las cuales pertenecían pianistas geniales como “Duke” Ellington (1899-1974) y William “Count” Basie (1904-1984) (Sablosky, 1993, p. 173). A partir de allí, en los años 30, comenzó a denominarse como “*swing music*”, o simplemente swing, un periodo en el cual los músicos blancos comenzaron a tener sus propias orquestas, como el famoso trompetista

Benny Goodman. Finalmente, aparece el jazz “*bebop*” a finales de la Segunda Guerra Mundial, como un estilo que se va en contra de lo comercial y bailable (el swing), rescata las formas originales con la improvisación y reduce los grupos apenas a 6 miembros o menos. “Dizzy” Gillespie (1917-1993), sería uno de los mejores representantes de este estilo (Sablosky, 1993, p. 173).

El jazz, entonces, ya interpretado por interpretes de las dos razas, es otro ejemplo de cómo en el Siglo XX la música se convierte en un puente para traspasar las barreras raciales, aun cuando no se comprenda del todo, la cultura del otro. Es decir, escuchar y apropiarse elementos de la música de otra raza, es para un blanco o un negro, una forma de valorar expresiones de culturas totalmente ajenas, tanto en su origen geográfico como en su origen de clase, y crear algo nuevo a partir de allí. Que un habitante blanco del norte del país generalmente más pudiente que uno del sur, y además más sofisticado, escuchara y aprendiera de “las composiciones del blues pulido de W.C Handy y el blues raizal, campestre, ricamente auténtico de Blind Lemon Jefferson” (Bellon, 2007, p. 30), era algo sin antecedentes.

La competencia musical hizo que cada vez fueran más importantes los *singles* o sencillos –canciones creadas según los patrones de moda de composición y letras del momento, sin necesidad de estar grabadas en un disco completo. Esto exigía que los músicos y productores estuvieran trabajando siempre en un nuevo “éxito”⁶. Incluso, para finales de los años 30, se edita el clásico libro “*How To Write and Sell a Hit Song*” (“Cómo escribir y vender una canción exitosa”) de Abner Silver y Robert Bruce, el cual exponía los estándares y las técnicas para lograrlo. Las formulas para tener una canción

⁶ “La imagen de las ‘Tin Pan Alley’, las viejas casas editoras de música de la calle 28 de Nueva York, en donde los escritores de canciones habían madurado y compuesto baladas que se tocaron en máquinas en tiendas populares y que se vendieron en hojas sueltas (partituras), probablemente a un millón de pianistas, se había vuelto obsoleta. Ya no fueron (sic) la música impresa, (...) ni el teatro de Broadway, sino la radio, el cine y los discos, los que se convirtieron en el camino hacia la popularidad de una nueva canción” (Sablosky, 1993, p. 169)

sobresaliente, ya estaban a la orden del día y permitían las mezclas (Middleton, 1990, p. 36).

Incluso antes de que esto sucediera, una de las primeras mezclas musicales fue la que hizo el compositor clásico norteamericano George Gershwin (1898-1937), con su conocida composición “*Rhapsody In Blue*”, de 1924, un híbrido de jazz –usando trompetas y las *blue notes*, o “notas tristes”– con elementos de orquestación y composición clásica⁷. Aunque, incluso la premier de la obra se hizo en un concierto que hacía énfasis en la novedad de este experimento, llamado “*An Experiment in Modern Music*” (“Un Experimento en la Música Moderna”), esto no significó el comienzo de un nuevo estilo, sino que dio pie a que la música negra fuera valorada por más personas y en otros ámbitos.

Aparte del jazz, el blues sería otro estilo musical muy importante. A sus intérpretes, se le debe en gran parte del sonido del rock and roll. Comenta Adrián de Garay Gonzáles, en su libro “*El rock también es cultura*”, que el blues

(...) ha sido, desde su surgimiento, la expresión cultural por excelencia del proletariado negro de los Estados Unidos. Sin embargo, el blues que está presente en la base del rock, no es aquel nacido en las plantaciones del siglo XIX, sino el que se generó en las ciudades, producto de las grandes oleadas migratorias verificadas en torno a los años de la Primera Guerra Mundial y, sobre todo, de la Segunda, durante la cual se formaron los primeros *ghettos* urbanos, con lo que el blues produjo diferentes estilos (...) (1993, p. 24)

Muchas veces se ha dicho, incluso, que este género es el padre del rock and roll, pero tal vez es el abuelo. Musicalmente, el rock le debe mucho, sobre todo el de los artistas ingleses de la segunda generación como los Rolling Stones. Incluso, Muddy Waters, famoso guitarrista de blues rural que generó un verdadero suceso cuando grabó sus primeras canciones eléctricas en 1943, solía decir que “el blues tuvo un hijo y lo llamaron rock and roll” (Heatley, 2007, p.23). Eso es, realmente, sólo una parte de la

⁷ “*Rhapsody in Blue and other Symphonic Works*” (2008) [en línea] disponible en: <http://www.fanfaire.com/gershwin/rhapsody.html>, recuperado: 15 de marzo del 2008

historia –una buena parte, de todas formas–. pues el rock más primario sería el primogénito de un ritmo más nuevos y enérgico: el “*rhythm and blues*” .

Este, fue producto de la evolución musical del blues, de su hijo más rápido, el boggie-woogie, y del folk, el western, y el country blancos -que surgieron de las canciones de la gente de las montañas Apalaches y los verdaderos vaqueros, y de la música de bandas rurales en el sur y el oeste” de Estados Unidos” (Sablosky, 1993, p. 170)-, gracias a la llegada de la guitarra eléctrica y el amplificador eléctrico, a comienzos de la década de 30. Estos dos inventos, fueron utilizados, primero, para potenciar las viejas canciones y, luego, para componer nuevas, utilizando técnicas recién creadas. Ayudan a mejorar las presentaciones en vivo en grandes auditorios, por la posibilidad de amplificar el sonido y, en cuanto a la composición, Carlin explica que “a diferencia de la guitarra acústica, la eléctrica permitió que las notas pulsadas continuaran vibrando por su propia cuenta y esta característica favoreció el lucimiento de su interprete, puesto que le dio la oportunidad de tensar, golpear y recorrer las cuerdas de un lado a otro” (1988, p. 12).

La importancia de la guitarra eléctrica sólo sería desafiada por el piano, instrumento popular y que era tocado de forma frenética por los negros en el gospel que se tocaba en las iglesias y acompañado por coros de mujeres y hombres negros; en el boggie-woogie y en el rag-time. Según Carlin este último marcó el primer estilo interpretativo original de Norteamérica y popularizó el uso de acentos sincopados, acompañados por un bajo fuerte, dinámico y enfrentado al los demás instrumentos (1988, p. 13).

Luego, gracias a la guitarra eléctrica, el blues eléctrico de Chicago, y en menor medida el swing y el jump blues (un blues más rápido, antecesor del boggie-woogie), los que dejarían sobre la mesa nuevos elementos rítmicos, líricos y bailables para el

“*rhythm and blues*” , o “*R&B*”. Esta mezcla se dio, principalmente, en Memphis, Chicago y Nueva Orleans, donde tomo elementos, también, de un estilo conocido como rockabilly (una mezcla ecléctica entre el country y el boggie-woogie), con el cual Cecil Grant y su composición de 1950 “*We’re Gonna Rock*” antecedió en varios años al estilo frenético de tocar el piano en el rock and roll (Heatley, 2007, p.30 y 42).

La energía aplicada a la interpretación del “*R&B*” (que antes era simplemente identificado como “música racial” hasta que el periodista de *Billboard* Jerry Wexler lo llamo ““*rhythm and blues*” ” (Heatly, 2006, p. 36), que se hacía golpeando fuertemente el piano con acordes que imitaban las melodías del blues (pero en tiempos más rápidos), sería una característica básica del rock and roll, al igual que una la guitarra fuerte, un bajo golpeado y el ritmo uniforme del rockabilly (Carlin, 1988, p. 25). Todo esto sucedía en un periodo de tal efervescencia musical que, “era una maraña prácticamente imposible de desentrañar (Bellon, 2007, p. 31).

El “*R&B*” era interpretado, en ese entonces, por artistas como Billie Holiday, Ray Charles, Bo Diddley, Jhonny Watson, Little Richard, Joe Turner y Louis Jordan, normalmente en un

(..) tradicional ‘combo’ urbano del blues (guitarra, bajo y batería) casi siempre con la adición de un saxofón o de algún otro instrumento de cobre. (...) (que) concedía un lugar secundario a la letra y se dejaba arrastrar por el sonido y la energía del acompañamiento rítmico. De repente el tema de las canciones comenzó a girar cada vez más alrededor de los conflictos y tribulaciones adolescentes y con ello se abrió paso a una música dirigida no solo a una raza en especial sino a un grupo específico. (Carlin, 1988, p. 20)

Entrados los años 50, comenzó a llevar el nombre de “rock and roll” cuando el señor Alan “Moondog” Freed (1921-1965), que era un popular *discjockey* que comenzó su carrera en la ciudad de Memphis, utilizó el término (común en el “*slang*” de los negros desde mucho años antes de que se popularizara su uso en los medios masivos) para referirse a un estilo de música (Bellon, 2007, p. 20). La palabra “rock” significaba,

siglos atrás, “batir”, “molestar” o “incitar”. El verbo “roll”, en tiempos medievales, ya hacía referencia al acto sexual. Incluso, a finales de los años 40 del siglo XX –cuando decir “rock and roll” todavía no era referirse a ningún género musical- varias canciones diferentes con la expresión en su título ya habían sido grabadas. Fue título de canciones famosas como “*Rock And Roll Blues*”, grabada en 1949 por Erline Harris, y que contenía la letra “*I’ll turn out the lights, we’ll rock and roll all night*” (“voy a apagar las luces, vamos a bailar toda la noche”).⁸

Pero Freed, que comenzó promocionando abiertamente discos de “*R&B*” cuando mudó su programa radial a Cleveland, Ohio, en 1950, fue quien, finalmente, popularizó el término. A pesar de ser blanco, y gracias a la radio,

(..) Tenía agarrado el pulso de la juventud, especialmente de la negra. Era el ídolo de los adolescentes, ávidos de una música que fuera diferente a la de sus padres. Así que cuando difundía en la emisora las canciones del saxofonista Paul Williams, del guitarrista Tiny Grimes, o de los vocalistas Stick McGhee, Joe Turner, The Dominoes, reemplazaba las poco emocionantes grabaciones de las grandes bandas y de los cantantes de la década del cuarenta que hacían parte de la programación habitual diaria (Bellon, 2007, p 18)

Como gran promotor de la integración racial, Freed organizó, a través de la emisora WJW, de Cleveland, uno de los conciertos más memorables e importantes de comienzos de los 50: “*The Moondog Coronation Ball*”. Contando con artistas negros que sonaban en su popular programa como Tiny Grimes, Paul Williams y The Dominoes, esperaba reunir a un público multirracial. Precisamente, una gran cantidad de espectadores –más de los que se esperaban- causaron un motín que terminó con el espectáculo. No todos pudieron entrar y el concierto no pudo continuar. A pesar de este fracaso, Freed logró popularizar aun más a la “música racial” entre el público blanco adolescente y la revuelta que sucedió a las afueras del Cleveland Arena –un estadio de jockey básquetbol con capacidad para 10.000 personas– pondría, para siempre, el rotulo de “rebelde” a la música que había sonado aquella noche (Bellon, 2007, p. 18).

⁸ “Rock And Roll” (2008) [en línea] disponible en: http://en.wikipedia.org/wiki/Rock_and_roll, recuperado: 12 de marzo del 2008

A partir de allí, el término “rock and roll”, “se convirtió en un grito de batalla para las generaciones que en adelante escucharían cualquier forma de música juvenil, rebelde, palpitante. Tres palabras que eran más que música: pronto se convertirían en el símbolo de las generaciones posteriores, en un estilo de vida. (...) El rock and roll, que nacía en un parto muy difícil, estaba destinado a ser la expresión de combate, rebeldía, juventud, libertad (...)” (Bellon, 2007, p.20); de un movimiento, de un sentimiento más grande: la reunión de adolescentes blancos y negros en torno a un espectáculo enérgico, sexual e irreverente.

Sin embargo, por el lado musical, el “rock and roll” seguía siendo “*R&B*”, en términos de estructura y sentimiento. No era fácil diferenciar en qué categorías entraban ciertos discos. Incluso, hasta el presente, se ha debatido muchas veces cuál fue el primer disco de rock and roll. Ha habido cierto consenso en torno al clásico de 1951 que grabó Jackie Brenston como miembro de Ike Turner and the Kings of Rhythm, llamado *Rocket 88*, sobre un automóvil Buick (Bellon, 2007, p. 21). Sin embargo, faltaban todavía unos años para que el término se masificara y entrara a ser parte de una categoría de música como tal.

6.2 El rock primario⁹

Hasta la llegada del rock and roll, los cantantes y autores de música pop se encontraban en un momento de poca creatividad. Si no tenían a los mejores compositores del negocio haciendo cola detrás suyo, como Frank Sinatra, se lanzaban a la incierta tarea de desenterrar algún clásico para convertirlo en un éxito moderno. Sin embargo, esto cambió radicalmente a mediados de los años 50 cuando la tecnología disponible permitió cambiar la mentalidad hacia una forma artística de “*do it yourself*”

⁹ Término tomado de Richard Carlin (1988, p. 27.).

(o “hazlo tu mismo”), en la cual la interpretación de una canción tenía que ver más con el sentimiento que con la perfección (Heatley, 2007, p.24).

Para 1955, este panorama dio origen a la primera ola del rock and roll, por la importancia de los discos que fueron lanzados en esa época, y porque, por primera vez, ya eran categorizados como discos de “rock and roll”, no de “R&B”. El término se popularizó definitivamente gracias a Freed, pero él no hubiera tenido música que pasar en su programa si no hubiera sido por varios sellos discográficos independientes de gran importancia que aportaron varios de los discos de los artistas más legendarios que haya tenido el género en sus comienzos: Atlantic, King Records, Chess Records y Sun Records.

Estos dos últimos abrazaron al rock and roll abiertamente y se dedicaron a promocionarlo. El primero, fundado a finales de los años 40 en Chicago por dos hermanos de origen judío, Leonard y Phil Chess, se especializó en grabar música de y para negros. Bajo el sello Aristocrat, grabaron, por ejemplo, a Muddy Waters, uno de los artistas de blues más conocidos e influyentes del Siglo XX y padre del blues moderno. Este pasó de ser un intérprete acústico, rural, a popularizar su blues eléctrico en las ciudades, gracias, en parte, a letras con las que negros inmigrantes del sur se identificaban. Sus canciones más famosas son todavía repertorio obligado de los grupos de covers de blues: *I'm Your Hoochie-Coochie Man*”, *Got My Mojo Working*”, *Tiger In Your Tank*” y *Rolling Stone*”, obvia influencia sobre la banda inglesa que aparecería unos años después.

Llegarían después al sello artistas que como Waters, influenciarían a la segunda ola del rock que liderarían los Beatles, como Howlin' Wolf y John Lee Hooker que abrirían el camino los dos artistas afroamericanos más exitosos de los hermanos Chess: Chuck Berry y Bo Diddley (Bellon, 2007, p.23).

Berry, fue un ídolo y un revolucionario de la guitarra del “R&B” y del rock and roll, y será conocido por siempre gracias a su clásico “*Johnny B. Goode*” (“Jhonny, Se Bueno”) y “*Roll Over Beethoven*” (“Sacúdete Beethoven”), que en su letra resumía el sentimiento de una generación que se estaba apropiando de la música y que se burlaba de todo lo clásico, de todo lo anterior que parecía aburrido y correcto:

*“You know my temperature’s risin’
The juke box’s blowin’ a fuse,
My heart’s beatin’ rhythm,
My soul keeps singin’ the blues
Roll over, Beethoven,
Tell Tchaikovsky the news”¹⁰*

Sin embargo, su primer hit sería la canción “*Maybelline*”, de 1955, un tema muy importante por su fusión de blues con elementos de la música blanca campesina country (Bellon, 2007, p, 24).

Diddley, por su parte, fue uno de los más importantes precursores del rock and roll. Desarrolló un heterodoxo estilo de guitarra rítmica “*hambone*”, que tocaba con una guitarra rectangular que era su sello característico. Aunque su ronca y fuerte voz, y su estilo “demasiado negro” de interpretar el “R&B” y el blues, con influencias africanas, nunca tuvo un éxito representado en lugares altos de los listados de Estados Unidos, su verdadera influencia se dejaría ver luego. Jhonny Otis, en ese país, y luego The Yardbirds, de Eric Clapton, y Manfred Mann, en Inglaterra, probaron que las movidas y la fuerza de este nativo de Mississippi, nacido en 1928, eran tan importantes como las de otros que sí alcanzaron el tope de los conteos (Bellon, 2007, p. 35). Su más famosa canción fue el sencillo “*Bo Diddley/I’m a man*”, también de 1955. (Heatley, 2007, p. 34).

Sun Records –de Memphis, Tennessee–, por su lado, fue el sello de nada menos que Elvis Aaron Presley. Sam Phillips (1922-2003), su creador, fue, años antes, el

¹⁰ “Tu sabes que mi temperatura está subiendo/La rocola está estallando un fusible/Mi corazón esta latiendo un ritmo/Mi alma sigue cantando el blues/Sacúdete beethoven, dale a Tchaikovsky la noticia/ (“*Roll Over Beethoven*”, Chuck Berry)

productor responsable del disco “*Rocket 88*”. Después del suceso de esa grabación, consolidó una compañía de grabación con la estrategia de estar siempre en contacto con las figuras de la radio y los *discjockeys*. Esto le permitiría, luego, promocionar a Presley rápidamente y a otro músico legendario: Jerry Lee Lewis.

Este último, apodado “*The Killer*” (“El Matón”) por su manera frenética e irrespetuosa de tocar el piano, a diferencia de Presley, su música tenía más de boggie–woogie que de country, pues ese instrumento era el protagonista. Sus canciones eran más animadas que las de otros músicos blancos y por esto sus presentaciones eran las más famosas pero también las más criticadas por sus salvajes maneras. Lewis, con su música, “(...) una combinación entre country y “*R&B*” con un frenético piano de estilo boggie, sacaba canciones que hacían saltar a toda la concurrencia. Si Elvis Presley fue el mayor símbolo sexual del rock and roll, Lewis desde luego fue su intérprete blanco más salvaje” (Heatley, 2007, p.40). “*Highschool Confidential*”, “*Whole Lotta Shaking*” y “*Great Balls Of Fire*”, fueron sus canciones más importantes.

Fuera de Chess y Sun Records, también se destacaron otros artistas, que no se pueden dejar de lado. Uno de ellos, de suma importancia aun cuando no tuvo la popularidad de otros, fue Bill Haley (1925-1981) que en 1944 ya hacía su primera aparición en un disco, con The [Downhomers](#), cuando Presley apenas tendría unos 10 años. Era, también, un reconocido animador y *discjockey*, con un programa de música country precedido diariamente por una hora de “*R&B*”. Un día se preguntó por qué por qué no podía haber un artista country, blanco, que cantara “*rhythm and blues*” (Carlin, 1988, p. 18) –lo mismo que iba a buscar Sam Phillips unos años después-.

Entonces, después de pasar por otros grupos y sellos discográficos, como Atlantic, bajo la representación de Holiday Records, en 1951, graba una versión de “*Rocket 88*” -4 años antes de la llegada de Presley-, y otros temas de “*R&B*” y country.

Esta grabación no podía ser clasificada dentro de la llamada “música racial” del momento, para poder venderla a los negros, porque Haley no era negro, obviamente; y, tampoco era lo suficientemente country como para ser vendida en las tiendas blancas. En ese momento no había un nombre para la mezcla que estaba haciendo, pero su manager Jim Ferguson ya se estaba dando cuenta que esta podía interesar, sobre todo a un público joven (Eder, 2007).

Siguió utilizando esta misma fórmula con éxitos como “*Rock The Joint*” (“A Rockear Este Antro”) y “*Shake, Rattle and Roll*” (“Sacude, Vibra y Rueda”) –una canción de Big Joe Turner que Haley convirtió en un éxito al ponerle una letra más picante (Heatley, 2007, p. 20)-, hasta que su mayor éxito “*Rock Around The Clock*” (“Bailando al Compás del Reloj) fue promovido por Alan Freed en Cleveland. Esta, que al principio fue concebida como una canción “*novelty foxtrot*”¹¹ por la vieja guardia de la música pop del momento, desplazó de la cima de las listas a “*Cherry Pink and Apple Blossom White*” del compositor Pérez Prado, el 9 de julio de 1955, para, luego, ocupar en solitario el primer lugar que le pertenecía a nada más ni nada menos que a “*Learnin’ The Blues*” (“Aprendiendo El Blues”) de Frank Sinatra (Heatley, 2007, p.20).

La vieja guardia estaba dando paso a una nueva era. Se dice, incluso, que fue después de que saliera esa canción al aire, que Freed se apropió del término “rock and roll” (Eder, 2007). Desafortunadamente, para ese momento, Haley ya era un hombre de 29 años, “viejo” para la industria. Además, había perdido un ojo en su infancia y no tenía el atractivo para ser un ídolo de la juventud que comenzaba a tomarse la música. Su suerte, luego de ser borrado por Elvis Presley y otros, estaría en Inglaterra donde sería popular hasta después de los años 60. (Bellon, 2007, p. 39 y 40).

¹¹ Una canción novedosa para bailar (“Foxtrot”, 2004)

Otro de los grandes fue Antoine “Fats” Domino, quien marcó una pauta en el piano posterior del rock and roll, gracias a su estilo frenético de tocar el instrumento. En 1949 lanzó *The Fat Man*, su disco más exitoso, compuesto por temas de “R&B” con un toque original de jazz, sonidos africanos, gospel, influencias caribeñas y música popular francesa y española (Bellon, 1997, p. 41). En 1955, lanza su segundo disco más popular, “*Ain’t it a shame*” (“¿No es una lástima?”). En este, “su estilo perezoso, relajado, que combinaba el piano acelerado (...) con los *riffs* arrolladores del saxo de su socio Dave Bartholomew —además su productor y co-compositor—, abrieron el campo para Lloyd Prince, Smiley Lewis y Clarence “Frogman” Henry, otros artistas de Nueva Orleans. Y aunque no era de Nueva Orleans, permitió la aparición del más influyente de todos, Little Richard” (Bellon, 1997, p. 41).

Este último, cuyo nombre original era Richard Penniman, músico de origen humilde, nació en 1932 Macon, Georgia, y fue popularizado, también, por Freed. Conocido como “el arquitecto del rock and roll” (Heatley, 2007, p.37), fue quizás el rocanrolero de la época más interesado por su imagen y presencia extravagante en el escenario. Comenzó a grabar en 1955, cuando apenas tenía 23 años y en 1956 lanzó su éxito “*Tutti Frutti*”, una joya para siempre del rock. Esta comienza con el legendario verso “*Ha-Wop-Bop-Ha-Loo-Bop-Ha-Lop-Bam-Boom*”, acompañado por el enérgico piano de Richard y su inconfundible voz ronca (Bellon, 2007, p.42).

Otro músico, Buddy Holly, sería también una leyenda junto a Richard y Berry. Se hizo famoso no por su irreverencia, como todos los demás, sino por hacer accesible el rock and roll a un público más amplio, con una imagen de niño blanco bueno (había tenido una vida cómoda y adinerada). “Mientras Elvis Presley mostraba una apariencia siniestra o llena de sensualidad, y Little Richard gritaba como un maniaco, Holly era dulce y sincero” (Carlin, 1988, p. 35). Pero, a pesar de todas estas estrellas, canciones y

nombres famosos, al final, sería sólo uno al que la historia le reconocería la corona del rock and roll.

6.3 “El Rey” del rock and roll

La intempestiva llegada de Elvis Aron Presley (1933-1977) a la escena musical, en 1955, fue definitiva para popularizar el rock and roll de manera masiva, definitivamente. Utilizando una estrategia comercial definida que no había existido para los compositores anteriores, el éxito de una mezcla entre música e imagen, atractiva y aceptable para el mercado blanco juvenil, fue absoluto.

En 1953, *Sun Records*, de Phillips, ya esperaba la llegada de un músico que sonara como negro y que tuviera sentimiento negro. “Estaba a la búsqueda de un artista que marcara la diferencia. Con (Jackie) Brenston se había acercado: tenía un éxito (“*Rocket 88*”) que llegaba a blancos y negros. Pero faltaba ese elemento final para reventar nacionalmente el fenómeno. Faltaban esos cinco centavitos para el peso” (Bellon, 2007, p. 34–35). En el fondo, también estaba buscando un símbolo, una imagen para que la juventud blanca se identificara fácilmente. Sabía que el mercado más grande estaba dentro de la comunidad blanca, potencialmente más rica y numerosa (Carlin, 1988, p.29).

Aunque no era posible que para joven blanco de los suburbios le fuera familiar una canción como “*Bye Bye Johnny*”¹² (“Hasta Luego Jhonny”) de Chuck Berry que narraba, por ejemplo, el viaje en bus del pequeño hijo de una mujer de color desde el sur del país hasta Hollywood, él sabía que la identificación con la música podía ir más allá de las letras. Como las tonadas y ritmos negros ya eran perfectos para ahogar otro tipo de represiones, lo único que necesitaba era a un blanco que las tocara.

¹² Ella sacó todo su dinero del banco Southern Trust/ Y puso a su pequeño niño abordo de un bus Greyhound/ Dejando a Louisiana hacia el Dorado Oeste/ Lloró las lagrimas de su felicidad/ Su propio hijo de nombre Johnny B. Goode/ Iba a hacer películas en Hollywood./ (“*Bye Bye Johnny*”, Chuck Berry)

Después de un proceso de ensayo y error, por fin encontró al que estaba buscando, con el que haría una alianza musical inigualable. La primera grabación de Presley, que en ese entonces tenía 18 años, le costó 4 dólares. Esta llega a manos del Phillips por intermedio de su secretaria. Al productor le gusta su estilo country al que le agrega velocidad y destaca con su voz grave. En un periodo de sólo trece meses –desde julio de 1954 hasta agosto de 1955– en el que Phillips utilizó el talento de Presley y sus múltiples habilidades de canto, ya había sacado al mercado 5 sencillos (Bellon, 2007, p. 25).

“Presley, cuya belleza juvenil y sexualidad al estilo Brando se mantenía en marcado y favorable contraste con el rechoncho semblante con caracolillo (el mechón) de Bill Haley, aumentó su ventaja con una serie de abrasadoras grabaciones de rock and roll. Sin embargo, aunque resumían el género, algunos también olían a pop fabricado más que a “*R&B*”” (Heatley, 2007, p. 38).

A pesar de esta imagen, “El Rey” era un gran artista que amaba las baladas, el country e inspiraba su canto en la música gospel que aprendió a escuchar en la pequeña iglesia de Tupelo, su pueblo de nacimiento en el estado de Mississippi. Su forma de moverse en el escenario desde su primera aparición en vivo, sugiere que ya era conciente del frenetismo y energía sexual que los artistas negros como Little Richard imprimían a su música. Así que no sorprende que Presley haya comenzado grabando versiones de clásicos de “*R&B*”, como “*That’s All Right (Mama)*” (“Mamá, todo está bien”) de Arthur Crudup, pero trabajaría con Phillips para potenciarlos y tocarlos más rápido.

Esa última, en particular, sonó por primera vez al aire en el popular programa juvenil del señor Freed. La gente creyó que estaba escuchando a un músico negro y fue un éxito inmediato. Entonces, su contrato fue comprado a finales de 1955 por la enorme

casa disquera RCA Victor, que se dedicaría a promocionarlo de manera agresiva, y daría comienzo a una nueva etapa en la cual grabaría clásicos de su autoría como “*Heartbreak Hotel!*”, “*Blue Suede Shoes*”, y “*Jailhouse Rock*” (Bellon, 2007, p. 25). Después de esa movida, vendría para Elvis un camino de éxitos, de millones de discos vendidos y de reconocimientos. Estaría un periodo de casi 3 años de estar en los número 1 de las listas con “*Hound Dog*” (1956), “*Love me Tender*” (1956), “*All Shook Up*” (1957) y “*Teddy Bear*” (1957) (Bellon, 2007, p. 51 y 51).

Un año después, en 1958, la época más importante de su carrera se viene al suelo. La comercialización masiva del rock and roll, de la que Presley ha sido la imagen más importante, hace que todos los ojos del gobierno, la iglesia y grupos conservadores de interés, se pongan sobre este estilo de música, al que descalifican públicamente. Todos los artistas de rock and roll son afectados. Su manager, que en ese momento era el “Coronel Parker”, planea una estrategia para superar el escándalo, pero tuvo poco éxito. Le propuso a Presley que se enrolara en el ejército por un periodo de tiempo –serían dos largos años-, sólo para cumplir el servicio militar y así mejorar su imagen en los sectores más moralistas de la sociedad. Parecía una jugada astuta, de sometimiento, pero necesaria. Sin embargo, aunque quedó como un ciudadano modelo, cuando regresó –en 1960–, su carrera había terminado y él había pasado de moda (Bellon, 2007, p. 51).

Era una derrota que llegaba desde las trincheras conservadoras de la sociedad estadounidense. Los ataques, que se propagaron a través de los medios de comunicación –que incluso apoyaron quemas masivas de discos–, fueron tan exitosos que así como Presley terminó en el ejército, otros grandes como Jerry Lewis fue vetado en todas las estaciones por haberse casado con su prima de 13 años en 1958, Little Richard se convirtió al cristianismo y Chuck Berry terminó en la cárcel, acusado de haber violado a una mujer (Bellon, 2007, p. 41 y 61).

Sin embargo, ya era muy tarde para intentar contener el impulso de la música. Aunque se hicieron cambios estructurales que impusieron nuevas condiciones y generaron el nacimiento de nuevas bandas “correctas” y “limpias”, la influencia del rock and roll en la juventud y en su manera de ser ya era muy grande y, además, había pasado las fronteras de Estados Unidos. Sólo fue cuestión de tiempo para que otros, definitivamente, ondearan la bandera del rock unos años más tarde, con incluso mejor suerte que los pioneros. La invasión inglesa de los años sesenta sería la salvación para el rock and roll, y daría inicio a un periodo de cambio, el comienzo de una contracultura que hoy en día todavía repercute en la historia de este género musical y del mundo.

7. CONSIDERACIONES ANALÍTICAS

7.1. Introducción

A Elvis Presley y a The Beatles los separa apenas un periodo de 10 años. Pero ese periodo de tiempo, por la naturaleza de la música popular, puede ser una eternidad. Y, en ese preciso momento de la historia del rock and roll, fue realmente un lapso en el que pasaron muchas cosas importantes. De la aparición en escena del cantante americano a la invasión de los ingleses hay mucha tela por cortar. Por esto, el propósito de este capítulo será dejar sentadas unas bases teóricas que sirvan para entender la diferencia entre los orígenes de este género musical en Estados Unidos y su posterior resurgimiento en Inglaterra. Para lograrlo, será importante explicar a través de las ideas de varios autores, las causas, consecuencias y características principales de los tres momentos claves en la historia inicial del género, resumidos en la introducción.

El propósito, será dar cuenta de que el rock and roll se masifica con Presley como un producto cultural supuestamente nuevo y diferente, gracias a una influyente, poderosa y lucrativa industria cultural y del entretenimiento que se establece alrededor de lo “juvenil”-como un mercado de grandes posibilidades dentro de la esfera de lo “popular” en los Estados Unidos de los años 50-; para luego ser objeto de una fuerte censura de diversos sectores de la sociedad, los medios y el gobierno, después de la cual el rock and roll y sus intérpretes más importantes son atacados y condenados a transformarse en una versión ridícula de si mismos, ahora dominados por una industria que ha aprendido de sus errores, como consecuencia de los problemas que trajo el propio éxito comercial del género.

A pesar de esto, unos años después, la música, su estilo y su mensaje traspasan las fronteras de su país de origen y renacen en el Reino Unido en un contexto diferente, en el que se retoma su esencia perdida -sus raíces negras auténticas y originales, gracias

a artistas como The Beatles, The Rolling Stones y The Who-, para después emprender un camino propio, regresar a Estados Unidos con “La Invasión Británica” y expandirse por todo el mundo como uno de los fenómenos culturales y sociales más importantes del siglo XX.

Para iniciar este recorrido es necesario, entonces, comenzar por el principio: Elvis Presley, el personaje alrededor de quien se configura la imagen y el estilo del rock and roll como producto, y se da a conocer internacionalmente. Cuando este aparece en el mercado musical estadounidense, a mitad de los años 50, las condiciones ya están dadas para que su música sea un éxito. La popularidad del estilo que lo hizo famoso está en un punto muy alto, la radio lo promociona abiertamente y las disqueras venden miles de discos de otros artistas de “*R&B*” y rock and roll.

“Dentro del contexto de un nuevo ‘aparato musical’, había nuevas relaciones entre palabras, música y voz; entre jóvenes blancos y negros proletarios (...) y una audiencia involucrada a través de sus cuerpos, y de una nueva onda de música del ‘hazlo por tí mismo’, (hasta que) rápidamente, escritores y productores se apropiaron de esto, rejerarquizando la producción, reestetizando la forma y reemplazando al público por consumidores” (Middleton, 1990, p. 67), por compradores juveniles de productos mediáticos de todo tipo, pensados para su generación. “Tanto musical como culturalmente lo joven estaba de moda y lo viejo era anticuado (...) De repente, la juventud podía tener su propia banda sonora. (...)” (Heatley, 2007, p.22).

Precisamente, desde el final de la Segunda Guerra Mundial, este mercado era el de los *Baby Boomers*, una generación de miles de jóvenes y adolescentes buscando su lugar en una sociedad que, por un lado, los obliga a vivir bajo unos ideales conservadores, mientras que los medios de comunicación (la radio, la televisión y el cine) y la moda, les envían mensajes diferentes, atractivos.

Estamos hablando de una población significativa de jóvenes blancos de clase media y baja de las grandes ciudades del este y oeste, y de los pueblos del sur de Estados Unidos, hijos, en su mayoría, de veteranos de guerra y de mujeres que habían trabajado en las industrias bélicas de la Segunda Guerra Mundial -los cuales habían tenido una adolescencia y experiencia de vida muy distinta a la de sus hijos-, y que ahora se dedicaban a cualquier otro trabajo manual que pudieran conseguir. No son los hogares perfectos del sueño americano. Como vimos en capítulo 3, el hecho de que los ideales optimistas del capitalismo, el patriotismo y el nacionalismo, estuvieran muy altos, esto no significaba que en la realidad no existiera pobreza, falta de oportunidades, descontento y problemas, tanto para la juventud, como para sus padres.

De hecho, tanto el público como los músicos de rock and roll, eran, en buena parte, personas de extracción humilde y de hogares modestos o conflictivos. Elvis Presley, por ejemplo, nació en un hogar de apenas una pieza, hijo de un pobre jornalero del campo (Vernon Presley) y su esposa, un ama de casa (Gladys Love Smith) (Bellon, 2007, p. 40). Jhonny Cash, por su lado -otro legendario artista, contemporáneo de Presley y compañero del sello *Sun Records*-, tuvo una infancia difícil y desde el comienzo de su carrera ya afrontaba una adicción a las anfetaminas¹³. Es decir, pocas personas pertenecían a la “sociedad perfecta” y los demás tenían que ganarse la vida luchando.

Dentro de este panorama, los aspirantes a músicos, tampoco la tenían fácil, con una industria musical cerrada, exigente y en constante cambio. Los productores musicales, ya no estaban interesados en músicos ni canciones de gospel, por ejemplo, con letras religiosas. El mercado joven y sobretodo un nuevo mercado femenino, libre y

¹³ Como retrata la película biográfica de la vida de Jhonny Cash “*Walk The Line*”, protagonizada por Joaquín Phoenix, quien interpreta al músico. *Walk The Line* (2005), [película] Mangold, J. (dir.), Estados Unidos, Fox 2000 Pictures (prods.)

en su más fuerte despertar sexual, pedía emoción, reflejada en letras cada vez más reales, arriesgadas e insinuantes. Referencias al hedonismo, al sexo, a la violencia, a los conflictos en las relaciones amorosas adolescentes y a la pobreza, se volvieron temas comunes de las composiciones de los artistas blancos de rock and roll, lo cual los diferenciaba totalmente de los grandes cantantes populares como Sinatra, y sus letras complacientes y correctas.

Si bien Presley podía volver sensual cualquier tema, incluso una desilusión del corazón (como en *“Heartbreak Hotel”*, o *“Hotel Del Corazón Roto”*), Cash, por su parte, tocaba temas más fuertes en sus canciones de estilo country. Asesinatos, referencias a la vida de los convictos en prisión y a la muerte, son el centro de canciones como *“Busted”* y *“Folsom Prison Blues”* (*“Arrestado”* y *“Blues de la Prisión Folsom”*, respectivamente).

*When I was just a baby my mama told me
Son, Always be a good boy, don't ever play with guns
But I shot a man in Reno just to watch him die*

*When I hear that whistle blowing, I hang my head and cry
I bet there's rich folk' eating in a fancy dining car
They're probably drinkin' coffee and smoking big cigars
Well I know I had it coming, I know I can't be free
But those people keep a movin'
And that's what tortures me...¹⁴ (*“Folsom Prison Blues”*, Johnny Cash)*

Que la letra de una canción como la anterior hablara sobre un asesinato, podía haber sido normal en una canción de folk anterior a 1956, año en que Cash la grabó. Pero, ahora, como música popular, era un tema explícito, aunque no serían los jóvenes quienes se escandalizarían por ello. Precisamente, gracias a ellos, el éxito comercial de estos mensajes fue enorme, pues nunca antes había existido un mercado tan grande y poco estricto para consumirlos, compuesto por un público blanco,

¹⁴ “Cuando apenas era un bebe mi mamá me dijo/ Se siempre un niño bueno, nunca juegues con armas/ Pero le disparé a un hombre en Reno sólo para verlo morir/ Cuando oigo ese pito sonando, cuelgo mi cabeza y lloro/ Apuesto a que hay personas ricas comiendo en un vagón de lujo/ Probablemente están tomando café y fumando cigarros grandes/ Bueno, sabía lo que pasaría, sé que no puedo ser libre/ Pero esa gente sigue en movimiento/ Y eso es lo que me tortura...” (*Folsom Prison Blues*”, Jhonny Cash)

particularmente homogéneo en sus orígenes, creencias y motivaciones, y listo para escuchar algo distinto con lo cual pudiera identificarse. Las canciones de los negros sirvieron a este cometido años antes, pero los blancos encontraron lo suyo cuando artistas de su propia raza y cultura comenzaron a tocar esos ritmos pegajosos, bailables y sensuales, con letras explícitas.

Este mercado fue aprovechado, también, desde otras instancias para crear más productos que apelaran a la realidad y a los gustos y necesidades de la juventud. En palabras de Bellon:

La ropa, los carros, las fuentes de soda, el lenguaje, los peinados, la liberación sexual...y muy pronto la música, serían de ellos (de los jóvenes). Mientras los adultos se afanaban por reafirmar los valores tradicionales, con la promesa de una recompensa futura, para la nueva generación no había futuro. Para qué pensar en ser adultos y soñar con seguir construyendo mundo, si lo más probable es que no lo hubiera. La guerra nuclear borraría todo de la faz de la tierra. (...) Claro, (...) no se trataba, desde luego, de cumplir con la altruista misión de servir a los intereses juveniles: era clara la intención de explotar el hecho de que estos jóvenes necesitaban sus propias formas de entretenimiento, unos medios que hablaran su idioma y sobre sus realidades” (2007, p. 18 y 83)

La moda y el cine, también, ayudaron a definir el estilo de la mayoría de las personas de esa generación, con productos y tendencias nuevas. Los grandes estudios, por ejemplo, que antes ofrecían películas sólo para un público adulto –como “*El tercer gran hombre*” de Orson Wells, “*Cantando bajo la lluvia*” con Gene Nelly y las de Marilyn Monroe– comenzaron a ofrecer contenidos más arriesgados y juveniles, que mostraban una realidad que se salía del esquema de la vida “perfecta”, de color rosa (Bellon, 2007, p83).

En realidad, en las ciudades había crimen, pandillas, drogas y muchos otros fenómenos sociales que involucraban a la juventud. Era un mundo que, antes, no se permitía reconocer, y permanecía, en cierta forma, oculto. Pero ahora, en las películas, sería sacado a la luz, con historias que tendrían más éxito que una típica cinta romántica para adultos. Películas como “*Rebelde Sin Causa*”, lanzada en un año muy importante para el rock and roll, 1955, y protagonizada por James Dean; y “*Blackboard Jungle*”

(“Semilla de Maldad”) también de 1955 y protagonizada por Glenn Ford, eran películas sobre temáticas y problemas juveniles.

La primera, sobre un pandillero de chaqueta de cuero y pantalones entubados, que llega a la ciudad a buscar problemas, subió su popularidad gracias a que Bill Haley aceptó que esta incluyera “*Rock Around The Clock*”¹⁵; y, la segunda, sobre un profesor que se niega a abandonar su trabajo en una escuela peligrosa y llena de estudiantes problemáticos del centro de la ciudad¹⁶. Historias, definitivamente, hechas para una audiencia joven y con una banda sonora muy apropiada: el rock and roll¹⁷.

Por el lado de la televisión, a comienzos de los 50 había programas de variedades, espectáculos y entretenimiento que tenían algo para la familia en general. “*The Ed Sullivan Show*” (“El Show de Ed Sullivan”), fue uno de los que se destacó por presentar contenidos más juveniles. En este apareció por primera vez Elvis Presley, en vivo, –eso sí, del torso para arriba, evitando el movimiento “atrevido” de sus caderas-. Para 1956, en pleno auge del rock and roll, aparece otro personaje, Dick Clark, que con su “*American Bandstand*” tenía, por 90 minutos semanales, bandas en vivo de pop y rock and roll con una audiencia joven animando y bailando en el estudio –un formato que sería copiado luego por todo el mundo- (Bellon, 2007, p. 98).

Los artistas que, como Presley, tocaban en televisión, venían, necesariamente, de la radio. Los productores de programas televisivos escogían a sus invitados de acuerdo a su éxito y popularidad en las emisoras. Sin embargo, la transición de la radio, de un

¹⁵ “Rebel Without A Cause” (2004) [en línea], disponible en <http://www.imdb.com/title/tt0047885/>, recuperado el 23 de mayo del 2008.

¹⁶ “Blackboard Jungle” (2004) [en línea], disponible en <http://www.imdb.com/title/tt0048545/>, recuperado el 23 de mayo del 2008.

¹⁷ La estrecha relación del rock and roll con el cine de la época, como parte de dos industrias que le apuntaban al mismo mercado, es explicada por Ricardo Silva Romero: “El cine norteamericano supo, al oír los primeros compases, que tenía en común con el rock and roll una contundente invitación a la libertad. No sólo el proceso de creación (de la idea al montaje) era similar. Lo que en verdad convertía a los dos artes en almas gemelas era aquella extraña vocación de divertir a los espectadores (...) Una comedia titulada “*The Girl Can’t Help It*” (“Esta Niña No Puede Evitarlo”) (de 1956) le abrió paso a un nuevo género cinematográfico que podríamos llamar “la película de rock”: un drama con sentido del humor que usaba aquella música como protagonista, escenario o catalizador de la historia.” (2006, p. 159)

público adulto a uno joven, fue más difícil. El hecho de ser el medio al que todos escuchaban para mantenerse al tanto de lo popular, creó una división entre estaciones de “música racial” y música pop, blanca. Esta última, que pasaba en la mayoría de las emisoras, continuaba siendo la de los baladistas zalameros y bien vestidos de siempre: los *crooners*¹⁸ como Sinatra, Pat Boone y Paul Anka.

La música más joven y novedosa estaba relegada a unas cuantas emisoras de radio y era muy mal visto que una persona de raza blanca la escuchara. Los afroamericanos, en los *guettos* y en los bares, la escuchan sin problemas, pero los blancos no tienen más opción que escuchar la aburrida música de sus padres. Pero, como siempre, la prohibición hace que crezca la curiosidad y, cuando esta música es descubierta por adolescentes hambrientos de algo nuevo –así sea a escondidas, escuchando la radio debajo de la cama- su popularidad se vuelve imparable.

Como vimos antes, Alan Freed, famoso desde 1951 por su afamado concierto “*The Moondog Coronation Ball*”, fue un personaje fundamental para promover abiertamente la música negra en la radio y a los primeros cantantes blancos de rock and roll, con su famoso programa radial y sus locuciones llenas de carisma y emoción. Entendía qué era lo que buscaba su audiencia y por qué miles lo escuchaban a escondidas. Conocía el sentimiento de la juventud y sus deseos, o sino no hubiera sido él el elegido por Sam Phillips, de *Sun Records*, para promocionar en 1954 a quien en ese entonces no era más que un joven desconocido de apellido Presley.

En ese momento, ya no había duda, la música que sonaba en la emisora de Freed, era la música de una generación y ni los prejuicios raciales ni la autoridad, se iban a interponer en ello:

Dispuestos a no seguir el gusto de sus padres en la manera de vestir y comportarse, la generación de chicos de la posguerra exigía ser reconocida bajo sus propios términos, y la música pop fue el

¹⁸ “Crooner (...) es un tipo de canto melódico caracterizado por una posición e interpretación relajada e íntima, casi siempre hecha por barítonos” (Bellon, 2007, p. 22)

vehículo que se lo permitiría. Olvídense de esos acicalados ‘crooners’ (solistas), de los bailes de tiempo estricto y de los éxitos estériles como “*How Much is That Doggie in The Window?*” (“Cuánto Cuesta ese Cachorrito en la Ventana”). Ante todo, la nueva música incitaba a liberarse de las inhibiciones, a vivir una diversión sin freno, y no a deambular por las esquinas de las calles para matar el tiempo. También se trataba de poner de relieve el abismo entre mamá, papá y su hipersexual y poco sumisa prole¹⁹ (Heatley, 2007, p. 22).

Al ofrecerles a los jóvenes una ventana a ese nuevo mundo, los *discjockeys* como él eran verdaderos ídolos. Tenían una relación muy estrecha con la audiencia, pues utilizaban su jerga, tenían una energía especial y divertida. Bellon, explica:

(...) Aprendieron de otros *discjockeys*, generalmente negros, que tenían una perorata organizada y fluida. Era una corriente sin freno (...) Aprendieron a su manera el idioma negro para meterse bien en el cuento (...) Al principio, la audiencia era de adolescentes negros; con el paso del tiempo esta se hizo extensiva a más y más blancos. (...) No sólo tocaban las canciones que los jóvenes querían oír; se volvieron sus cómplices, sus voceros (...) Así, bajo las cobijas, con el radio transistor pegado al oído, las fantasías y las ilusiones, los deseos y las necesidades se hacían realidad. Las canciones con letras que tocaban fibra (sic), y las voces de quienes las anunciaban, liberaban los inquietos espíritus de los adolescentes. Arrullaban, entusiasaban y podían hacer realidad esos íntimos impulsos en la soledad de la noche (2007, p. 74)

Sería a través de ellos y de la radio, que Elvis Presley vendría a encarnar algo diferente y que cambiaría la historia de la música popular para siempre, amparado en toda esa maquinaria mediática, sostenida por el nuevo mercado juvenil.

7.2 La masificación del rock and roll

Elvis Presley no fue ni el mejor ni el más talentoso de los músicos de la época de los años 50. Incluso, si él no hubiera aparecido, Sam Phillips hubiera seguido buscando a otro músico blanco con suerte y, seguramente, lo hubiera encontrado. Hay que recordar que en esa época se popularizaron los estudios en los que cualquier músico podía grabar en pocas horas unas cuantas canciones por 4 dólares y alcanzar el éxito repentinamente. De hecho, el rock and roll no era la música más difícil de tocar. Sin embargo, nadie más tuvo, en ese momento, las características físicas, artísticas y de personalidad de Presley, un conjunto que sería fundamental para su comercialización y

¹⁹ Sinónimo de “generación”

que terminaría popularizando al rock and roll masivamente. Es por esto, es que la historia habla de él y no de otro.

Algunas de esas características se fueron moldeando con el tiempo, a medida que el joven Presley avanzaba en su carrera. Al principio, sus raíces no indican que se hubiera inclinado por el “*R&B*” o el rock and roll de manera espontánea. En sus primeros años, cantaba country y baladas. Estas últimas, eran su fuerte, pues su voz de barítono se adaptaba muy fácil a ese estilo, dominado por estrellas de las baladas románticas a las que él admiraba. Irónicamente, el más famoso de ese estilo de compositores, Frank Sinatra, siempre dejó claro su desprecio por el rock and roll: “huele a camelo²⁰ y a falso. En su mayor parte, lo cantan, tocan y escriben unos cretinos mentecatos” (Heatley, 2007, p. 18).

Sin embargo, Phillips escuchaba a Presley y le veía un potencial muy grande. Fue él, quien, directamente, lo llevó de la mano para que intentara tocar algo más movido y le imprimiera algo de velocidad a los covers de blues que ya le eran familiares. También estimulaba al joven músico para que explotara su estilo de baile, que había aprendido mirando a los músicos negros de las iglesias de su pueblo, que se meneaban, giraban y tocaban encima de sus pianos con una pasión única (Bellon, 2007, p. 25). Precisamente, aparte de su sonido, su “estilo fue lo que hizo de Elvis un artista distinto a todos los demás. En sus primeras presentaciones dominó y sobrepasó los escenarios (...) En muy pocos años pulió su personalidad teatral, inspirado en la actuación de figuras famosas” (Carlin, 1988, p. 30).

Phillips no necesitó de mucho trabajo para que el joven nativo de Tupelo lograra hacer todo esto con facilidad. Su sueño de tener un cantante blanco que sonara y cantara como negro se estaba realizando. Gracias a su notoria influencia, Presley se adaptó fácil

²⁰ Sinónimo de “tomadura de pelo”

al estilo movido y enérgico del Rockabilly y luego a lo que se llamaría “rock and roll” como tal, con el que definió su propio estilo, a pesar de que tomó elementos que ya estaban puestos sobre la mesa (Bellon, 2007, p.24).

Aunque no necesitó ser un virtuoso de la guitarra o el canto para hacerse famoso –como tampoco lo fueron ninguno de sus contemporáneos-, tampoco se puede afirmar que haya sido un artista prefabricado totalmente, como los que dominan hoy en día los listados del pop mundial. A pesar de que, al principio, fue un imitador, tenía talento y moldeó un estilo que, aunque provenía de diversas influencias, configuró según su propio carácter y personalidad hasta convertirse en compositor.

Su imagen, sus movimientos y bailes en el escenario, y su sensualidad, fueron las de un verdadero artista que estaba conciente de sus virtudes. A pesar de que esas características ya las tenían Chuck Berry o Little Richard, fue con “El Rey”, blanco, que de verdad se explotaría para vender discos. De la noche a la mañana, y de costa a costa en los Estados Unidos, Elvis se convierte en un fenómeno (...) No sólo su música y sus canciones conquistaban: era esa pinta de joven de veintiún años, buen mozo (...) con esos movimientos pélvicos que había aprendido en la iglesia de Tupelo. Movimientos sucios, eróticos e incitadores, que lo hicieron merecedor del poco amable apelativo de “Elvis la pelvis” (“*Elvis The Pelvis*”) (Bellon, 1007, p. 50).

Precisamente, su actitud en el escenario, copiaba a los artistas de origen afro, pues desde muy pequeño, conoció el exuberante ambiente religioso de la música gospel en las iglesias y en su adolescencia. Además, Por las calles de Memphis, Tennessee – sus padres se mudaron allí en 1948 (Bellon, 2007, p. 49)-, entró en contacto directo con la cultura negra urbana, sus formas de expresión, de hablar y de vestir.

Sin embargo, por más que Presley le imprimiera un sello original a su acto, algo cambió radicalmente cuando el rock and roll comenzó a ser interpretado por él, un

cantante blanco, factor fundamental para que su música pudiera ser comercializara masivamente. Ahora, el termino “rock and roll” bajo el que se vende su música, suena diferente, excluyente. Una parte de la esencia negra²¹ se pierde en el camino cuando Phillips produce la música de Presley con la idea de conquistar al mercado blanco.

Es decir, aunque Presley había convivido con negros desde muy pequeño, su apropiación de estilos de formas de vestir, baile, y canto de otra cultura, pasa a ser abiertamente aceptada en un mercado con otros orígenes, valores y creencias, precisamente, porque su imagen permite “suavizar” esas expresiones. Es esa contradicción –parecer negro, pero no serlo-, lo que lo hace altamente atractivo para las audiencias blancas jóvenes. Phillips debía ser conciente de eso y Presley no dudó en aprovechar sus movimientos de cadera, su forma de cantar -con la que “podía hacer que frases como ‘*Well, Uh, huh*’, adquieran connotaciones casi poéticas y sensuales” (Carlin, 1988, p.31)-, y su “*sex appeal*”, para asegurar la exposición mediática que ninguna figura de la música había tenido hasta ese momento.

Little Richard, que proclamaba para la época –y lo sigue haciendo- que era el verdadero rey del rock and roll, explica el sentimiento de los negros frente a la llegada de estos nuevos músicos blancos populares, como Presley:

El rock and roll es música negra. Si fuera música blanca diría que es música blanca. Pero no es nada más que “*rhythm and blues*”. Ese “*R&B*” significa *real black* (‘negro verdadero’). Es el mismo blues, pero lo que hicimos fue tomar al boggie-woogie, que los negros tocaban todo el tiempo, y pusimos al blues y al boggie-woogie juntos: rock and roll. El Rock and roll no es nada más que “*R&B*” con un tempo más rápido, y “*R&B*” más rápido es boggie-woogie. Eso es ‘Lucille’ (una de sus canciones más famosas).²²

Así que la llegada de Presley es coyuntural, entonces, porque significa la conversión a un producto musical blanco de toda la herencia musical negra desde el blues hasta el “*R&B*”, que ahora se comercializa como rock and roll y que en su manos

²¹ Hay que recordar que el rock and roll también tenía influencias del country, hillbilly, rockabilly y western, de origen blanco.

²² *La Historia Del Rock And Roll Volumen 1*(2004) [documental], Solt, Andrew (dir.)Estados Unidos, Time Warner

deja de tener la connotación de “música racial” segregada. Ahora, cargada de un significado diferente, cercano a un mercado más grande, pudiente y libre, la música rock, y su nuevo rey, tendrían todas las puertas abiertas, y las cifras lo confirman.

Presley vendió dos millones de singles de “*Heart Break Hotel*”, con la transición de Sun Records a la RCA-Victor; cuatro millones con “*Don’t Be Cruel*” (“No seas cruel”) -que fue número uno durante once semanas- y entre 1956 y 1958 logró posicionar más de 25 canciones en los primeros lugares de las listas. Vendió más de 145 millones de discos en su mejor época, sólo en Estados Unidos²³, y ganó mucho dinero y más popularidad al aparecer su imagen en películas exitosas en taquilla como “*Love Me Tender*” de 1956, y “*Jailhouse Rock*” de 1957 –apenas dos de un total de 33 películas en toda su carrera-(Bellon, 2007, p. 51).

Aunque estas cifras se reducirían en 1964 cuando llegan los Beatles y toman su puesto como el artista más vendido de los Estados Unidos, aun después de morir, en 1977, sus discos, sencillos y compilaciones -de las cuales 141 han obtenido calificación de oro o multiplatino²⁴-, se siguen vendiendo. Ganó, durante toda su carrera, 3 Premios Grammy de 14 nominaciones y millones de personas en el mundo lo idolatran todavía como una leyenda, desde sus miles de imitadores hasta quienes aseguran que sigue vivo, escondido en algún lugar del mundo (“Discover Elvis”, 2008).

²³ Nartey, L (2008), “Simon Fuller named Britain's most successful music manager (how does he explain the Spice Girls then?)”, disponible en <http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-1020701/Simon-Fuller-named-Britains-successful-music-manager-does-explain-Spice-Girls-then.html>, recuperado el 20 de mayo del 2008

²⁴ Estas calificaciones son hechas por la RIAA (Asociación Americana de la Industria Musical). Según las certificaciones modernas, un disco de oro equivale a 500,000 copias vendidas, y uno de platino a un millón. En la época en que Elvis Presley tuvo su mayor éxito, un álbum de oro se otorgaba por un millón de dólares en ventas, algo que ya no sucede (“Discover Elvis”, 2008).

7.3 Rock and roll sin aura, para las masas

La comercialización masiva del rock and roll, en cabeza de Elvis Presley, se dio gracias a poderosas industrias mediáticas y del entretenimiento, que para ese momento ya tenían la necesidad de anteponer las ganancias a la calidad artística o cultural de sus productos, para seguir creciendo. La industria musical estadounidense a mitad del Siglo XX estaba encabezada por gigantes compañías multinacionales como Columbia Records y la RCA, que aparte de dominar el mercado discográfico –esta última, a través de la adquisición de la Victor en 1950-, sentaban los estándares tecnológicos de grabación y producción musical de la época.

Las dos, libraban desde los años 30 una batalla tecnológica que tuvo como consecuencia la creación de varios avances significativos. La división de investigación tecnológica de la RCA, por ejemplo, fue pionera en el desarrollo nuevos estándares de grabación estereofónica a comienzos de los años 50 –la posibilidad de grabar en pistas diferentes la misma señal para enviarla en canales izquierdo y derecho por separado- lo cual revolucionó la calidad sonora de la música que ahora se grababa en acetatos de 12 pulgadas –otra innovación de la misma RCA que reemplazó a los de 7 pulgadas y a los Shellac de 78rpm-, y que ahora la gente escuchaba desde las emisoras en sus transistores portátiles de radio (“The History of Recorded Music”, 2008)

Quien dominaba la tecnología, podía seguir luchando en un mercado con una continua necesidad de expansión. Este se convirtió en el terreno donde se libraría una competencia feroz que, aparte de mejorar la calidad de grabación y las características sonoras, de tamaño y de calidad de los discos y receptores de radio, necesitaba, a la par, el descubrimiento constante de nuevos músicos y tendencias musicales que dieran nuevas y mejores ganancias –sobre todo en épocas de crisis como la Gran Depresión- para luego promocionarlos por todos los medios posibles (no en vano el cine se

convirtió en un arma publicitaria para los músicos de los años 50). Para sobrevivir, esa era, inevitablemente, la naturaleza de las grandes empresas capitalistas de la música. Lo que estaba de moda un día, dejaría de estarlo al otro, sólo por la necesidad de seguir vendiendo nuevos productos, tanto musicales como tecnológicos, así se sacrificara la esencia de la música.

De hecho, “los criterios que rigen la producción y distribución de ‘bienes culturales’ no se distinguen para nada de los del resto de mercancías que pueblan el mercado. La diferenciación y diversificación de los productos está al servicio del abastecimiento general conforme a las reglas de estudio de mercado” (Zamora, 2001, p.18). Esa lógica, hace suponer que la llegada de una figura como Elvis Presley era inminente. El mercado musical negro, a pesar de que estaba ofreciendo la música más novedosa, no podía crecer más. Aun, siendo popular entre los blancos, la segregación era un freno muy fuerte para que fuera aceptada abiertamente y pudiera comercializarse masivamente. Las disqueras no iban a permitir que los problemas raciales se interpusieran en su camino.

Con el éxito de Bill Haley como precedente, se necesitaba una figura musical blanca, joven y apuesta, que fuera capaz de aprovechar el impulso y cruzar la línea donde se estancaba el mercado negro. Con Presley, no sólo se pasa esa línea, sino que se produce una revolución en la música popular y se crean nuevas lógicas de promoción de los artistas que estarían por venir. A través de todos los medios posibles, él, su música, y el estilo de vida que representa, son vendidos a un público que lo convierte en un ídolo más allá de su parte artística, por su imagen y atractivo, dejando atrás a todos sus contemporáneos, especialmente los de color. Estos, no tienen las características físicas que el mercado pide para competir y son opacados por este nuevo movimiento, nacido para ampliar el margen de ganancias de las disqueras.

Presley, triunfó imitando. La música pasó de tener una base cultural muy arraigada en las tradiciones negras, a ser apropiada económicamente por otra diferente, liquidándose su el valor tradicional y su autenticidad, para luego desecharla o moldearla según conviniera; una práctica común de las industrias musicales, que caben dentro de la categoría de industrias culturales.

La Teoría Crítica, describe, en términos muy generales, que los medios ofrecen productos nuevos, como versiones diferentes a las anteriores, cuando en realidad la mayoría de las veces no son más que nuevas formas de vender una idea que no cambia. Estas “nuevas versiones” esconden un esqueleto común a todos los productos, que no tiene nada de único y promete nuevos beneficios que realmente no difieren del original. El mercado funciona de esta manera, y depende de ganancias que muchas veces deben llegar antes de que los productos cambien o se renueven realmente (Wolf, 1987, p. 94 y 95). Renovar los productos ofrecidos -sean musicales o no-, es una maniobra arriesgada que lleva a cambiar todo el conjunto, y para esto es necesario mayores costos, que una industria cómoda no estaría dispuesta a correr. Cambiar la superficie, es barato y los cambios sustanciales no son necesarios para que el público reaccione positivamente.

Interpretando el trabajo de uno de los pensadores más importantes de esa corriente de pensamiento, el judío-alemán Walter Benjamín (1892–1940), podría explicarse una de las consecuencias más significativas de la llegada de Presley. Aunque Benjamin nunca escribió sobre música, sus argumentos pueden ser generalizados para todas las formas de cultura de masas (Middleton, 1990, p. 65). En su ensayo de 1936 “*La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*”, dice, este crítico radical de la modernidad²⁵, que la obra de arte pierde su aura²⁶ –su esencia, su autenticidad y su

²⁵ En la perspectiva de Marx y de Max Weber –dos grandes influencias en el trabajo de Benjamin-, la modernidad sería “la civilización capitalista industrial (...) basada en la economía de mercado, el valor de cambio, la propiedad privada, la deificación, la racionalidad instrumental, la cuantificación, la legitimidad burocrática, el espíritu de cálculo racional y el desencantamiento del mundo” (Lowy, 1990, p. 23).

valor cultural- por cambios sociales y, más concretamente, por el papel de nuevas tecnologías y desarrollos técnicos.

Es decir, que la reproducción y comercialización del arte, en este caso la música, en toda suerte de productos estandarizados y con un valor diferente al artístico original – como puede ser la imagen de una pintura sacada de contexto para imprimirse en una estampilla de correos- es un proceso en el cual se pierden características únicas e irrepetibles. Escribe Benjamín, que este proceso, al que llama el “desmoronamiento del aura”, se da por dos circunstancias,

(...) que a su vez dependen de la importancia creciente de las masas en la vida de hoy. A saber: *acercar* espacial y humanamente las cosas (lo cual) es una aspiración de las masas actuales tan apasionada como su tendencia a superar la singularidad de cada dato acogiendo su reproducción. (...) En ésta (última), la singularidad y la perduración están imbricadas una en otra de manera tan estrecha como lo están en aquella la fugacidad y la posible repetición. Quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura, es la signatura de una percepción cuyo *sentido para lo igual en el mundo* ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irrepetible (Benjamín, 1935, II).

Claro, con la reproducción mecánica de las obras de arte, mucha más gente tiene la posibilidad de tener acceso a la cultura. Pero, como explica Middleton sobre Benjamin, este último resalta el aspecto negativo de que ahora todo el mundo puede ser un crítico e interpretar equívocamente el verdadero carácter artístico de las obras. “La transparencia de la técnica y la omnipresencia de las reproducciones, convierten a todo el mundo en un experto y en un participante potencial” (1990, p.65).

Aunque, las obras de arte siempre han podido ser reproducidas con fines más positivos -para la enseñanza, para que los artistas pudieran difundir sus obras y, finalmente, para que terceras personas hagan ganancias- el problema de la reproducción mecánica es que descontextualiza de una manera tan fuerte a la obra de arte, que hasta

²⁶ El concepto de aura se puede entender también desde la naturaleza. Una paisaje –la vista de una montaña en un único momento del día, por ejemplo- tiene un “aura” única, que una fotografía carece, por más que represente técnicamente la imagen de manera perfecta, por falta de la presencia de algo irrepetible, inaccesible y elusivo, de gran valor pero engañoso y fuera de alcance que, en este caso, sólo estaría en la realidad y no la imagen que reproduce la realidad (Benjamin, 1935, II). Según Richard Middleton, también puede ser la imagen misteriosa pero absolutamente única de las asociaciones del trabajo artístico individual (Middleton, 1990, p. 65)

la original pierde sentido y autenticidad. Muchas veces, como sucede con la música, se convierte en un accesorio, en un acompañamiento, en mero símbolo de estatus que desvaloriza el sentido original de la misma.

Descontextualización, desvalorización y pérdida de autenticidad es, precisamente, lo que ocurre en los años 50 con las obras más importantes de la música negra de Estados Unidos –desde el blues hasta el “*R&B*”- cuando su reproducción es vendida con un nuevo nombre que influenciaría a toda la industria cultural, al cine, a la moda; e, incluso, a *crooners* como Pat Boone, que grabó los éxitos de Little Richard y “Fats” Domino con el particular estilo, blanco “limpio”, de un baladista romántico (Bellon, 2007, p.42).

A todo esto el público responderá de manera positiva y predecible, pues, la experiencia colectiva simultánea que ofrece la reproducción de la música a una audiencia masiva hace que la crítica individual quede subyugada a la respuesta del individuo como parte inseparable de la masa (Middleton, 1990, p. 65). Es más, para la época, era común que la gente creyera que la cultura difiere de otros bienes producidos comercialmente, pues las formas y métodos para su creación, que ya son estandarizados, se pueden esconder bajo una elaboración artística de calidad (Middleton, 1990, p. 36). Es decir, que dentro de la cultura de masas, el arte reproducido masivamente es recibido por el público sin mayor criticismo, sea, cualquier cosa, o en este caso el “*R&B*” que ofrece Elvis Presley y sus contemporáneos.

Aunque su esencia musical no había cambiado –seguía siendo la misma mezcla de ritmos blancos y negros- pierde su “aura”, no cuando Presley la toca y la graba en un disco, sino por el uso comercial posterior que se le da a su interpretación. Asimismo, recibe una “aura falsa” de su interprete, de la estrella de turno, cuando el público le da más importancia a esta que a la música (Middleton, 1990, p. 65).

Sin embargo, algunos de sus contemporáneos blancos y negros lo defienden. Carl Perkins, compositor del éxito “*Blue Suede Shoes*” (“Zapatos Azules de Gamuza”) y también de la disquera Sun Records, dice al respecto que “Elvis no sabía cuánto impacto estaba teniendo en la gente. Mira, Elvis tenía música, pero tenía un atractivo que ningún joven había tenido antes. Él no se daba cuenta. Yo sí, porque toque algunos de mis primeros shows con él (...) Todo lo que él tenía que hacer (para enloquecer a miles de niñas) era salir al escenario y decir ‘you’ y sólo doblar el labio. Era mágico”²⁷.

Siguiendo con otro de los postulados de Walter Benjamin, originalmente frente a la dramaturgia del alemán Bertolt Brecht –que tomaba un “aparato” tradicional (el teatro) y lo transformaba utilizando las técnicas de los medios modernos- puede aplicarse también para este análisis. Explica Middleton, que para Benjamin, el trabajo de Brecht convierte al teatro en un experimento que fusiona las relaciones entre los nuevos medios, los géneros y las técnicas para crear algo novedoso y que obliga al público a participar más activamente de la obra. Con el rock and roll sucede algo parecido. Como música popular, tal vez la participación que se busca del público no es más que la de consumir, no analizar, pero, igualmente, se vale de esa fusión de relaciones mediáticas para innovar y sobrevivir, haciendo de su producción una “guerra” en la que cualquier material, táctica o técnica puede usarse (1990, p. 66).

Es decir, a partir de ahí, para la industria musical “todo vale”, así sea vender la música negra como blanca, valiéndose de todos los medios para promocionarla como tal, lo que hace que llegue directamente a nuevos lugares de esparcimiento exclusivos para blancos, aumentando en un grado muy fuerte sus posibilidades de exhibición, y modificando aun más, su esencia (Benjamin, 1936, III). Entonces, podríamos decir que la llegada de “El Rey” y otros cantantes blancos que “se subieron al bus” y

²⁷ *La Historia Del Rock And Roll Volumen 1*(2004), [documental], Solt, Andrew (dir.), Estados Unidos, Time Warner

aprovecharon la oportunidad única de un mercado que ahora les pertenecía es el verdadero rompimiento del “aura” para la música negra. Lo cual, es aun más evidente cuando la figura de Presley se convierte en la de un icono musical y generacional, y su imagen, que aparece ahora en el cine y en la televisión, se vuelve más famosa que la de todos los que lo antecedieron.

Pero, si nos remontamos a comienzos del Siglo XX, cuando la música comienza a ser grabada por primera vez y a reproducirse técnicamente para ser consumida, es posible hablar de una pérdida del “aura” anterior a la llegada del Presley, si interpretamos un poco más al pie de la letra el ensayo de Benjamin: la grabación de una canción en miles de discos puede hacer que la autenticidad de la interpretación original del músico se pierda, no sólo por cambios en la calidad del sonido, sino porque ahora el consumidor, y no el músico, tiene el poder de reproducirla en cualquier momento y lugar, por fuera del contexto verdadero y del espacio único donde se compuso.

Sin embargo, este texto no pretende hacer una crítica tan radical ni sometida al concepto del “aura”. Aun dentro del panorama que estamos tratando, pueden identificarse ciertos “niveles de autenticidad”. Antes de la llegada del rock and roll, ya existían varios géneros genuinos, en su mayoría de origen negro, esclavo, étnico, que habían evolucionado no sólo por el mercado sino por circunstancias culturales y sociales, a diferencia de la música abiertamente *pop* de la época²⁸.

Vivencias rurales habían inspirado al blues, country y las migraciones a las grandes ciudades producen las mezclas que darían vida al jazz, al swing, al “*R&B*” y otros ritmos urbanos, en un gran amalgama de estilos estéticos y sonoros distintivos como el “jump”, “woogie-boggie”, “western” o “hillbilly”. Son estos géneros, entonces, consecuencia directa de procesos de expresión cultural, musical y social, diferentes a los

²⁸ Me refiero otra vez aquí a la música *pop* romántica e inofensiva de los *crooners*, blancos, desde los años 40 ya encarnaban abiertamente una visión de la música como un producto para un público específico.

que dan origen al rock and roll que, como producto musical preconcebido, nace a partir de propósitos comerciales.

Claro, se puede decir que el blues rural, abuelo del rock, habría perdido su “aura” cuando sus compositores emigraron de las plantaciones del sur de Estados Unidos, al norte, a Chicago, para grabar sus canciones con guitarra eléctrica en estudios y poder venderlas en miles de copias, al alejarse de lo que Benjamín llama la “existencia irrepetible (del arte) en el lugar en que se encuentra”. Es decir, en ese momento ocurre una ruptura significativa. El blues rural no hubiera podido aparecer en ningún otro lugar del mundo, ni en otro espacio temporal sino en donde apareció. Cuando los músicos se trasladan a las ciudades en las grandes inmigraciones de negros al norte del país, el blues debe, necesariamente, cambiar, y algo pierde de su esencia original.

El mercado urbano, con unos criterios diferentes y que vive de la reproducción masiva, cuya “técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición” (Benjamín, 1936, II), exige cosas nuevas y sencillos potentes, cambiantes. El blues rural, original, único, no podía servir en esta lógica. Sin embargo, este fenómeno puede interpretarse desde un punto de vista positivo para la música, pues significa el aumento de la popularidad e influencia del blues por todo el mundo gracias a su reproducción técnica, que se “acredita como más independiente que la manual respecto del original” (Benjamín, 1936, II), pues puede ser promocionada y llevada a lugares no previstos por sus vendedores y consumidores. Así que el concepto de pérdida del “aura” habría que ponerlo en una balanza, dependiendo de donde se mire.

En relación con esto, una de las críticas que hace Th. W. Adorno a la teoría de Benjamin es que tiene la tendencia a creer que la tecnología determina absolutamente todo (determinismo tecnológico), ignorando los procesos sociales y confiando demasiado en la conciencia de las masas. Estos procesos no son neutrales y son difíciles

de identificar y discernir si sólo se toma en cuenta la influencia de la tecnología sobre ellos. Además, la cuestión del “aura” es un concepto tan radical que la reproducción mecánica nunca podrá significar la democratización del arte, por ejemplo (Middleton, 1990, p. 67).

Pero, las teorías de Adorno frente a la música popular, expuestas en su influyente ensayo “*On Popular Music*” (“Sobre la Música Popular”), de 1941, pueden llegar a ser igual de radicales. Para él, la música popular es un producto estandarizado, desde las características más generales a las más específicas. Una vez que un patrón musical o lírico es probado con éxito, es explotado comercialmente de manera exhaustiva. Además, En oposición a la estructura orgánica de la ‘música seria’, en la cual cada detalle expresa un todo, la música popular es mecánica en el sentido de los detalles de una canción pueden ser intercambiados por los de otra, sin afectar profundamente la composición ni la estructura (Storey, 1996, p.111).

Adorno también considera que la música popular promueve en el público la pasividad, pues, aunque le ofrece entretenimiento, no logra que escape realmente del yugo agotador de la sociedad capitalista, pues esta no ofrece cultura auténtica, ni mensajes críticos; lo que al final termina siendo un refugio y no un escape. Considera, además, que el consumo de música popular es siempre pasivo, se repite eternamente y, a diferencia de la “música seria”, no ofrece estímulo mayor a la imaginación, ni la posibilidad de entender el mundo más allá del los ambientes laborales, que, al mejor estilo del marxismo, Adorno supone que dejan a los trabajadores agotados y dispuestos a recibir cualquier tipo de entretenimiento deficiente y vacío, como la música popular.

Su análisis, que podría haber sido más radical si lo hubiera escrito unos años después, en la época de Presley, o después, no deja lugar a pensar, si quiera, que la música negra anterior –incluso desde el jazz, al que Adorno criticaba fuertemente-

tuviera algún valor cultural. Para él, podía dividirse a la música popular, simplemente, entre la rítmica y bailable, con la que los oprimidos se mueven al ritmo de lo que los oprime y explota, y la romántica y emocional, que no es más que “sentimentalismo miserable” (Storey, 1996, p.112). No hay nada que haga pensar que su pensamiento hubiera cambiado si hubiera sabido que el rock and roll lo bailarían jóvenes rebeldes en vez de trabajadores pasivos en una fábrica u oficina

Sí, aunque el rock and roll convertido al pop por Presley tendría varias de las esas características negativas, éstas olvidan a los procesos sociales y a los individuos que están detrás de toda esta historia, dejándolos en el papel de simples consumidores ignorantes y explotados. Por eso, la siguiente etapa de este análisis será observado desde otros frentes, pues el rock pasa de ser ese producto a convertirse en vehículo de expresión ideológico, muchas veces en contra del mismo sistema que lo soporta publicitaria y económicamente.

Incluso, desde Presley, puede identificarse una connotación social de su aparición que no está exenta de un significado profundo y simbólico para la sociedad del momento, así sea racista. Es posible decir que el triunfo del rock and roll blanco, significó el triunfo de una raza sobre otra en el campo donde, precisamente, los afroamericanos se habían destacado, habían luchado, y habían combatido exitosamente a la segregación. Tanto implícita como explícitamente, un blanco se había apropiado de algo profundamente negro, con el agravante del propósito económico que estaba de por medio.

Sin embargo, el señor Sam Phillips, tenía otra idea. Él, que vivió esa época, que grabó a Elvis y que impulsó la carrera de cientos de artistas más, piensa de una manera diferente a la de Benjamin o Adorno. Como un empresario y dueño de un estudio musical opinaba lo siguiente sobre esa época tan excitante: “la música negra del Sur y la

música blanca del Sur, que pudimos crear en Sun Records, con Elvis Presley como un catalizador y todos esos magníficos artistas negros que yo había grabado antes, cambió al mundo y al concepto, no sólo de la música sino de la forma como pensamos acerca de nuestro prójimo”²⁹.

Carl Perkins, de nuevo, le da aun más crédito a Presley, “el rock and roll está donde está hoy en día porque la puerta del frente de este estudio (el “*Sun Studio*” de Sam Phillips) fue abierta por Presley y ese chico entro aquí y movió una montaña enorme que obstaculizaba a gente como yo. De no ser por él tal vez nunca hubiera llegado yo a ningún lado”³⁰.

Así que, sea cual sea el punto de vista teórico o personal para analizar esta primera etapa de consolidación y masificación del rock and roll, la realidad es que su increíble éxito llevó, después de un periodo muy corto, a que fuera censurado por los entes reguladores, los grupos conservadores de interés y el gobierno. Esto, daría lugar a un nuevo giro en su historia, entrando a un periodo oscuro en el que la industria musical y los medios de comunicación comenzarían a determinar el presente y el futuro de la música, no sólo bajo formulas artísticas preconcebidas y criterios moralistas, sino con propósitos estrictamente capitalistas, que no habían existido, ni siquiera, con Elvis Presley.

Después de este periodo, que marcaría para siempre a la música popular con el sello de una industria omnipotente, el rock and roll sólo volvería a ver la luz al otro lado del Atlántico, en Inglaterra, en donde renacería, se transformaría en un movimiento cultural, social y juvenil que invadiría a Estados Unidos, de nuevo.

²⁹ *La Historia Del Rock And Roll Volumen 1*(2004), [documental], Solt, Andrew (dir.), Estados Unidos, Time Warner

³⁰ *La Historia Del Rock And Roll Volumen 1*(2004), [documental], Solt, Andrew (dir.), Estados Unidos, Time Warner

7.4 Con el mundo en contra: La Censura

Entre 1955 y 1958, en Estados Unidos, mientras la popularidad del rock and roll crecía como espuma, sus enemigos aumentaban de la misma forma. Uno a uno, fueron cayendo sus representantes más importantes, víctimas de la presión de los sectores más conservadores de la sociedad, desde algunos medios de comunicación hasta el mismo congreso de los Estados Unidos. Nos explica Manolo Bellon, el descontento de la sociedad con este movimiento:

(...) todo parecía conspirar contra el rock and roll: los ataques de los adultos triunfaban. El fastidio de los mayores con este asunto (...), y con lo que ellos percibían como el derrumbe de los valores cristianos protestantes del gran sueño norteamericano, era progresivo. Los años cincuenta parecían haber vuelto realidad ese dueño, y ahora se veía amenazado. Realmente lo veían así: la música y la cultura del rock and roll, que empezaba a asentarse en la sociedad de la gran clase media de Estados Unidos, era en extremos peligrosos (2007, p. 69).

Apenas 3 años después de su exitosa aparición en la escena musical, Elvis Presley fue obligado a tomar medidas para cambiar su imagen, que era tan ofensiva para algunos sectores que su carrera estaba en entredicho. Su manager, el Coronel Parker, lo persuade de prestar el servicio militar en Alemania durante 2 años. Claro, la maquinaria publicitaria se encargó de mostrar el show como si hubiera sido decisión del músico, como si quisiera dar un ejemplo a toda la juventud del país; algo así como “olviden el rock and roll, sirvan a su país”. Después de esos dos años, la censura ya había convertido al rock and roll en una burla de si mismo y Presley, ahora con 25 años de edad, era mucho mayor que los artistas de moda (Bellon, 2007, p. 69).

Pero, también hay que entender que el establecimiento y a la sociedad adulta del momento estaban lidiando con sucesos sin precedentes. Conciertos llenos de jóvenes de las dos razas, mezclándose, bailando juntos, sudando, tocándose; revueltas causadas por violencia en los recitales, por falta de capacidad de los teatros, por drogas, por alcohol; la juventud con poder y la popularidad desbordada de una música que le daba expresión

y voz a la cultura negra, por años segregada, temida y odiada. Todos eran motivos suficientes motivos como para alarmarse.

Pero claro, muchas de las ideas que sustentaban el descontento con estos acontecimientos eran demasiado radicales y algunas, definitivamente, absurdas, basadas en el miedo, en la confusión, en prejuicios y en creencias de superioridad racial que reñían, en todo caso, con el papel de nuevo líder que tenía Estados Unidos en el mundo después de la Segunda Guerra Mundial. Al final, era verdad que no se trataba solo de música, sino de una nueva cultura que estaba naciendo de manera espontánea; pero, detrás del movimiento en contra que gestaron los adultos, había muchas contradicciones y un odio profundo a los afroamericanos, que muchos no bajaban de “animales”, “salvajes” y demás.

Si para algunos progresistas la popularidad del “*R&B*” y del rock and roll en el público blanco era un triunfo sobre la segregación, para organizaciones civiles racistas y anti-integracionistas como el “*Alabama White Citizens Council*” (“Concejo de Ciudadanos Blancos de Alabama”) había que librarse de esa “vulgar, animal, ola de rock and roll de negroides” considerada como un “medio por el cual el hombre blanco y sus hijos pueden ser llevados al mismo nivel que los negroides”³¹. Este tipo de declaraciones evidenciaban que la guerra contra el rock and roll era un problema profundo que estaba cruzando los límites del comportamiento moral permitido.

Jerry Lee Lewis, por ejemplo, que siempre fue más irreverente que Presley, se casó sin ningún remordimiento con su prima de 13 años, hija de su tío, bajista de su banda. Con la misma dureza como este pateaba el piano en cualquiera de sus presentaciones, el establecimiento respondería al “no (...) permitir semejante afrenta, semejante ataque a la moral (...) El rock and roll y su rebeldía eran una cosa, pero esta

³¹ *La Historia Del Rock And Roll Volumen 1*(2004), [documental], Solt, Andrew (dir.), Estados Unidos, Time Warner

era otra. Hasta en la radio más progresista dejó de sonar” (Bellon, 2007, p. 61 y 70). Las emisoras se negarían a pasar su música y los programas de televisión a transmitir sus presentaciones, por temor a represalias. Finalmente, dejaría Sun Records y otro ídolo moría antes de tiempo. A su carrera le quitaron el combustible para mantener prendidas sus “*Great Balls Of Fire*”.

Chuck Berry, como dijimos anteriormente, sería encarcelado en 1960 por violar a una mujer un año antes, y Little Richard, por su parte, dejaría de pelear por la corona del rock and roll, al enrolarse en un universidad bíblica y graduarse como ministro, también en 1959. De ahí en adelante, ya no se le escuchará gritar como el “verdadero” rey del rock and roll sino como un cantante de gospel. La propia descripción de Richard sobre el efecto de su música, explica por qué fue prohibida también: era integracionista.

Mi música rompía las barreras raciales. Yo tocaba en lugares, y estos tenían espectadores blancos. Ellos se sentaban arriba. Los negros estaban abajo, porque esa era una banda negra. Y los blancos se asomaban por el balcón, bajaban a donde estábamos y la audiencia comenzaba a integrarse, porque la música no tiene barreras raciales (...) Fue difícil para mí. Tenía a todas estas niñas blancas gritando por mí y al sistema eso no le gustaba. Pero yo no estaba detrás de las mujeres, ni de los hombres. Estaba ahí para entretenerlos y ofrecerles algo de alegría³².

Precisamente, ¿qué joven, hombre o mujer, podría resistirse a una música sensual que además de ser divertida y novedosa no tenía nada que ver con los problemas, ni con los adultos, ni con su religión, ni sus ordenes, ni sus dogmas? Ninguno. La música era una parte muy importante del lugar que estaban encontrando dentro de la complicada y conservadora sociedad de la posguerra. Se iban a aferrar a ella fuertemente, como su arma de batalla, como una expresión de su identidad, de su generación y de su desacuerdo con las normas del mundo que los rodea. Es parte de una nueva forma de concebir y percibir las cosas, y de rebeldía y sexualidad desaforadas, que el establecimiento interpretará como una ‘desviación’ de la moral, un cambio de rumbo que debía ser parado a toda costa.

³² *La Historia Del Rock And Roll Volumen 1*(2004), [documental], Solt, Andrew (dir.), Estados Unidos, Time Warner

No podían darse el lujo de perder el control sobre sus jóvenes y, sobre todo, sobre la juventud blanca, amenazada por los negros, su música, por los comunistas y demás enemigos sobredimensionados. “Mientras los años 50 daban paso a los 60, los adultos blancos dirigían el ‘espectáculo’; entonces, una combinación de presión social y tendencias autodestructivas pusieron fin al rock and roll vinculado a los negros, al que algunos se referían como ‘música de la jungla’ (Heatley, 2007, p. 14).

Como explica Jeff “Skunk” Baxter, de los Doobie Brothers (un grupo de rock norteamericano de los años 70), que vivió su adolescencia en esa época, el rock and roll,

(...) No era solamente una forma para los afroamericanos de expresar sus ideas, pero el público general, y el blanco, en particular, estaba muy asustado de esto, debido a todos los mitos antiguos de la sexualidad negra y el temor a la integración de razas. En los años 50, la mayoría de padres no querían que sus hijos (y esto es más que todo una forma de pensar blanca) estuvieran influenciados por la música negra. Cuando tipos como Jerry Lee Lewis y Elvis Presley se involucran en esto se vuelve aun más aterrador porque el pensamiento era que ‘si solo negros lo hace, podemos de algún modo separarlos, pero cuando Elvis apareció en el show de Ed Sullivan (...) los padres se dieron cuenta de que eso sería algo que la mayoría de sus hijos absorberían en su propia cultura’³³

Es decir, todo esto estaba en la televisión. Llegaba a millones de personas, de niños, de niños blancos “indefensos”. Había que pararlo, y las medidas serían radicales. El Congreso de Estados Unidos inicia una investigación sobre el negocio de la música, que compromete a varios *discjockeys* y sus prácticas para promover a determinados artistas. Tenían que encontrar una forma de acabar la popularidad de estos enemigos del orden, y no les sería difícil. Iniciando una cacería de brujas, diferentes grupos de interés comenzaron a desprestigiar cualquier programa, presentador o músico que la tocara, y a aprovechar cualquier oportunidad para denunciar el daño moral que este movimiento estaba causando.

Alan Freed fue, por obvias razones, uno de los chivos expiatorios de esta campaña. Por su popularidad y poder en el medio, era “el pez gordo” que había que matar primero para derrumbar a los demás. Comenzaron por sacar del aire su programa

³³ *La Historia Del Rock And Roll Volumen 1*(2004), [documental], Solt, Andrew (dir.), Estados Unidos, Time Warner

de televisión, alegando que Frankie Lymon, un niño negro, cantante, de apenas 13 años, había bailado en el con una niña blanca, lo cual era una gran ofensa a la moral pública, promovida por un personaje “corruptor de la juventud” (Bellon, 2007, p. 76). Al mismo tiempo, atacaron el que había sido el trabajo y la pasión de su vida, su programa radial de rock and roll.

Además, encontraron otro punto de quiebre para sacarlo definitivamente del negocio. Era una época en la que no era delito que las disqueras y productoras dieran incentivos económicos a los *discjockeys* para que dieran prioridad a sus artistas. Se comprueba que es una práctica en la que Freed ha tenido que ver y “es forzado a declararse culpable de un delito que no existía: recibir dinero por pasar discos (...) pese a que nunca ocultó los ingresos por ese concepto y pagó todos los impuestos correspondientes” (Bellon, 2007, p. 76).

Los medios de comunicación también tuvieron su cuota contra del rock and roll. En 1958, una estación de radio de St. Louis, Missouri, organizó una quema de discos de artistas del género al mejor estilo del Medioevo o del fascismo en Italia, llamada la “*Record Braking Week*” (“semana de quema de discos”) que también significaba “semana para romper un record”, obviamente, el record todavía no establecido de cuántos discos de rock podían ser quemados en una semana. Como si fuera poco, un año después, Buddy Holly, uno de los músicos más respetados que continuaron el legado de Presley, moría en un accidente de avión (Bellon. 2007, p. 69).

La radio, por medidas del Congreso, y aplicadas por el ente regulador de las comunicaciones, la FCC (“*Federal Communications Comission*”), pega el golpe más duro y acaba, de manera tajante, con la libertad de las emisoras para pasar la música según su criterio. Esto, termina con el patrocinio a los artistas y programas dedicados al rock and roll y a la música negra, pues, de ahora en adelante, se utilizaría el formato de

Top 40, con el cual las estaciones estarían obligadas a rotar todos los días ese mismo número de canciones, aprobadas solamente por las revistas oficiales, hasta que se fueran cambiando por otras, sin salir del mismo esquema (Bellon, 2007, p. 95).

Definitivamente, los acontecimientos fortuitos e intencionales, estaban inclinando la balanza de la guerra a favor del establecimiento.

(...) El rock and roll estaba en un callejón sin salida. No había a la vista un camino que no fuera la repetición ad infinitum de lo mismo. El tema estaba agotado (...) nadie tenía la capacidad, o la voluntad de explorar (...) y quienes podían marcar la diferencia estaban desapareciendo de la escena musical. Las presiones (...) hacían que los productores de unos y otros buscaran artistas menos amenazadores. El poder económico empezaba a jugar un papel muy importante en la comercialización, difusión y promoción de artistas” (Bellon, 2007, p. 70 y 71).

No hay duda alguna, dominada la radio y habiendo logrado que Elvis dejara la escena, se ganaron dos batallas decisivas que, por hasta la llegada de los Beatles, mantendrían las cosas reprimidas y controladas. ¿Si se había silenciado al más grande cómo no se podría manipular o silenciar a estrellas menos reconocidas? Si un músico desconocido quería triunfar, ya no podía comenzar haciendo un viejo cover³⁴ de rock and roll. Tendrían que suavizar su acto y hacer que su música no sonara tan, pero tan “insultante”.

Aparecen una serie de artistas con algún talento, mejor aun, se preparan, aunque eso no era importante. Lo esencial de esta nueva generación era que fueran bonitos, según el esquema tradicional, que tuvieran sonrisas de comercial de crema dental, peinados impecables, ropas discretas. Si además podían cantar, bien; pero no era indispensable. Para colmo, pocos tenían alguna injerencia en sus carreras. El negocio era hacerles caso a los agentes y a los ejecutivos de las empresas fonográficas (Bellon, 2007, p. 95).

Muchos, eran obligados a grabar nuevas versiones de clásicos inofensivos de décadas pasadas, en versiones un poco más rápidas y modernas, pero sin la energía del rock and roll, sin pianos eufóricos o líneas de bajo que hicieran mover las caderas (o por lo menos no tanto). El estilo que los “*crooners*” habían impuesto, había vuelto, disfrazado de juventud, con canciones simples, inofensivas y tan zalameras que le podían gustar a los adultos. Si el rock and roll de Presley había sido prefabricado musicalmente y le había robado el “aura” a la música negra, esta nueva generación de

³⁴ Versión que hace un artista de la canción de otro.

música popular era verdaderamente ficticia y dominada totalmente por el negocio y la industria.

Ante esta nueva realidad, incluso hasta Elvis Presley se puede hablar de cierta inocencia e ingenuidad en la música popular, que se acabó con la censura. Si bien en el capítulo anterior critiqué que haya sido con “El Rey” que a la música negra se le puso “blanqueador” para comercializarla sin problemas, el rock and roll mantuvo, en su música y estilo, las raíces e influencias negras que lo habían conformado en un principio. Así se le haya quitado el “salvajismo”, los artistas blancos que lo tocaban no eran racistas ni conservadores. Eran jóvenes, como su audiencia, y disfrutaban de todo este nuevo amalgama de razas y cultura, y eran igual de irreverentes, rebeldes, y sexuales, que sus contemporáneos afroamericanos.

Así que, en este momento, es justo replantear, para propósitos de este análisis, la teoría de Walter Benjamin, pues no sería sino hasta la censura y la intervención directa del gobierno, los medios y la industria, que la música negra, con el rock and roll como derivado, fue, de nuevo, atacada, subyugada y reemplazada, de verdad, por copias “limpias”, “higiénicas” y mediocres, de lo que alguna vez fue. Estamos frente a un rompimiento del “aura”, mucho más claro y fácil de percibir, esta vez definitivo. Lo que vendría sería, entonces, la verdadera reproducción mecánica de la música, aplicando formulas y criterios definidos desde un escritorio, y utilizados únicamente por motivos morales y propósitos económicos, que acaban con la autonomía de los artistas y con el alma de sus composiciones.

Las nuevas estrellas, ahora si prefabricadas, serían productos planeados y diseñados desde el momento en que se graba su música, hasta que se escoge su imagen, se escriben letras y se planea su estilo, utilizando formulas seguras, sencillas, mediocres y sobretodo, mojigatas. Como ya había quedado la lección de que lo juvenil vende, por

qué no mostrar, como dice manolo Bellon, una “sensualidad asexuada, antiséptica” que alcance a tener aunque sea algo de ese atractivo censurado para llamar la atención del público, pero que no ofenda a nadie; y por qué no adornarla, además, con líricas excesivamente cursis, que endulcen los transistores de radio con un azúcar dietético y desabrido, cortesía de los nuevos “rockeros” como Frankie Avalon, Fabian, Rickie Nelson, Paul Anka y Neil Sedaka (Heatley, 2007, p. 14).

Fue, definitivamente, un periodo de poca creatividad, en la que la industria penetró sobre la cultura y la música. Un proceso muy del momento histórico que se vivía: la ruptura entre la modernidad y la postmodernidad, que se caracteriza, fundamentalmente, “por la penetración del capital –con su massmediática mercantilización– a todos los ámbitos de la vida cotidiana, lo que conlleva a la abolición de cualquier posibilidad de distanciamiento desde el cual poder ejercer la crítica, al encontrarse integrada la producción estética con la producción de mercancías (Vidal Auladell, 2006, p. 12).

Según el teórico norteamericano Fredric Jameson³⁵, este acontecimiento se localiza a finales de los años cincuenta y comienzos de los sesenta, un periodo en que precisamente los nuevos “cantantes producto” (reviven) el llamado “*Brill Building*” (“Edificio Brill”), un sitio en Nueva York donde se reunían los compositores por encargo (...) (en el que) se refugiaban en su cubículo, equipado con un piano y papel de partitura para escribir canciones” (Bellon, 2007, p. 98) y ofrecerlas a cualquier productor interesado, o a quien haya contratado a su jefe.

Dick Clark, con “*American Bandstand*”, había hecho satisfactoriamente el paso del rock and roll a lo que ahora estaba permitido, y comenzó a pasar en su programa solamente artistas prefabricados. Explica él, sobre el Brill Building (en el que trabajaron

³⁵ (En Vidal Auladell, 2006, p.11)

artistas de la talla de Carol King, Ferry Guffin, Barry Mann y el mismo Neil Sedaka), que “a los músicos, en la mayoría de las veces, se les asignaba una tarea: ‘ve a tu cubículo y escribe un *hit*, ponlo a todo volumen. Escríbelo para esta persona, o esta mujer, o este grupo’. Era un proceso de manufactura”³⁶. Sedaka lo concibe como una “competencia” que terminaba por hacer sonar a las canciones de manera muy parecida, mecánica. De hecho, “sus canciones consistían en memorables melodías pegadizas construidas en torno a letras relacionadas con los altibajos del amor adolescente” (Heatley, 2007, p.90). Nada muy arriesgado, sólo entretenimiento. Canciones pop de 3 minutos de muy buena calidad, eso sí.

¿Qué quedaba entonces? El baile sería la próxima víctima. Los movimientos sensuales de Elvis, que animaban a las parejas a bailar juntas, a tocarse, son reemplazados por la primera músicaailable diseñada, pensada para moverse por separado, sin contacto. “*The Twist*”, la versión de la canción de Hank Ballard que grabó Ernest Evans o “Chubby Checker”, en 1961, fue el éxito más grande de las canciones con estas características, con versiones alternas que hicieron llegar a este astuto cantante más de 31 veces al tope de las listas (Bellon, 2007, p. 105). Lo de su nombre artístico era un remedo de un rockero de verdad, el gran “Fats” Domino: “Chubby” era igual a “*fats*”, pues los dos traducen “gordo”; y Checker era una referencia a un jugo de mesa como lo es el domino (Bellon, 2007, p. 105).

Pero, si alguien verdaderamente se destacó en este periodo, a pesar de su sonido *pop* perfecto para la época -divertido y escapista, pero correcto-, fueron los Beach Boys. Ídolos del sonido “*surf*” de California, que había nacido de la guitarra reverberada, e inspirada en las olas del pacífico, de Dick Dale en 1960, transmitían las experiencias de una vida relajada, perfecta, alterada solamente por las fuertes olas, que ellos mismos

³⁶ *La Historia Del Rock And Roll Volumen 1*(2004), [documental], SOLT, Andrew (dir.)Estados Unidos, Time Warner

“montaban” en sus crestas como héroes. Firmaron con Capitol Records en 1962 y grabaron “*Surfin’ Safari*”, que llegó al Top 20 nacional. Un año después, con “*Surfin’ USA*” llegarían al Top 10. Luego de 3 años de éxitos de tablas y sol, su complejo y ya alejado del surf “*Pet Sounds*” de 1967, competiría con el éxito psicodélico de The Beatles, el “*Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band*” (Heatley, 2007, p. 110).

Por otro lado, los afroamericanos no se quedaron quietos, dejaron de tocar “*R&B*” y se refugiaron en lo que se llamo “el sonido Motown³⁷” de Detroit, que era una mezcla entre gospel, coros femeninos, bajo, saxofón, flautas y toda el alma negra de los músicos que lo interpretaban (Bellon, 2007, p. 129), lo cual gestó nuevas corrientes y estilos que derivarían luego en el funk y otros ritmos negros de los 70. De la mano de Berry Gordy, propietario de Motown Records, los negros encontraron la fórmula para su propia música *pop*, y alcanzaron éxitos en todo el mundo de la misma forma que sus contemporáneos blancos. Artistas como Marvin Gaye, The Temptations, The Supremes, Stevie Wonder, Diana Ross (Heatley, 2007, p. 86), abrieron mercados para la nueva música negra, que no volvió a mirar hacia atrás, hacia el rock and roll que le habían arrebatado

Por el lado de los productores no se puede dejar de lado el suceso que causó Phil Spector, creador del llamado “muro de sonido”, al revolucionar las técnicas de grabación desde 1960 hacia delante. Antes de su llegada, los métodos para grabar un disco habían permanecido básicamente iguales durante dos décadas. Había sólo una cantidad de canales asignados a igual número de instrumentos en un medio que todavía no abrazaba el sonido estéreo. Su idea de aplicar una buena cantidad de eco a las capas de percusión, guitarras, trompetas y voces, bajo una base de “*R&B*”, la concibió junto

³⁷ *Motown*, como conjunción de dos términos, reúne en un solo núcleo simbólico la producción en serie de las dos mas grandes manufactureras norteamericanas: los automóviles y los discos. Al igual que Henry Ford (el magnate de los motores), Berry Gordy adivinó que él también podía ser proveedor de un servicio esencial para las masas: el entretenimiento” (Carlin, 1988, p. 47).

al arreglista Jack Nitzsche y Larry Levine, fusionando los canales separados en un solo “*wall of sound*” (“muro de sonido”), que, a pesar de ser monolítico, creaba obras de arte de apenas 3 minutos (Heatley, 2007, p. 78).

Mientras estos llevaban la vanguardia, por lo menos de lo más original, cientos de artistas prefabricados nacían y eran reemplazados al poco tiempo por algo más novedoso o bonito, en un círculo vicioso y desgastante que a comienzos de los años 50 nadie se hubiera imaginado, ni Sam Phillips, ni Elvis, ni Alan Freed, de los cuales sólo quedaba el primero, pues, como buen empresario, cambio su paleta de artistas y ya estuvo.

Pero por fortuna, en Inglaterra, muy lejos de los estudios de Phillips en Memphis, una nueva generación se estaba formando en el blues, el “*R&B*” y el pop americano de los 50 y principios de los 60, para crear las que serían obras maestras del nuevo rock and roll, exponerlas al mundo con la Invasión Británica de mediados de los años 60, y dejar un legado que todavía perdura en la música moderna.

8. INGLATERRA AL RESCATE

8.1 Un segundo momento histórico

Al igual que Estados Unidos, el Reino Unido sufrió muchas transformaciones desde el Siglo XIX, producto de la industrialización, el crecimiento elevado de la población de las ciudades, y los conflictos políticos y militares externos. Varias de ellas fueron negativas. Por ejemplo, para 1900, informes mostraban que entre el 15% y el 20% de la población del país europeo sobrevivía con mínimas condiciones económicas, y entre el 8% y 10% de esa porción, vivía en la miseria total (Lambert, 2008). Esta situación fue causada, en gran parte, por el desarrollo industrial, capitalista y urbano que floreció en el Imperio Británico un siglo antes. Los conflictos sociales, sobrepoblación y condiciones de miseria, insalubridad y enfermedad, eran ahora una realidad en todos los grandes centros urbanos como Londres, Sheffield, Leeds, Birghmingam, o Manchester (Gerbert, 1926, p.151).

Esa grave crisis social fue afrontada con varias reformas. En 1908 fue reducida la jornada laboral de los mineros a 8 horas máximo y comenzaron a funcionar los primeros fondos de pensiones para los mayores de 70 años; en 1909 se estableció un salario mínimo para ciertos trabajos y se ordenó la creación de oficinas gubernamentales para buscar trabajo a los pobres y desocupados; en 1911, se creó el Acta de Aseguramiento Nacional, para que todos los trabajadores aportaran parte de su salario a un fondo de atención de salud gratuita que también serviría para proteger a quienes perdieran su trabajo por enfermedad; y, en 1912, la mayoría de trabajadores industriales tenía el sábado libre (Lambert, 2008).

Entonces, para el primer cuarto de siglo, las cosas estaban mejorando, de alguna forma, en el plano social. Sin embargo, una amenaza militar y política externa comenzaba a ser preocupante, justo en el momento en que se debatía sobre la relevancia

de seguir expandiendo territorialmente los territorios coloniales de la Corona inglesa: el Imperio Alemán. La potencia germana, que ya era un fuerte competidor industrial de Inglaterra, tenía deseos de expandirse en Europa y África, y aprovecharía el estallido de la Primera Guerra Mundial en 1914, para hacerlos realidad.

Tras 4 años de guerra fratricida, los aliados de Inglaterra lograron frenar esa amenaza, dejando a Alemania disminuida y en un estado caótico, sin posibilidades de competir. A pesar de esa victoria, los ingleses sufrieron bastante durante el conflicto y el fuerte bloqueo Alemán a la Isla generó una escasez de alimentos y nuevo periodo de hambre y miseria que devastó a la población. Asimismo, aunque la victoria inglesa probaría la eficiencia de un imperio unido y leal, y este renovarían su papel hegemónico en un mapa europeo diferente, Estados Unidos comenzaría a competir directamente contra su liderazgo en la década siguiente.

Para muchos, el poder de la nación americana sería, ahora, la principal amenaza para la Isla en tiempos de paz, algo que ya generaba descontento y preocupación en muchos servidores del Imperio Británico alrededor del globo. Estas palabras, del Primer Ministro de Nueva Zelanda de la época, sobre los habitantes de la nación americana, reflejan esa preocupación: “es una raza mezclada (la americana) que sólo podrá ser de confianza mientras hombres con nuestro talante británico continúen mandando en Washington” (Louis, 2001, p. 11).

Ese talante, sin embargo, no pudo hacer mucho contra los desastres de la posguerra. Las posiciones coloniales perdidas quedaron en manos de los estadounidenses, las que conservaban habían adquirido más autonomía –como los “*commonwealths*” (protectorados) de Canadá, Australia, Nueva Zelanda y Sudáfrica-, e India, bastión de la Corona, desarrolló una industria textil propia que ya reñía con la de la metrópoli (Chastenet, 1957, p. 115 y 165). Además, en el plano económico local, las

importaciones superaron drásticamente a las exportaciones, generando un déficit en la balanza comercial y una mayor dependencia del crédito americano. De ser el principal banquero del mundo y un gran acreedor, Inglaterra se convierte en un gran deudor, con una moneda disminuida frente al nuevo rey del comercio mundial, el dólar estadounidense.

Entrados los años 20, si los ingleses le temían al dominio económico de Estados Unidos, ya no pueden hacer nada frente a una invasión que no esperaban: la influencia cultural estadounidense.

Es el momento en que el jazz, importado por los *boys* del ejército americano, inunda a Europa occidental con sus ritmos de síncopa. En pocos meses, *dancings* populares (...) surgen en todas partes y en ellos, parejas estrechamente enlazadas se ejercitan (...) en el *rag-time*, en espera de los *blues* y el '*black bottom*'. Las nuevas modas femeninas –pelo corto, faldas que dejan descubiertas las rodillas- favorecen las expansiones sin recato (...) La clase rica ha dado en beber mucho más que antes, y la moda de los *cocktail parties*, importada, como la del jazz, de América, hace verdaderos estragos. No es un espectáculo raro ver a muchachas jóvenes de la mejor sociedad, conducidas inconscientes a sus casas a altas horas de la madrugada (Chastenet, 1957, p. 184)

Este periodo tendría algunas similitudes con los "*Golden Twenties*" en Estados Unidos, marcados por una actitud despreocupada frente a la vida en general. Pero, en realidad, sería un periodo de tribulaciones políticas y sociales que estallarían, definitivamente, con la Gran Depresión de 1929, desde su epicentro en Nueva York.

Este acontecimiento dejaría en las calles a dos millones trescientos mil ingleses y cerraría las puertas de los bancos de todo el mundo para dar créditos y ayudas al Reino Unido, sobre todo las de la importante Reserva Federal Americana, que para ceder, pedía como condición la nivelación de la Balanza de Pagos del país Europeo (un imposible en ese momento). Desesperada, la gente -enfrentando nuevos impuestos por decreto y la suspensión de subsidios del gobierno- se apresura al Banco de Inglaterra a cambiar sus Libras Esterlinas por lingotes de oro, lo que acaba con gran parte de las reservas de la Nación (Chastenet, 1957, p. 1965).

Así como sucedió en Estados Unidos, estas circunstancias serían afrontadas con improvisación, medidas arriesgadas e imprevistas. Por esto, la década de los 30 sería muy difícil y empeoraría con el comienzo de la Segunda Guerra Mundial en 1937. Durante esta morirían más de cuarenta mil civiles ingleses y un millón de soldados del Imperio Británico. Ciudades como Londres, Bristol y Plymouth serían devastadas por las bombas alemanas, que dejarían más de 4 millones de hogares y edificaciones destruidas (situaciones terribles que Estados Unidos nunca tuvo que soportar dentro de su territorio continental). Además, cientos de multinacionales inglesas desaparecen, el estado adopta una política de austeridad que reduce su inversión en todas las esferas, y un fuerte racionamiento de alimentos, petróleo, calzado y vestido afecta a los consumidores, empeorando la miseria (Chastenet, 1957, p. 335).

Vendría, entonces, un periodo de ahorro sin precedentes, en el que el racionamiento de todo tipo de productos, incluso los de primera necesidad, se volvió una costumbre. Inglaterra había quedado devastada y disminuida. Los aliados de USA e Inglaterra -esta última bajo el mando del primer ministro inglés Winston Churchill-, ganaron la guerra, Gran Bretaña tardaría años en recuperarse de los daños. Mientras que la prosperidad había regresado definitivamente a la nación americana -que ahora surgía como la primera potencia del planeta, con un imperio mediático y de información, más que con un imperio territorial-, la población de Inglaterra quedaba a merced de lo que ofreciera, de nuevo, el “*Welfare State*” impuesto por el paternalista pero limitado gobierno de Churchill -como aquel que consolidaron las medidas del “*New Deal*” en Estados Unidos una década antes-.

“A comienzos del siglo, los ingleses se jactaban, antes que nada, de ser hombres libres; ahora, aspiran antes que nada a la paz y a la seguridad, y se resignan de buen grado a no ser sino hombres dirigidos. Pasividad engendrada por el cansancio

consecutivo al terrible esfuerzo de la guerra, pero además con una dosis no corta de patriotismo”. (Chastenet, 1957, p. 346). A diferencia de los franceses, “los ingleses “no ven en el estado a un extranjero o a un enemigo, y no creen tener contra él un derecho de legítima defensa. Se les dice y repite que para lograr el equilibrio de la balanza comercial es necesario que consuman muy poca carne, (...) que renuncien a viajar por el extranjero; se inclinan y obedecen (Chastenet, 1957, p. 346 y 347).

Sin embargo, esa obediencia es un síntoma de la baja moral del pueblo. Se acaban los bailes, las grandes casas londinenses han sido abandonadas; los grandes clubes del sector del “*West End*” en Londres cierran sus puertas; los “*gentleman*” ingleses, antes modelos a seguir por los hombres del mundo, no tiene como mantener su elegancia en una época en que las telas que componían su moda, los “*tweeds*” (telas a cuadros), se reservan para la exportación; y las artes y la literatura bajan de calidad y originalidad (Chastenet, 1957, p. 348 y 349).

Claramente, por más que sea obediente y conciente de los sacrificios para salvar a su patria, el pueblo inglés se aburre de sobremanera y recurre al entretenimiento para sentirse vivo y, por qué no, rebelarse. Ya que los precios de los alimentos son excesivos, el costo del querido “*scotch whiskey*” está por las nubes y las comodidades modernas están restringidas para unos pocos, la gente prefiere las actividades de esparcimiento que ofrece la ciudad, por fuera, sobre las reuniones en el hogar. La gente sale por montones a los teatros, cines, bares, conciertos o a los hipódromos, canódromos, campos de futbol, críquet, o boxeo (Chastenet, 1957, p.349).

La radio, así como en Estados Unidos, también fue un importante medio de entretenimiento, y después de la Segunda Guerra, se convirtió en el más popular. Desde 1922 la BCC de Londres (“*British Broadcasting Corporation*”), la principal emisora del país, comenzó a transmitir y, 10 años después, la mitad de los hogares en Inglaterra

tenían aparatos de recepción en sus casas (Lambert, 1997). En los años 50, la BCC, controlada por el gobierno, mantenía su negocio por medio de acuerdos con editoriales y no con disqueras. La programación, entonces, era dominada por historias, radionovelas, lecturas literarias y noticiosas; y la música, por lo mismo, no presentaba nada novedoso ni arriesgado. Los mismos estilos americanos que habían sonado en los años 40 –“*big bands*” de jazz y swing, country y blues clásico-, eran parte de las transmisiones de comienzos de esta nueva década. (Bellon, 2007, p.89).

No obstante, un estilo que había pasado de moda hace mucho tiempo en Estados Unidos, estaba gozando de una renovada popularidad en la Isla, el *skiffle*, que se podía tocar con instrumentos baratos, algo perfecto para la recesión de la época:

Rítmico y decididamente optimista, el skiffle era una extensión blanca y anglicanizada de la música negra que, inspirándose en el blues, el jazz, el rag-time y el country tradicional, se había originado en Estados Unidos a finales del Siglo XIX y se había interpretado en el sur del país en los años 20 y 30 (...) Una guitarra acústica barata, una tabla de lavar, algunos dedales, una caja de té, un palo de escoba y un trozo de cuerda, junto con una pizca de talento musical: eso era todo lo que hacía falta para el skiffle. (...) Cuando se produjo en Inglaterra el renacer del skiffle en los 50 (se tocaba también con) una tosca imitación de un contrabajo en la forma de un palo de escoba metido en un agujero de una caja de té puesta boca abajo, con una cuerda atada entre ambos (Heatley, 2007, p. 54).

Lonnie Donegan, en 1954, sería el único artista realmente popular de este estilo. Logró estar durante 22 semanas en las listas de Inglaterra, y entró al Top 10 americano, con el sencillo “*Rock Island Line*”, una versión del clásico de blues del estadounidense Huddy Leadbetter. Vendió, de manera impresionante, tres millones de copias de esta canción. Dos años después, mientras Elvis era un fenómeno al otro lado del atlántico, con un estilo novedoso, este británico de traje y pelo arreglado, daría inicio a un verdadero boom del skiffle, llegando al lugar número dos en la Isla con su canción “*Lost John*” (“John Perdido”) (Heatley, 2007, p.56).

Pero el rock and roll no iba a permanecer ignorado por mucho tiempo. En 1955 “comienzan a llegar de Estados Unidos, a veces de manera clandestina, los discos de esa nueva música que sacudía los cimientos de la cultura norteamericana. En un principio

llegan a los almacenes de discos, pero especialmente a los clubes de los puertos (...). El principal puerto de entrada desde el otro lado del atlántico en Inglaterra era Liverpool. Los jóvenes se volcaban sobre los discos de 45 rpm (...) (y) empiezan a dejar a un lado la radio oficial (...)" (Bellon, 2007, p. 90).

Entonces, los dueños del negocio de la música comienzan a darse cuenta de este nuevo fenómeno. A lo primero que apelan los empresarios fonográficos es a promocionar sus propios artistas, copiando a los norteamericanos. Era una estrategia más barata que la de conseguir los derechos de venta y distribución de los originales. Sin embargo, como habíamos dicho antes, el estado de la música en Inglaterra, no era el mejor en ese momento. Así que las copias resultaron ser replicas disminuidas y de baja calidad de las estrellas de una industria avanzada y consolidada.

Así, pálido, vacío, fue el surgimiento del rock and roll inglés, con artistas prediseñados, orientados y entrenados por la industria según los modelos y patrones norteamericanos, con el afán de crear un mercado local que pudiera competir con una ola musical tan poderosa que amenazaba con convertirse en un tsunami muy pronto. Los apellidos postizos de estos primeros imitadores son prueba de la desesperación de sus managers por "pegar" con fuerza: Tommy 'Steele' (Acero), Billy 'Fury' (Furia) o Marty 'Wilde' (salvaje) (Bellon, 2007, p. 90, 92, 93).

Claramente, ninguno logró un éxito perdurable y finalmente, desaparecieron del mapa cuando los rockeros censurados en América encontraron en Inglaterra un nuevo refugio. Bill Haley, Elvis Presley, Jerry Lee Lewis, entre otros, tuvieron un nuevo periodo de relativo éxito en la Isla. A pesar de que para finales de los 50 sus carrera habían terminado, y ya eran considerados de una generación pasada, un público inglés, joven, y ávido de algo diferente –después de tantos años de sumisión y humillación– encontró en el rock and roll la materialización de la rebeldía que buscaban. Aunque

antes sólo habían visto a sus héroes en la televisión o el cine, donde “se proyectaban las películas de rock and roll norteamericanas, que despertaban la pasión de los adolescentes (...), para ellos esto era mucho más emocionante que el skiffle y que la música tradicional que se producía en Inglaterra (...)” (Bellon, 2007, p.92).

El cine, además, “ofrecía a los jóvenes ingleses modelos para seguir. Los “*teddy boys*” –muchachos de clase obrera que andaban por las ciudades en compactos grupos buscando camorra- vestían como lo habían visto en las películas norteamericanas: chaquetas de cuero negras, botas el pelo peinado hacia atrás con mucha gomina, rematando en una cola de pato (...)” (Bellon, 2007, p. 145). Por esto, las primeras presentaciones de esos ídolos caídos del rock and roll, fueron un suceso cultural que devolvió la creatividad a la música popular inglesa, que pronto generaría una escena propia que cambiaría la historia del género, le devolvería su insolencia y se iría en contra del establecimiento, esta vez, de una manera más madura, política y frontal.

Además, la música popular de la Isla también fue influenciada por quienes salieron afectados por la primera ola de rock and roll: los compositores negros de “*R&B*” y blues, que no tuvieron más remedio que ampliar su mercado a Inglaterra, como Muddy Waters, Howlin’ Wolf y Bo Diddley a la cabeza. La conexión entre esta música negra en el público blanco de la Isla fue inmediata. La grave situación económica todavía azotaba a los habitantes del país, y encontraron en las tristezas del blues una fuente de identificación, y en la alegría del “*R&B*” una nueva esperanza.

“Lo que hicieron los ingleses, inconcientemente, fue adoptar la música que los norteamericanos habían descartado a finales de la década de los cincuenta. Empiezan a darle un toque local, con elementos que la volvían vital, que realmente conectaban con los jóvenes ingleses. La fusionaban con otros estilos que provenían también de Estados Unidos (...)” (Bellon, 2007, p.146).

A diferencia de los estadounidenses blancos, los ingleses tenían una relación diferente con la cultura negra. Primero, su país no tenía una población grande de origen africano, no había padecido de la esclavitud en su territorio y el racismo no era tan fuerte, pues el Imperio Británico había acercado a los europeos con otras culturas desde hace mucho tiempo. No existían prejuicios ni prohibiciones establecidas sobre la música negra, ni se le consideraba “endemoniada”, “pervertida”, o “animal”. Por esto mismo, había un mayor respeto por sus compositores y la esencia de su cultura, que no sería copiada para ser comercializada con otra cara, como sucedió en Estados Unidos, sino que su influencia sería legítima para las bandas inglesas que estaban por venir.

Las personas que vivían en los puertos, recibían más de cerca estas influencias, pues los barcos americanos llegaban cargados de discos nuevos y parafernalia musical. Gracias a esto, la ciudad de Liverpool, que era el puerto más importante del nordeste del país, se fue convirtiendo, poco a poco, en un epicentro de la nueva escena musical local, inspirada en todo lo que arribaba del otro lado del atlántico. Allí, nacerían cientos de bandas “*beat*” –dentro de las cuales estarían The Beatles–, las cuales tenían un estilo fiel al rock and roll clásico, pero renovado, al cual la prensa llamó el “*Mersey Beat*”, o “Sonido Mersey” (pues la ciudad estaba bañada por el río Mersey), que tenía poco que ver con la imitación inglesa del rock and roll hasta el momento: “Una formación básica de batería, bajo y dos guitarras, a veces aumentada por un piano o un saxofón: este era el proyecto original para las 500 bandas (o más) que, permaneciendo fieles al espíritu y material del rock and roll clásico, y a muchas canciones oscuras de “*R&B*”, animaron la escena pop en y alrededor de Liverpool entre 1958 y 1964” (Heatley, 2007, p. 114).

Esta escena, terminaría siendo legendaria cuando algunos de sus exponentes triunfaron por fuera de su ciudad natal, especialmente en Londres, como The Beatles, Gerry and The Pacemakers, Freddie and the Dreamers, Billy J. Kramer and The

Dakotas, Dave Clark Five o Dusty Springfield (Bellon, 2007, p. 146). A pesar de la distancia, ellos conservaban las características musicales de los primeros rockeros de los 50, pues en esta nueva década, tampoco “(...) se necesitan conocimientos técnicos muy elaborados para hacer música. Hacia mediados de los sesenta muchos jóvenes obreros (de Inglaterra) compusieron canciones de dos acordes que habrían de transformarse en clásicos del rock de todos los tiempos. El rock acabó definitivamente con la idea elitista de la música. (Roncallo, 2008, p. 109-118).

Así sus influencias del “R&B” y el rock and roll fueran muy fuertes, no era intención de ninguno de ellos copiar o imitar el sonido de los años 50. Era rock, claro, pero con variaciones, con otro tipo de letras, algunas oscuras y tristes como los inviernos ingleses, y otras románticas, incluso más que algunas baladas cursis de Elvis. Los ritmos ya no se derivaban tanto del blues, sino del pop americano de la censura, que los había tocado, de todas formas. Pero, no había duda que era un estilo nuevo. The Animals, por ejemplo, una de las bandas más importantes de ese momento (pero nacidos en Manchester), hicieron una gira por Inglaterra con Chuck Berry, antes de ser famosos en Estados Unidos. Su cantante, Eric Burdon, se dio cuenta durante la gira que si querían emular el rock de Chuck Berry, o cualquier otro rockero clásico, estaban perdiendo el tiempo³⁸. Había que buscar algo propio, nuevo.

Incluso, la actitud en los escenarios de las bandas inglesas era diferente, más educada, más elegante y más humilde (hacían una venia al terminar de tocar). La irreverencia, sexualidad y picardía de Jerry Lee Lewis o Presley, ahora estaba reprimida bajo un traje formal de corbata. Los ingleses habían sido educados bajo otros preceptos, más estrictos y conservadores, y tampoco les tocó vivir en una época de abundancia o desenfreno como en la que vivieron los pioneros del rock. De hecho, el contexto en el

³⁸ *La Historia Del Rock And Roll Volumen 1*(2004) [documental], Solt, Andrew (dir.), Estados Unidos, Time Warner

que nacieron las bandas de este nuevo sonido no fue nada fácil. Sobre Liverpool, el periodista Tom Spence, del *Daily Worker*, decía el 7 de septiembre de 1963: “¿Ciudad Beat? Una extensa zona de oscuros barrios bajos y mares fangosos..., ochenta mil casas que se caen a pedazos y treinta mil personas en el paro. Y, sin embargo, de momento, se puede hacer dinero en Liverpool si cantas o tocas con acento” (Heatley, 2007, p. 114).

Para ese momento, el mundo tampoco estaba lejos del desastre que era esa ciudad. La Guerra Fría amenazaba el frágil equilibrio mundial todos los días y la Guerra de Vietnam había comenzado en 1959. Mientras la Unión Soviética y Estados Unidos cerraban las fronteras orientales y occidentales de Alemania, en 1961, se abrían las del espacio gracias al ruso Yuri Gagarin -el primer ser humano en orbita-. Un año después, el presidente ruso, Nikita Khrushchev, ordenaba instalar silos nucleares en Cuba, generando la grave “Crisis de los Misiles” con Estados Unidos, cuyo presidente, John F. Kennedy, sería asesinado en 1963 (Bellon, 2007, p. 147 y 148). Avances y progreso por un lado, desgracias y zozobra por el otro.

Era un momento difícil para ser joven, en un periodo convulsionado y apocalíptico, pero también muy excitante si se tenía una guitarra e ideas rebeldes. Y sí que las tenían. Se trataba de vivir al máximo y tener una banda era, precisamente, lo máximo. Era un vehículo de expresión y de liberación, de todo es peso que habían dejado los adultos y sus guerras en las generaciones anteriores. Así como el blues expresó las tristezas de los negros, y luego el “R&B” y el rock and roll los deseos juveniles, los acontecimientos de la década de los 60 fueron el caldo de cultivo perfecto para que jóvenes de toda Inglaterra comenzaran a utilizar la música como un arma política para expresar su descontento con el mundo: “El giro del rock and roll durante la década de 1960 será determinante en la mundialización definitiva del género. Por sobre todo, será el movimiento social y cultural que se conforma alrededor de las figuras e

ídolos del rock and roll, los *hippies*, el que dotará de un sentido social más preciso a la turbulencia rockera iniciada en los 50” (Ruano, 2006, p. 39).

Sin duda alguna, los pioneros de esa revolución fueron The Beatles, cuyas primeras presentaciones se hicieron las más famosas de la escena Mercey, justo cuando en Estados Unidos el rock and roll había sido completamente disminuido y reemplazado por el pop prefabricado. En su natal Liverpool, al contrario, la guitarra eléctrica renacía en las manos de los jóvenes John Lennon y George Harrison, y la batería de Ringo Star era un acompañamiento fuerte y galopante junto al bajo de Paul McCartney, todo un estilo perdido hace tiempo en las tierras americanas. En palabras de Lennon:

“La música negra era la que nos gustaba, e incluso acá (en Inglaterra), los negros se reían de gente como Chuck Berry y los cantantes de blues; los negros pensaban que no era “cool” ser fan de la música *funkie* (bailable), y los blancos solo escuchaban a Jan y Dean y todo eso. Nosotros sentimos que teníamos un mensaje que era, ‘escuchen esta música’. Era lo mismo en Liverpool; nos sentíamos muy exclusivos y *underground* en Liverpool, escuchando a Richie Barret y Barret Strong, y todos esos discos viejos. Nadie los escuchaba con excepción de Eric Burdon en Newcastle y Mick Jagger en Londres. Era así de solitario, era fantástico. Cuando llegamos a Estados Unidos era lo mismo –nadie escuchaba rock and roll o música negra en America-, sentimos que habíamos llegado a la tierra de su origen, opero nadie quería saber nada de ella” (Wenner, 2007, p. 54).

La magnífica cohesión del grupo era producto de 5 años de estar tocando juntos, antes de tener algún éxito en la radio. Lennon comenzó a tocar guitarra a mitad de los años 50 y formó la banda The Quarrymen, en la secundaria. En 1957, se le unió Paul McCartney, dos años menor que él. Luego sería reclutado Harrison y los tres formarían una sólida alineación que comenzaría a llamarse “The Silver Beatles” en 1960, año en el cual se foguearían durante siete meses en los duros escenarios de Hamburgo, en Alemania (Unterberger, 2008).

Allí, serían forzados a trabajar en circunstancias poco ortodoxas, desde bares de mala muerte a lugares un poco más respetables. En el proceso, fueron obligados a ampliar y mejorar su repertorio, su show y su calidad musical. Cuando regresaron a Inglaterra, ya con el nombre con el que los conocemos hoy en día, eran la banda dominante de su ciudad natal y se popularizaron aun más desde el famoso “*Cavern*

Club” (“El Club de la Caverna”) –un legendario bar de rock and roll de Liverpool-, donde ensayaban y daban conciertos. Además, se destacarían entre las decenas de bandas que surgieron junto a ellos porque eran compositores de su propia música.

Un tiempo después,

En diciembre de 1962, luego de meses de no conseguir un contrato fonográfico, The Beatles firman con el sello Parlophone, del gigante fonográfico EMI, y su primer lanzamiento, ‘*Love Me Do*’, llega al número 20 en las listas inglesas. Además, se trataba de una composición propia, lo que de por sí era una novedad. En 1963 tenían ya tres canciones más en el primer lugar, (más) una propuesta del gigante del cine norteamericano United Artists para protagonizar una película y (el) famoso titular de un diario inglés: ‘Beatlemania’ (Bellon, 2007, p.149).

A finales de ese año, ya bajo la dirección del llamado “quinto beatle”, Brian Epstein, grabaron su primer disco “*Please Please Me*” (“Por Favor Satisfáceme”). Este fue promovido con el sencillo “*Love Me Do*”, una canción alegre y simple que sonó muy duro en la radio, y algunas versiones de canciones de pop como “*Twist And Shout*” (“Sacúdete y Grita”), original de The Topnotes. El éxito de esa grabación, los llevó a tocar, el 4 de noviembre, en una presentación poco usual frente a una audiencia compuesta por gente del común y por la realeza inglesa -la Reina Madre. La princesa Margarita y su esposo Lord Snowdon- (Bellon, 2007, p 168). Fue un concierto que se hizo famoso no sólo por lo que significaba sino porque en este mostraron lo que de verdad se escondía detrás de su “pinta” de niños buenos: “(...) Lennon le pide al público de las sillas baratas que acompañen con sus palmas la canción siguiente y a los demás que sacudan sus joyas. La realeza misma celebró el irreverente apunte” (Bellon, 2007, p. 166).

Para finales de ese año, 1963, todo el Reino Unido había sido sacudido por la música de los Beatles. Epstein hizo un muy buen trabajo para promocionar a la banda y decidió que debía darles un poco más de elegancia en el escenario. Las chaquetas de cuero y los peinados al estilo de los “*Teddy Boys*” de los 50, fueron reemplazados por botas altas, trajes negros elegantes y corbatas sencillas (Carlin. 1988, p. 59). Sin

embargo, eso no escondía su punzante e inteligente rebeldía, que dejaban ver en los momentos menos esperados y más indicados. Eso sería lo primero que verían los medios de Estados Unidos al recibirlos en el aeropuerto de Nueva York, a comienzos de 1964, en una rueda de prensa en la que fueron atacados desde el principio, acusados de ser más que copias de Presley con pelo largo (aspecto físico que, por cierto, también les fue criticado).

En palabras del propio John Lennon: “Ya éramos realmente profesionales cuando llegamos a los Estados Unidos; habíamos aprendido como se jugaba el juego. Cuando llegamos acá (allá) sabíamos cómo manejar a la prensa; la prensa británica era la más dura del mundo, y podíamos manejar cualquier cosa. Estábamos bien” (Wenner, 2007, p. 53).

Pero, para quienes de verdad les interesaba la música, The Beatles, serían un respiro, un aliento para una generación reprimida, que había visto como el establecimiento había acabado con sus ídolos unos años antes; que sufriría ese mismo año cuando un asesino había terminado las esperanzas de un cambio en el país al matar al presidente Kennedy; y que vivía en un hervidero social de violencia, racismo y desigualdades que eran cada vez más insostenibles.

8.2 La Invasión Británica

Cuando los Beatles pisan el suelo de Nueva York el 7 de febrero de 1964, después de haber alcanzado el primer lugar de las listas americanas 6 días antes con el sencillo “*I Want To Hold Your Hand*” (“Quiero Agarrar Tu Mano”) (Heatley, 2007, p. 102), no son ejércitos los que ocupan las principales ciudades estadounidenses, sino acordes de guitarras eléctricas inglesas atacando desde todos los medios de comunicación del país. Gracias a los esfuerzos de Epstein para que Capitol Records, la disquera gemela de Parlophone, lanzara este trabajo en Estados Unidos y fuera

promocionado en el “*Ed Sullivan Show*” –el mismo que 10 años antes había propagado la fiebre de Elvis Presley por todo el país-, esto se hizo realidad. Ese programa, se transmitió de costa a costa el 9 de febrero de ese mismo año. 73 millones de personas vieron algo nuevo, por fin, esa noche y las repercusiones serían impresionantes (Heatley, 2008, p. 102).

Si para 1963 sólo 3 sencillos de bandas inglesas habían entrado al Top 40 de Estados Unidos, para 1964 ese número se elevó a 65. Nueve de los 23 primeros puestos de *Billboard* (la lista oficial de ventas, no de sintonía en radio) eran discos de intérpretes británicos y seis eran de los Beatles. Su galantería inglesa, su acento, sus peinados, su forma de vestir y claro, la energía de su música, fueron atractivos para una audiencia juvenil estadounidense que no había visto nada así de nuevo y excitante en muchos años (Heatley, 2008, p. 104).

El público estaba experimentando lo que hace unos meses se vivía en Inglaterra cuando los Beatles tocaban en el “*Cavern Club*” o en los grandes escenarios de Londres. Histeria colectiva total. Jovencitas enloquecidas por ver a sus nuevos símbolos sexuales y muchachos con trajes o chaquetas de cuero negro, con el pelo al estilo “beatle”, moviéndose al ritmo del nuevo rock and roll. Mientras le daban a la juventud algo nuevo en que pensar, los Beatles estaban ayudando, sin proponérselo, a superar el duelo de una nación golpeada profundamente por el asesinato de su líder. Habían llegado en un momento traumático que también los marcaría y les haría tener una relación especial con la nación americana y sus conflictos internos. Los años siguientes serían de fuertes cambios y movimientos sociales, luchas por la libertad femenina y los derechos civiles, a los cuales los Beatles no serían ajenos.

En Inglaterra, mientras tanto, esta invasión musical era motivo de alegría y orgullo nacional, a pesar de que por esos años el Imperio Británico perdió su poder para

siempre, pasando de tener una población de 700 millones de personas a apenas 5 millones -3 de ellos concentrados sólo en Hong Kong- (Louis, 2001, p. 330). Gracias a los Beatles la música fue, por un momento, más importante que el poderío militar o económico, y, además, se habían convertido en embajadores de su país dentro de la potencia cultural más grande del planeta. Era una gran responsabilidad. Como decía Peter Asher, el músico británico de The Everly Brothers -cuyo mayor éxito fue la “*A World Without Love*” (“Un Mundo Sin Amor”), escrita junto a Paul McCartney- “la América de edad mediana de ese momento pensaba que cualquiera con pelo largo y acento inglés era un Beatle” (Heatley, 2007, p. 102).

Detrás de ellos seguían llegando cientos de grupos originales del “*Mersey Beat*” -The Hollies, Dave Clark Five, Gary And The Pacemakers (Heatley, 2007, p. 104)-, nuevos imitadores, y otras agrupaciones que se volvieron realmente importantes y tuvieron gran trascendencia en la historia del rock, como The Kinks – recordados por su sencillo “*You Really Got Me*” (“Realmente Me Tienes”), que comienza con un memorable riff de guitarra-; hacia 1965, The Rolling Stones -a través de los cuales, por primera vez, “muchos jóvenes norteamericanos tuvieron conocimiento de la herencia blues de su propio país” (Heatley, 2007, p. 104)-; y The Who y The Yardbirds, mostrando el lado más fuerte del rock and roll hasta ese momento. Esto significó el comienzo de una nueva era musical, que ponía de nuevo al rock and roll, en el trono de la música *pop*.

Como era de esperarse, la popularidad de esta nueva ola hizo que muchos quisieran un pedazo de las ganancias. En Inglaterra, las compañías discográficas tenían cazatalentos para buscar a más grupos que pudieran tener éxito en América, donde la escena, por su parte, se llenó de grupos locales mediocres, imitadores sin trascendencia de los ingleses, entre los cuales estaban The Honeycombs, Chad And Jeremy y

The Monkees (Bellon, 2007, p. 172). Los promotores creían que la clave estaba, solamente, en tener un nombre que sonara británico y una vestimenta con pelo largo y una corbata perfectamente arreglada. Pero esto no funcionó por mucho tiempo. Las bandas imitadoras caían tan rápido como salían en la radio, en un descarado círculo de rock prefabricado, que esta vez, afortunadamente, no pudo triunfar sobre el original.

8.3 El renacer del “aura”

A partir de la censura a finales de los años 50, la industria discográfica había aprendido la lección y había hecho ganancias como nunca antes, con el reemplazo del rock and roll por algo más fácil de vender y menos controversial. Los medios, igualmente, se habían cuidado de no promover artistas o propuestas que se salieran de los nuevos cánones establecidos, de las formulas permitidas. Pero la Invasión Británica llegó para cambiar todo eso. Si bien, a primera vista, los Beatles parecían como unos provincianos tontos e inofensivos del norte de Inglaterra, en poco tiempo probaron que eran más inteligentes de lo que parecían. Al principio, con canciones simples y populares, se adueñaron de la radio, de la televisión y de la industria en apenas unos días, la cual trataría sin éxito de copiarlos. Luego, ellos irían más allá de todo eso, evolucionarían y se pondrían en contra del establecimiento.

Apenas dos años después de su llegada a Estados Unidos, en 1966, seguían en los primeros lugares de las listas y de popularidad, pero la industria había cometido, de nuevo, el error de sobreexplotar su ahora producto estrella con todos esos imitadores vacíos. Pero, ese nuevo rock and roll, más sensible e introspectivo que el de la primera ola, no iba a estancarse para ser arrollado como sucedió con Elvis Presley y sus contemporáneos. Precisamente, esa sensibilidad y el deseo de no hacer lo mismo siempre, fue algo que permitió a los Beatles darse cuenta en qué se había convertido su

música. Su dilema no fue estar o no de acuerdo con su popularidad (hay que recordar que se consideraban, en ese momento, más populares que Jesús Cristo), o de si habían perdido su esencia. La realidad de su mundo alrededor, los llevó a preocuparse por hacer algo más que producir dinero con su música.

Este es un momento muy importante, en el que, así haya sido por un periodo breve, el rock dejaría de ser sólo entretenimiento para convertirse en arte, en expresión, en un movimiento real capaz de cambiar la cultura del mundo. Varios factores vendrían a influenciar ese cambio de pensamiento, que comenzó con los Beatles y que, al mismo tiempo, transformaría su propias composiciones –al experimentar con nuevos y arriesgados elementos sonoros que nunca se habían utilizado-, por un lado; y, luego, la historia de la música y la cultura juvenil del momento. El folk y su renacimiento con el folk-rock, de la mano de Bob Dylan (Robert Allan Zimmerman), principalmente, serían una influencia musical, sociopolítica, muy importante para ellos y para toda una juventud que pedía nuevos significados para entender y encarar la realidad de un mundo violento, represivo y en el que nada había cambiado realmente.

La forma de ser de Dylan los cautivó. En 1965, se calculan sus ganancias en más de un millón y medio de dólares y, sin embargo, no tenía automóvil, ni casa y seguía siendo tan humilde como antes (Pivano, 1972, p. 106). Esa austeridad sería, luego, una regla para los verdaderos “*hippies*” anti-establecimiento de la época. Pero, la música de Dylan, su conciencia política y su desprecio por lo comercial (incluso por los cantantes de la Invasión Británica), fue decisiva para que John Lennon y Paul McCartney cambiaran su forma de escribir canciones (Bellon, 2007, p. 196).

Las letras de Dylan, “son a menudo una sucesión de estrofas sin estribillo tal como lo pide la tradición (folk) popular, pero no hablan de amor y de idilios (...), sino que desarrollan los temas caros a los jóvenes, los jóvenes de ahora y los que fueron

jóvenes en la segunda posguerra: el horror hacia la violencia, la soledad, la desesperación, la injusticia, el abuso, la incomunicabilidad; en una palabra, la condición humana en este mundo nuclear nuestro” (Pivano, 1972, p. 105).

Los Beatles, entonces, pasaron de los estribillos cursis y empalagosos de su primer *hit* en Estados Unidos, “*I Want to Hold Your Hand*”, del disco “*Meet The Beatles*” (“Conoce a los Beatles”), de 1964,

*Oh please, say to me
You'll let me be your man
And please, say to me
You'll let me hold your hand.
Now let me hold your hand,
I want to hold your hand.*

*And when I touch you I feel happy inside.
It's such a feeling that my love
I can't hide, I can't hide, I can't hide.*

*Yeah, you've got that something,
I think you'll understand.
When I'll say that something
I want to hold your hand³⁹.*

...a la sinceridad de “*Help*” (“Ayuda”), de 1964, en las que, como adultos, ya tocan temas más serios y reconocen que, como cualquier ser humano, no son invencibles y que necesitan apoyo en los tiempos de crisis -en tiempos de drogadicción, marihuana y alcohol (Wenner, 2007, p. 49)-:

*(Now) And now my life has changed in oh so many ways
(My independence) My independence seems to vanish in the haze
(But) But every now (Every now and then) and then I feel so insecure
(I know that I) I know that I just need you like I've never done before*

*Help me if you can, I'm feeling down
And I do appreciate you being round
Help me get my feet back on the ground
Won't you please, please help me⁴⁰*

³⁹ Oh por favor dime/ Que me dejarás ser tu hombre/ Y por favor dime/ Que me dejarás coger tu mano/ Ahora déjame coger tu mano/ Quiero coger tu mano/ Y cuando te toco me siento feliz por dentro/ Es tal el sentimiento que mi amor no puedo ocultar, no puedo ocultar, no puedo ocultar

⁴⁰ Ahora que mi vida ha cambiado en tantas formas/ Mi independencia parece desvanecerse en el horizonte/ Pero ahora, de vez en cuando, me siento tan inseguro/ Y yo sé que te necesito como nunca lo he hecho antes/ Ayúdame si puedes, me siento deprimido/ Y yo aprecio que estés cerca/ Ayúdame a poner mis pies de nuevo en el suelo/ No me ayudarías, por favor ayúdame/

...y a otras como “*A Hard Day’s Night*” (“La Noche Pesada de un Día”), sobre la que el mismo John Lennon acepta que trataba sobre su abuso a las pastillas (Wenner, 2007, p. 49); y la controversial “*A Day In The Life*” (“Un Día en la Vida de”), que “(...) incorpora toda clase de sonidos cotidianos: una alarma de reloj despertador, resoplidos y jadeos del obrero que corre, murmullos de voces oídas en la calle (...) (y) finaliza con una creciente orquesta en recorrido ascendente por toda la escala hasta quedar enclaustrada en un triunfante acorde final. (Esta) narrada por Lennon en primera persona, usando un tono abatido, describiendo las crueldades y absurdos del mundo de todos los días, fue lo más complejo logrado hasta entonces en el rock” (Carlin, 1988, p. 61)

De hecho, esta canción pertenece al legendario disco “*Srg. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*” (“La Banda del Club de Corazones Solitarios del Sargento Pimienta”), grabado a finales de 1966, después de que tomaran una dedición sin precedentes para una banda en ese momento: parar de tocar por un tiempo, cancelar varios conciertos, y dedicar todos sus esfuerzos a componer varias de sus mejores, más legendarias, inteligentes e innovadoras canciones. El proceso creativo fue un éxito. Grabaron, además, los sencillos “*Strawberry Fields Forever*” y “*Penny Lane*” (Carlin, 1988, p. 60) y, al final, todo el “*St. Pepper’s*”, el primer disco conceptual de la historia del rock y, tal vez, uno de los más influyentes.

En la parte musical, este fue un trabajo que reflejó su deseo por hacer algo diferente que fuera acorde con su nueva concepción del mundo. En este utilizaron varios instrumentos inusuales de origen hindú; se valieron de la última tecnología en montaje de sonido para sobreponer pistas sobre otras, grabarlas unas al revés y poner efectos y ruidos novedosos; crearon ambientes sicodélicos y los complementaron con líricas abstractas, metafóricas, con referencias al amor, la droga, el sexo y la paz, en una

historia que se iba contando canción por canción. Cada pista tenía relación con la anterior y todo el disco tenía un significado, por eso es llamado “conceptual”, y se convirtió en un modelo del movimiento hippie, tanto musical como estético e ideológico. Es una obra de arte que sentó el precedente para cientos de bandas que luego harían lo mismo: Pink Floyd con “*The Dark Side Of The Moon*” (1973) y “*The Wall*” (1979); The Who con “*Tommy* (1969); The Kinks con “*Arthur (Or the Decline and Fall of the British Empire)*” (1969), y cientos de actos de rock moderno como Dream Theater con “*Metropolis II: Scenes From A Memory*” del año 2000.

Este fue el aporte musical más importante de los Beatles a esta revolución cultural de la cual también hicieron parte otros cantantes de rock y folk como Joan Baez, Joe Cocker y Simon And Garfunkel. Todo estaba haciendo parte de una nueva mentalidad, rebelde y experimental, pero crítica, en un momento en que la Guerra de Vietnam estaba en su peor momento, los jóvenes de Nueva York y San Francisco comenzaban a protestar en su contra, y comenzaba la experimentación con drogas alucinógenas. “Los valores expresados por el hippismo serán de alcance universal: el amor y la paz serán recogidos por sectores juveniles en casi todas las naciones del mundo. La referencia principal de los hippies la encontramos en el ideario indio de Gandhi, y se apoyará en su fuerza numérica y la ‘resistencia pasiva’ de la ‘no violencia’” (Ruano, 2006, p. 39 y 40).

Por primera vez, el rock and roll estaba siendo parte de un movimiento social, reconocido mundialmente, y se había convertido en un vehículo fundamental de su expresión, tal como desde comienzos de los 50 lo habían hecho, desde el *underground*, los libros anarquistas e incendiarios de poetas y literatos de la generación “*beat*”, como Jack Keruac, Aldous Huxley, John Clellon Colmes, Allen Ginsberg y William Burroughs. Ellos, 10 años antes, habían comenzado su propia revolución, al ser los

primeros en buscar respuestas y nuevas experiencias espirituales en el budismo y en drogas como el LSD, los hongos alucinógenos y la marihuana.

Ellos escribían sobre sus experiencias como protesta y alternativa a la vida perfecta estadounidense, corrompida por el dinero, el racismo y la violencia: Keruac con “*On The Road*” (“En El Camino”) en 1950, una historia de liberación y de búsqueda de independencia por las autopistas y caminos del país, ambientada con drogas, sexo y violencia; en 1953, Burroughs y “*Junkie*” (o “Drogadicto”), una apología al uso de psicotrópicos; y en 1956, Huxley (autor del famoso “Mundo Feliz”) sorprendía con su libro sobre sus experiencias con la mezcalina, llamado “Cielo e Infierno” (Pivano, 1975, p. 23).

Así que, mientras jóvenes inocentes se divertían bailando a Elvis Presley, en los cincuentas, ya existía un fuerte movimiento intelectual y contracultural en Estados Unidos. Los censores de antaño, que se escandalizaban con unas cuantas referencias sexuales en la música, no sabían que en la década siguiente las cosas se pondrían mucho peores, cuando todo eso, y más, se juntara en una sola voz que sería propagada por los músicos como los libros no lo habían podido hacer antes. Ahora, las letras, las imágenes y las presentaciones de los artistas habían evolucionado y madurado en un entorno diferente, en el que, por ejemplo, la liberación sexual era una realidad y no un deseo, gracias a la legalización de los anticonceptivos en 1967 (Ordoñez, 2006, p. 87). Había nacido el movimiento “*hippie*”.

Llamado también “hippismo”, este tuvo su epicentro, desde 1966, en la ciudad de San Francisco, California, donde estaba creciendo una nueva escena local norteamericana, inspirada en el rock inglés, bajo un estilo de vida libre en todo sentido y con una estética influenciada por el misticismo hindú. Gracias a que Los Beatles se hicieron concientes del poder que tenían en las manos, de la capacidad que tenían para

llevar un mensaje diferente a todo el planeta, cientos de bandas de California –como The Doors, de Jim Morrison, que mezclaba el blues y el “*rhythm and blues*” clásico, con música country y jazz- siguieron su camino y no perdieron la oportunidad de hacer arte que expresaba su idealismo y su forma de ver el mundo. Básicamente, era un nuevo rock, sicodélico con libertad de composición, más progresiva y experimental.

Sus más importantes representantes fueron Moby Grape, The Greatful Dead, The Mamas and the Papas, Santana, Jefferson Airplane, y, claro, The Doors (Bellon, 2007, p. 207 a 218). Todas, bandas cuyo legado todavía perdura y ha sido fundamental en todas las décadas siguientes donde se ha hecho rock. Aportaron nuevos elementos musicales y estéticos, con composiciones cada vez más complejas y libres. Con ellos, -sobre todo con The Doors- el blues, el folk, y el “*R&B*” volvieron a nutrir al rock; la experimentación derivó en el rock progresivo gracias a los “*jams*” sicodélicos de The Greatful Dead; Santana abrió las puertas al rock latino y Jefferson Airplane, con su disco “*Jesuschrist Superstar*” le dio una dimensión teatral que luego muchos, como Pink Floyd, explotarían. Estas bandas, con sus poco convencionales maneras, cambiarían las presentaciones y los conciertos en vivo, dándole color de las escenografías, proyectando imágenes sicodélicas y aumentando, lastimosamente, la represión de la policía ante los desnudos, peleas y vandalismo que generaban sus presentaciones.

Para este momento, el movimiento ya se estaba saliendo de las manos del establecimiento, que, obviamente, endureció sus armas y comenzó a prohibir las drogas, a restringir los conciertos y a ver a los músicos como enemigos públicos. La música que había comenzado en los cincuentas como una inocente música “racial” de baile y diversión, era ahora una verdadera amenaza nacional.

Así, otros aspectos comenzaban a agrietar al movimiento, como cuando su propia influencia sobre los medios ya había creado una moda comercial alrededor de lo “hippie”. Es decir, para ese momento la industria del entretenimiento (no el gobierno) había aprendido que era mejor aprovecharse de la moda antes que censurarla, como lo había hecho en los 50. Esta, ahora ofrecía joyas, accesorios y colecciones de verano psicodélicas que en realidad eran un remedo de la esencia verdadera del movimiento, pero que muchos jóvenes incautos debieron usar en el llamado “Verano del Amor” de 1967, para sentirse “en la movida”. Una canción “*All You Need Is Love*” (“Todo Lo Que Necesitas Es Amor”) de los Beatles –número 1 en ese año-, y el Primer festival Anual de Monterrey (que reunió a tantos músicos como a la prensa y a los representantes de la industria discográfica) dieron su nombre a ese legendario verano (Bellon, 2007, p. 223).

Pero claro, en la realidad, no todo era amor. Mientras el idealismo de los Beatles y sus seguidores pregonaba la paz a los cuatro vientos, en las calles no paraba la violencia, la pobreza y la discriminación. La música por si sola no podía cambiar esto, ni podría revivir a Martin Luther King, líder negro asesinado en 1968, ni a Kennedy, que se había mostrado de acuerdo con que los afroamericanos gozaran de plenos derechos. En el mundo, las cosas no cambiaban, a pesar de que el sentimiento de “paz y amor” se había extendido por todas partes: en 1967, Israel expande su territorio en La Guerra de los Siete Días, generando inestabilidad en la región; en 1968, la Guerra de Vietnam está en su peor momento para Estados Unidos; y ese mismo año, en Berlín, un líder estudiantil francés es asesinado y comienzan los paros y manifestaciones en Francia, dando comienzo al “Mayo del 68” (Bellon, 2007, p. 221 y 220).

Era un momento de cambio que plantaba nuevos desafíos a los jóvenes. Unos, podían escoger la vida que habían llevado sus padres: estudiar, trabajar o ir al ejército y

ser ciudadanos modelos (o morir anónimamente en Vietnam). Para otros, ese camino era una mentira. Querían cambiar al sistema y eso era algo que no podía hacerse sólo bailando rock and roll. Si había descontento con la guerra, con la religión, con la represión, había que gritarlo y hacer algo al respecto y rápido; había que estimular la inteligencia, el intelecto, la imaginación y el accionar de la gente. Cuando el rock entra a ser parte de ese sentimiento, adquiere sustancia e ideología, y comienza a transmitir otro mensaje, más profundo, real, comprometido a actividades culturales, políticas, sociales. El rock, “(...) no se limitó a ser la música de fondo de las protestas universitarias, o de las acciones políticas y militantes de las Panteras Negras, o de la subversiva moral de la vida de las comunas; el rock estuvo presente en su misma esencia ideológica” (Ordoñez, 2006, p. 86).

Esto marcó el primer momento en que la realidad política y social de un país comenzó a ser afectada por un estilo musical, y viceversa. Si el objetivo del rock había sido siempre el de entretener, ahora era el de sensibilizar y crear conciencia para la acción. Era una fuerza muy poderosa, un amalgama creativo imparable: artistas folk con letras de izquierda -como Peter, Paul & Mary (Bellon, 2007, p.192)-, mezclándose con el nuevo blues rock de The Rolling Stones, con la fuerza de The Who, el virtuosismo de The Doors, y la sensibilidad y creatividad de los Beatles. Un hervidero que dejaría una generación irrepetible, que salvaría al rock de convertirse de nuevo en un producto vacío, recuperándolo y arrebatándolo de las garras del establecimiento.

Sin duda alguna, después de muchos años, la música estaba siendo nutrida con un significado diferente. Convertida en una expresión artística, en un movimiento, con alcances más allá del sonido, había adquirido una nueva “aura”, una identidad y singularidad cuya esencia dependía más de su mensaje y de la legitimidad del movimiento juvenil que lo seguía, que de su originalidad, o de si era o no de origen

negro o blanco; eso ya no era relevante en esa época. Dentro de un sistema capitalista, respondiendo de todas formas a las normas y contratos de la industria musical, y generando grandes ganancias económicas para sus representantes, el aura del rock and roll en los sesentas se puede ver en la importancia e impacto que tuvo en el ámbito social de una nación convulsionada, desde la cual su mensaje de rebeldía y de lucha se expandió por todo el mundo, inexorablemente.

Claro, existían excepciones, personas menos idealistas que simplemente estaban metidas en el cuento por pasar un buen rato, para consumir drogas, enloquecerse y vestirse con la moda del momento⁴¹, ayudando a que los ideales de la época pudieran comprarse en una tienda. Pero, aunque ese momento único en que de verdad se pensó que la música podría cambiar el mundo, haya sido fugaz, logró romper el lazo cortante que lo ataba a la industria musical, y lo devolvió a las calles, a los jóvenes. Era un momento feliz, como lo constata la canción “*Getting Better*” del “*Srg. Peppers*”, después de las enseñanzas espirituales que recibieron en la India:

It's getting better all the time
I used to get mad at my school
The teachers who taught me weren't cool
You're holding me down, turning me round
Filling me up with your rules.

I've got to admit it's getting better
A little better all the time
It can't get no worse
I have to admit it's getting better
It's getting better since you've been mine.

Me used to be a angry young man
Me hiding me head in the sand
You gave me the word
I finally heard
I'm doing the best that I can.⁴²

⁴¹ “La moda *hippie* se caracterizaba por la ruptura de los cánones imperantes en los estilos previos. Alegre, descomplicada, cómoda, con telas suaves de inspiración hindú, sensuales, sin las formas rectas de las modas aconductadas, el cabello y la barba muy largos, todo aquello que significara desobediencia a las maneras y formas adultas” (Ordoñez, 2006, p. 86).

⁴² “Se está poniendo mejor a cada momento/ Yo solía ponerme bravo en mi colegio/ Los profesores que me enseñaron no eran chéveres/ Tú me estás aplastando, me estás dando vueltas/ Llenándome con tus reglas/ Tengo que admitir que eso está mejorando/ Un poquito todo el tiempo/ Tengo que admitir que eso

Asimismo, Los Beatles, los *hippies*, y la contracultura que encontró su mayor desfogue en la Francia de mayo de 1968 y en el legendario concierto de Woodstock en 1969, dejó abierta la posibilidad, para siempre, de que en los años siguientes los jóvenes de cualquier época, retomaran al rock moribundo de su generación y lo dotaran de nuevos significados. Es un círculo que, gracias al legado de esa generación de los 60, se ha repetido siempre, hasta nuestros días. La industria populariza un género, lo “quema” y luego aparece otro, original, nuevo, y así sucesivamente.

Por ejemplo, el blues rock y el rock duro de comienzos de los setentas, heredero de todo lo sucedido en los sesentas –Led Zeppelin, Cream, Deep Purple, Black Sabbath, Uriah Heep, Jimmy Hendrix, por ejemplo- y su lado más experimental y progresivo, heredero de la psicodelia –el de bandas como Pink Floyd, Yes y Emerson Lake and Palmer- hicieron lo propio al superar en propuestas, ideas y calidad a los “*hippies*” de los 60; y estos, a su vez, serían opacados por el movimiento “*Punks*” de finales de los 70 en Inglaterra, que a su vez se radicalizaría a comienzos de los 80 en Estados Unidos, cuando la juventud descontenta (un detonante infalible) se cansó del sobreexplotado rock teatral, extravagante y soberbio, y volvió a las raíces más simples del género. Estos ciclos, siguen y seguirán sucediendo, en una historia que, por fortuna, todavía no ha terminado.

está mejorando/ Un poquito mejor desde que has sido mía/ Yo solía ser un joven iracundo/ Yo escondía mi cabeza en la arena/ Tú me diste la palabra/ Por fin escuché/ Estoy haciendo lo mejor que puedo/ (“*Getting Better*”, The Beatles)

9. CONCLUSIONES

Desde que el “*rhythm and blues*” comenzó a llamarse “rock and roll”, es definitivo que mucho de lo que constituía eso que podemos llamar su “aura original” –la esencia negra, rebelde e inconforme, producto de años de opresión, y expresada musicalmente de una manera alegre yailable-, fue transformada en un producto atractivo para un público con claras diferencias sociales y culturales; y sobre todo, con un mayor poder adquisitivo y acceso a los medios de comunicación. Visto desde la perspectiva comercial, fue una jugada interesante y audaz, pues no había antecedentes de que algo así hubiera sucedido en la historia del negocio de la música popular.

Sin embargo, recordemos que esto fue obra, en principio, de sólo dos personas: Alan Freed y Sam Phillips. El primero era un discjockey conocido, pero dentro de un círculo de oyentes pequeño y en su mayoría de raza negra. El segundo, tenía un estudio prometedor, pero todavía no había grabado a una banda con un éxito relevante. Freed se dio cuenta de que a los blancos también les gustaba la música negra, -y era obvio, la música, en esencia, no tiene color, ni fronteras- y comenzó a promocionarla cada vez más en un público de esa raza, incluso dándole un nuevo nombre. Phillips, conciente también de que la música apela a los humanos por igual, y no a su raza, no tuvo ningún dilema moral en grabar a un interprete blanco tocando versiones de canciones de origen afro. Incluso, eso podía haber sido un tributo y un honor para los compositores negros.

Todo esto cambia cuando la gran industria –los grandes sellos disqueros como la RCA-Victor y la Atlantic Records- deciden hacer parte de un negocio que parece tener mucho potencial, dando inicio a la historia que han descrito estas páginas como el nacimiento formal del rock and roll. Los medios de comunicación no se quedan atrás y ahora, a las pocas emisoras que pasaban “*rhythm and blues*”, como la de Freed, se unen miles de emisoras por todo el país. Entonces, con la producción en masa y la publicidad

y promoción agresiva de esos cantantes blancos, ¿qué importa que la gente sepa cuál es su verdadero origen de su música? Desde que se venda, no hay problema.

Sucede entonces un cambio coyuntural en el manejo del negocio de la música, que, hoy en día, todavía rige el pensamiento de los grandes sellos disqueros y canales como MTV (*“Music Television”*): su sentido, su origen y su significado, pierde importancia frente a la promoción de otras características más fáciles de reproducir, explicar y vender. Ahora, la moda, la belleza y el comportamiento de los artistas, está por encima, en muchas ocasiones, que la misma música. Para qué preocuparse por cosas que quitan tiempo y eficiencia en la cadena de producción y consumo. Presley, como modelo seleccionado de promoción, se convierte en modelo, ídolo y héroe para algunos, y en una farsa y causa de resentimiento para otros.

Claro, como vimos en el primer contexto histórico, ya en los años 30 se vendían libros con formulas para componer éxitos y la radio había dictaminado que un tema de más de 3 minutos haría perder la atención de los oyentes. No quiere decir que todas las que reunieran esas características funcionaran, pero ya existía un modelo establecido de cómo debía ser una canción para ser popular, sin necesidad de profundidad lírica o técnica avanzada. Sin embargo, la mayoría de esas canciones fueron producidas para cantantes blancos de baladas (*“crooners”*), mientras que el blues, el country y los otros estilos menos refinados que dieron origen al *“rhythm and blues”*, seguían su evolución creativa de la mano de canciones e interpretes originales.

Por esto, cuando llegan los años 50, en donde se dan las circunstancias perfectas que disparan el avance de la industria musical y su cruzada por conquistar nuevos mercados –nuevas tecnologías; una penetración enorme de la radio, la televisión y el cine; un sentimiento general de optimismo, y a la vez, de ansiedad por vivir la vida al máximo; y una gran demanda de entretenimiento-, la música popular, lastimosamente,

se convierte en un objeto de consumo cada vez más especializado y con menor valor artístico. ¿Qué importa la profundidad cuando la música popular debe ser entretenimiento para que la gente olvide los problemas del mundo, y de paso, no cuestione la realidad? Su fin no es educar, su fin es divertir. Entonces, ¿qué hizo diferente al rock and roll? ¿No fue acaso, mero entretenimiento; un estilo de vida con una banda sonora que se podía comprar en las tiendas, al lado de chaquetas de cuero y tiquetes para ir ver al nuevo “chico malo” en el cine? Precisamente, el rock comienza a destacarse cuando se rebela contra todo esto y muerde sin remordimiento la mano de quien lo alimenta.

La juventud blanca, que nunca se había rebelado, que siempre había tenido que ser el modelo para una sociedad conservadora, encontró en el rock algo que es definitivo para entender todo el concepto de “aura” aplicado en este trabajo. A pesar de que Presley y otros se apropiaron de los ritmos afroamericanos y calcaron sus formas de vestir, de tocar, bailar y cantar, hubo algo, que de hecho, no fue necesario copiar o tratar de reproducir. La rebeldía y ese deseo emancipador que los negros de ascendencia esclava llevaban tatuado en su piel por tantos años, se transmitió a los blancos, rompiendo por primera vez ataduras morales de siglos de tradición, a través de una búsqueda de la libertad en todos los campos posibles.

A pesar de su reconocido talento, Presley y sus contemporáneos vivieron un periodo de fama muy corto como para haber evolucionado junto a la música que tocaban. Ellos fueron apenas un vehículo para expandir y llevar el “aura” de la música negra –que ya era la de ellos- a terrenos lejanos; fue una transición necesaria para que, gracias a la censura en Estados Unidos, Inglaterra fuera el lugar elegido por la historia y el azar para que las semillas de los pioneros del rock (fueran blancos o negros, no importa) germinaran de nuevo. A pesar de la mano omnipresente de la industria, el rock

transmitía algo más allá de la forma, del empaque; algo que de no ser real, no hubiera asustado tanto a la sociedad de la época.

Un entramado de prejuicios raciales, dogmas morales y temores absurdos por el futuro de la raza blanca, fueron los argumentos para censurar al rock and roll. Pero, había una preocupación legítima frente al cambio repentino en las creencias y costumbres de la juventud, llamada a construir el futuro de la nación. Claro, en el fondo también se escondían propósitos menos idealistas, como la intención de mantener al negro subyugado y aumentar el poderío del establecimiento sobre los contenidos mediáticos para continuar con su comprobada influencia-. Cuando la censura se hace realidad, los jóvenes y fanáticos comienzan a extrañar al rock, echan de menos las expresiones del cuerpo que permitía su baile, y ven truncados sus sueños y su identidad al cortarse los espacios comunicativos, culturales y sociales que se habían creado alrededor de esta música.

Sometida a los nuevos contenidos “limpios”, empieza a ser evidente un vacío en la juventud. Bajo esa represión, la diversión, la irreverencia y la libertad de esos primeros años, pasaron de ser necesidades creadas, amplificadas, a ser necesidades verdaderas que ya no eran simples actividades ociosas; ahora, significaban una identidad que había sido arrebatada. El rock había abierto la puerta a otro estilo de vida, que no tenía nada que ver con la vida conservadora, aburrida y humillante de los adultos, y ya era muy difícil que se cerrara. Lo único que logró la absurda prohibición fue convertir al rock en un ideal de vida verdadero.

De nuevo, los medios de comunicación –ayudados por miles de discos introducidos por contrabando- juegan un papel clave en la expansión de ese ideal a Inglaterra, donde encuentra un hábitat perfecto para desarrollarse de nuevo, y renacer más fuerte y contestatario que nunca. Cuando The Beatles y sus contemporáneos del

“Sonido Mercey” comienzan a crear su propio rock and roll, no sólo están diciendo “no más” al pop prefabricado que llega de Estados Unidos, sino que están viviendo, completamente, ese ideal: tocar y componer rock and roll, a miles de kilómetros de distancia de donde nació, iba más allá de un gusto musical adquirido, o de un tributo a los orígenes y sus pioneros; era, una expresión de libertad que el rock, y sólo el rock, podía darle a un joven en ese momento.

Esto probaría que, como producto, el rock puede ser censurado y su forma manipulada, pero su esencia está en el movimiento y la fuerza que lleva detrás de sí; y que, como otra prueba de su legitimidad, su mensaje puede ser válido para cualquier cultura. La Invasión Británica y todo el fenómeno “*hippie*” y revolucionario de los 60, no sería más que la extensión de ese ideal en todos los niveles de la sociedad americana e inglesa, y luego en las culturas de muchos países por todo el mundo. Y hoy, cuando han pasado más de 60 años desde que la revolución del rock and roll empezó en los Estados Unidos, los millones de fanáticos, conciertos y agrupaciones de rock que todavía existen, son prueba fehaciente de que ese ideal no ha muerto. Ese ideal es finalmente, el aura del rock. No importa el lugar donde se escuche o se componga; la libertad, la rebeldía y el inconformismo, está escrito en el código genético de toda canción de rock.

Así, si algo nos ha mostrado todo este recorrido, de nuevo aquí resumido, es que, desde el principio, el rock and roll ha sido una música influenciada por la realidad y los procesos sociales, políticos y económicos en cualquiera de las etapas de su historia. ¿Por qué? Porque más allá del dinero, de las ventas y del consumo de entretenimiento, siempre ha habido personas detrás de su composición; seres humanos que sienten, que viven, y que son afectados por los cambios en su entorno. El rock and roll permitió a una gran mayoría de personas poder expresar cosas que habían sido reprimidas por

mucho tiempo y que estaban modificando, o mortificando, sus vidas. El valor que algo así tuvo para la gente explica la popularidad del género en los años 60, en donde se convirtió en el vehículo número uno de protesta juvenil.

Dentro de un contexto dominado por el capital y la tecnología, como lo fue el Siglo XX y como lo será el XXI, ¿qué papel o que importancia le quedaba al arte, o a la música, además de convertirse en simple entretenimiento? Precisamente, el papel que ha seguido teniendo el rock and roll desde que se contagió de conciencia social y política en los sesentas: resistir. Y cuando ha tenido que hacerse a un lado -pues aunque su lucha no ha sido en vano, el establecimiento siempre ha logrado imponerse-, seguir expresando, desde la impotencia, sus críticas al mundo, a su injusticia y absurdos; así como las cosas positivas y buenas de la vida.

Claro, jamás se ha repetido una revolución cultural y social como la que sucedió en los sesenta, en la que tantos acontecimientos importantes pasaron al mismo tiempo – a parte, tal vez, de la caída del Muro de Berlín y del Imperio Soviético en los años ochenta-. Pero, el rock es hoy, todavía, un medio de expresión para personas no sólo jóvenes, sino de todas las edades y estratos sociales, cuyos movimientos musicales, aunque no tan visibles, son muy importantes culturalmente. Actualmente, el rock se divide en infinidad de corrientes y estilos que pueden ir desde el rock/pop más básico, hasta el rock menos popular, más subterráneo y de nichos específicos, como el metal/jazz progresivo que se especializa en la técnica y el arte de hacer música compleja. Cada uno, debe algo de su historia al rock de los cincuentas y sesentas, y cada uno, hace parte en algún momento del ciclo expuesto en la introducción de este trabajo.

Por ejemplo, una generación descontenta, alienada y cansada de que nada había cambiado, encontró en el rock and roll una forma de expresar su difícil situación. Desde 1976, las primeras bandas de punk/rock, como Television y The Ramones (en Nueva

York) y The Sex Pistols o The Clash (en Londres), no podían tocar la guitarra ni como Roger Waters de Pink Floyd, ni como Ritchie Blackmore de Deep Purple, pero si tenían mucho que decir. Su rebeldía y nihilismo, que contrastaba con las ideas pacifistas de los hippies, fue la que definió el sonido de una corriente musical que dio inicio a una nueva revolución dentro del género.

“No hay futuro”, era su lema -cortesía de Johnny Rotten, de los Pistols-, se consideraban una “*Blank Generation*” (“Generación Vacía”) –gracias al pensamiento de Richard Hell de Television-, y tres acordes de guitarra eran suficientes para tocarlo, como hicieron en sus primeros discos los Ramones y The Clash. Fue cuestión de tiempo para que los medios de comunicación y la industria del entretenimiento encontraran la forma de comercializar un movimiento tan agresivo y contracultural como el que planteaba la cultura punk, sin necesidad de censurarlo, como ocurrió con el rock and roll más primario de Presley. El “*New Wave*” (“Nueva Ola”), sería el hijo comercial del punk, conservando su estética degenerada, pero suavizando sus mensajes anarquistas y decadentes. Agrupaciones como The Cure, The Smiths e incluso The Police, pertenecieron a él. Sin embargo, unos años después, a comienzos de los 80 en California, Estados Unidos, una generación incluso más joven, más pobre y rechazada por una nueva sociedad conservadora (encabezada por el presidente Ronald Reagan), tomaría la rebeldía original del punk y la llevaría a extremos que no se conocían. Había nacido el “*Hardcore/Punk*” (o punk duro), más rápido, agresivo, violento y, si, más básico, pero más frentero, político y desafiante.

Este movimiento, que todavía perdura, también sufrió por la intervención de la industria, que lo vendió como moda durante los ochenta. Pero, así como el rock de los Beatles nació como respuesta a ese “medio rock” postizo de la censura, el punk se fue en contra del rock demasiado elaborado, el de los solos de guitarra interminables, y

sobretudo, el de mensajes que no entendían los jóvenes pobres, de la calle: el sicodélico y progresivo, que se nutría de música virtuosa gracias a Pink Floyd, Yes o Emerson Lake And Palmer. Es decir, no es que ese rock no tuviera mensaje –de hecho las letras de Pink Floyd en “*The Dark Side Of The Moon*” y “*The Wall*” son pura poesía política-, pero ya eran demasiado intelectuales y maduras como para que las entendiera una nueva generación ansiosa por rebelarse.

Y así, ese ciclo continúa repitiéndose. Cuando en los sesentas aparece el rock duro en Inglaterra con Black Sabbath, Led Zeppelin y Deep Purple, evoluciona a uno más pesado y extremo como el de Iron Maiden, Metallica o Slayer; pero crece a su lado un hijo comercial, el glam/metal –Potion, Motley Crue, Warrant, Skid Row-, lleno de maquillajes y vestimentas estafalarias, con letras sexuales, básicas, tontas-, que desgasta al género gracias a cientos de bandas intrascendentes. Luego, los noventas comienzan en contra de eso, incluso del metal más respetado: nace el “*grunge*” de Nirvana, Pearl Jam, Alice In Chains y otros. La ciudad de Seattle, Washington, en los Estados Unidos, sería la cuna de este rock independiente, alternativo al sonido de la época, sin miedo a romper los convencionalismos de lo comercial.

Si bien ese estilo no duro mucho, en parte gracias a que pronto se convirtió en una moda más gracias a MTV -canal que desde los ochentas había comenzado a definir y moldear la cultura popular juvenil de la época-, Internet ha generado nuevos canales de comunicación para que este, y los demás géneros del rock, revivan una y otra vez. De hecho, ya en el nuevo milenio esa cadena de TV ya no tiene el poder que alcanzó a tener a finales de la década pasada, cuando prácticamente determinaba qué estaba de moda y qué debía salir en la radio y la prensa. Ahora, es posible ver en la popular página web YouTube, los videos de los artistas que uno quiera ver, bajarlos luego con cualquier

programa de intercambio de archivos, subirlos a su iPod y no tener que volver a escuchar una emisora o comprar un disco nunca más.

Estas nuevas facilidades hacen que, prácticamente, ninguna banda, nueva o vieja, sea desconocida o que sólo sea escuchada por un número pequeño de personas. Asimismo, los músicos ya no la tienen tan difícil, al poder subir su música a la página web MySpace para que millones de personas puedan escucharla con un click y sus fans puedan comprar accesorios del grupo desde cualquier parte del mundo. Así esto tenga muchos aspectos positivos, también reduce la calidad de la música al darle importancia a otros aspectos. Las mezclas, y “*crossovers*” están a la orden del día, y no hacen justicia a ningún estilo. Actualmente, el punk se mezcla con el metal, el metal con el llamado “*emo*” –que a su vez viene del neo/punk de finales de los noventa-; y estamos viendo, también, como las corrientes y bandas actuales –como The Killers, Interpol, The Hives, The Strokes- no tienen más que mirar hacía el “*New Wave*” de los ochentas, al punk de los setentas, y al rock clásico de The Beatles, The Rolling Stones y The Who, para hacer algo “nuevo”.

Entonces, mientras esto sucede, y al mismo tiempo cualquiera puede ser punk, o metalero, o “*Indie*” (alternativo, independiente) al copiar modas que ve por Internet, se vuelve más difícil encontrar ese concepto de “aura” en el rock moderno. Hoy, cuando el pop de Justin Timberlake a veces no se diferencia del rock –cuando los dos pueden ambientar un supermercado o una sala de espera-, el ideal de rebeldía, libertad y diversión que nació con el “*rhythm and blues*”, sólo podrá ser encontrado por alguien que husmee dentro de la historia que este trabajo se ha esforzado por dar una idea de su complejidad. Es gracias a esa curiosidad, que desde *underground* contemporáneo cientos de bandas todavía quieren dar un mensaje, así no “peguen” en la radio y así no causen una revolución con sus letras; es así como millones de fanáticos combinan sus

oficios o profesiones con su pasión por el rock, al escribir libros, grabar documentales, producir música u organizar conciertos; y es así como muchos más conocen de “pe a pa”, los álbumes, las canciones y los miembros de sus grupos favoritos.

Realmente, hoy en día, cualquier persona que se atreva a pensar distinto, y a buscar su propio camino, tiene dentro de si algo del legado del “aura” del rock de los 50 y 60. Así como cualquier persona que rechace las guerras por petróleo, la injusticia social, el daño ecológico y todos los problemas que están llevando al mundo a su límite. Si bien el espíritu de protesta en la música ha sido trivializado por medios de comunicación que no fomentan la crítica y que sólo producen modas vacías, dependerá entonces del individuo buscar las respuestas por su cuenta, tal como lo hicieron en su época Alan Freed, The Beatles, y muchos otros héroes que incluso han sacrificado su vida por el rock –desde Jim Morrison hasta Curt Cobain-. Pero, qué bueno que este género musical –sea rock and roll, metal, neo/punk, hardcore, o como se llame -, continúe siendo la banda sonora de una forma de vida que, para algunos, significa atreverse a ser diferente y enfrentar un mundo cada vez más homogenizado, postizo y superficial.

REFERENCIAS

- Albert, .P y Tudesq, A. (2001), *La historia de la radio y la televisión*, México, Fondo de Cultura Económica
- Barker, C. (2000), *Cultural Studies Theory & Practice*, Los Angeles, Sage
- Bellon, M. (2007), *El ABC del rock*, Bogotá, Taurus
- Benjamin, W. (1935), “The work of art in the era of mechanical reproduction”, [en línea], disponible en:
<http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/modern/The-Work-of-Art-in-the-Age-of-Mechanical-Reproduction.html>, recuperado: 12 de febrero del 2008
- “Blackboard Jungle” (2004) [en línea], disponible en
<http://www.imdb.com/title/tt0048545/>, recuperado: 23 de mayo del 2008.
- Brackett, D. (2000), *Interpreting popular music*, Los Angeles, California University Press
- Carlin, R. (1993), *Rock and roll 1955-1970*, Bogotá, Voluntad
- Chastenet, J. (1957), *Churchil y la Inglaterra del siglo XX*, Barcelona, Ariel
- De Garay, A., Aguilar, M. A., Hernandez, J. (comps.), (1993), *Simpatía por el rock industria, cultura y sociedad*, México, Editorial Universidad Autónoma Metropolitana
- Del Manzano, M. (1985, julio a diciembre) “El despertar de la juventud en nuestro siglo. Origen y evolución de los movimientos juveniles”, en *Revista de Ciencias Morales*, vol. 7, tomo 3-4, núm. 27, pp. 241-242
- “Discover Elvis” (2008), [en línea], “Status of Elvis' record sales and gold & platinum record award certifications”, disponible en:
<http://www.elvis.com/elvisology/faq/faq.asp?qid=8>, recuperado: 20 de mayo del 2008
- Eder, B. (2008) “Bill Haley”, disponible en:
<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=11:kifwxqe5ld0e~T1>, recuperado: 25 de abril del 2008.
- “Foxtrot” (2008), [en línea], disponible en: <http://en.wikipedia.org/wiki/Foxtrot>, recuperado: 3 de junio del 2008
- García, D. (2006) “Las lógicas de la ‘industria’ del rock”, en *La Tadeo*, núm. 72, p. 168
- Gerber, L. (1926), *Historia de Inglaterra*, Barcelona, Labor
- Heatley, M. (2007), *Rock y pop la historia completa*, Barcelona, Manontropo

- "History of American Juke-Joints" (2008), [en línea], disponible en <http://juke-box.dk/gert-juke-joints.htm>, recuperado: 24 abril del 2008
- *La Historia Del Rock And Roll Volumen 1* (2004), [documental], Solt, Andrew (dir.), Estados Unidos, Time Warner
- Lambert, T. (2008), "England in the 20th Century", disponible en: <http://www.localhistories.org/20thengland.html>, recuperado: 16 de abril del 2008
- Louis, R. (2001), *The Oxford history of the British Empire*, Oxford, Oxford University
- Lowy, M. (1990, enero-julio), "La escuela de Frankfurt y la modernidad: Benjamin y Habermas", en *Revista Colombiana de Sociología*, vol. 1, núm. 1, p. 23
- Middleton, R. (1990), *Studying Popular Music*, Maidenhead, Open University Press
- Nartey, L (2008), "Simon Fuller named Britain's most successful music manager (how does he explain the Spice Girls then?)", disponible en: <http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-1020701/Simon-Fuller-named-Britains-successful-music-manager-does-explain-Spice-Girls-then.html>, recuperado: 20 de mayo del 2008
- Ordoñez, J. (2006), "La banda sonora de la contracultura", en *La Tadeo*, núm. 72, p. 86
- Pivano, F (1975), *Beat, hippie, yippie: del underground a la contracultura*, Madrid, Jucar
- "Rebel Without A Cause" (2004) [en línea], disponible en: <http://www.imdb.com/title/tt0047885/>, recuperado: 23 de mayo del 2008.
- "Rhapsody in Blue and other Symphonic Works" (2008). [en línea]. disponible en: <http://www.fanfaire.com/gershwin/rhapsody.html>, recuperado: 15 de marzo del 2008
- Robles Cahero, J. A. (1993), "La música del rock: variaciones musicológicas sobre un tema popular", en DE GARAY, A., AGUILAR, M. A., HERNANDEZ, J. (comps.) (1993), *Simpatía por el rock*", México, D.F., pp. 147-162
- "Rock" (2008), [en línea], disponible en <http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=73:20>, recuperado: 8 de julio del 2008
- Roncallo, S. (2006), "El aura ya no existe para el rock", en *La Tadeo*, núm. 72, pp. 109-118

- Ruano, A. (2006), “Elogio del vértigo”, en *La Tadeo*, núm. 72, pp. 39-40
- Silva, R. (2006), ¿“Promoción o búsqueda?” , en *La Tadeo*, núm. 72, p. 159
- “Songs of the Great Depression” (2008), [el línea], disponible en <http://www.library.csi.cuny.edu/dept/history/lavender/cherries.html>, recuperado: 9 de mayo del 2008
- Storey, J. (2003), *Cultural Studies and the Study Of Popular Culture*, Athens, University of Georgia Press
- “The History of Recorded Music” (2008), [en línea], disponible en: <http://www.soc.duke.edu/~s142tm01/history3.html>, recuperado: 28 de mayo del 2008
- Todd L. y Curti M. (1986), *The Triumph of the American Nation*, Orlando, Harcourt Brace Jovanovich
- Vidal Auladell, F. (2006), “Símbolo y simulacro: una contradicción interna”, en *La Tadeo*, núm. 72, pp. 11-12
- *Walk The Line* (2005), [película] Mangold, J. (dir.), Estados Unidos, Fox 2000 Pictures (prods.)
- Wenner, J. (2007), *The Rollingstone Interviews*, Nueva York, Back Bay Books
- Wolf, M. (1987), *La Investigación de la comunicación de masas*, Barcelona, Paidós
- Zablosky, I. (1993), *La música norteamericana*, México, Diana
- Zamora, J. (2001), *La cultura como industria del consumo su crítica en la Escuela de Fráncfort*, Barcelona, Cristianisme i Justícia

BIBLIOGRAFÍA

- Berger, H. (1999) *Metal, rock, and jazz perception and the phenomenology of musical experience*, Hanover, University Press of New England
- De Garay A. (1993), *El rock también es cultura*, México, Editorial Universidad Iberoamericana
- Highmore, B (2003), *Everyday Life And Cultural Theory An Introduction*, Londres, Taylor & Francis Group
- *La Historia Del Rock And Roll Volumen 1* (2004), Solt, Andrew (dir.), Estados Unidos, Time Warner
- Machlis, J. y Forney, K. (1999), *The Enjoyment of music*, Nueva York, Norton
- *Metal: A Headbanger's Journey* (2005), [documental], Dunn, Sam (dir.), Estados Unidos, Banger Productions
- Michell J. (2008), “Adorno, Benjamin, el arte y las industrias culturales”, [en línea], disponible en: <http://www.rcci.net/globalizacion/2003/fg357.htm>, recuperado: 15 de marzo del 2008
- “Music of the United States” (2008), [en línea], disponible en: http://en.wikipedia.org/wiki/American_music#20th_century, recuperado: 7 de abril del 2008
- Patiño, D. (2005), *Citas y referencias bibliográficas*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana
- Tarasti, E. (2008), *Musical Signification Essays In The Semiotic Theory And Analysis Of Music*, Berlín, Mouton de Gruyter
- Unterberger, R. (2008) [en línea], “A Day in The Life”, disponible en: <http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=33:3pftxqw5ld0e>, recuperado el 15 de mayo del 2008