

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR

**FACULTAD DE JURISPRUDENCIA, CIENCIAS
POLÍTICAS Y SOCIALES**

CARRERA DE SOCIOLOGÍA Y POLÍTICA

**Crisis en la dialéctica *ideología-arte* en las nuevas formas de la
cultura: La opción política del Movimiento Rockero Quiteño**

Tesis previa a la obtención del Título de Sociólogo

**AUTOR: Darwin Javier Saravia Avila
e-mail: tiempoabsoluto@gmail.com**

TUTOR: Lic. Mario Unda Soriano

Quito - 2013

DEDICATORIA

*A la espontaneidad del trabajo sagrado con las guitarras, las palabras
y las gargantas de mis amigos fallecidos en el concierto Ultratumba 2008.*

Darwin Saravia

AGRADECIMIENTOS

Extiendo mi reconocimiento a los profesores de quienes recibimos sus conocimientos y su sabiduría, a la vez que su amistad, en el sentido de firmeza espiritual. A los empleados y trabajadores de las Carreras de Sociología y Politología, por su gentileza y prolijidad.

Este trabajo de tesis previo a la obtención de la titulación no se hubiese llevado a cabo con las exigencias metodológicas ni la rigurosidad en sus sistemas de hipótesis, sin la ayuda del profesor tutor, Mario Unda. A quien se dirigen de modo especial mis sentimientos de gratitud.

Igual emoción de gratitud me embarga el apoyo de mis padres y de mis cuatro hermanos, quienes han sido testigos silenciosos de esta investigación, aporte que pretende ser, al avance del conocimiento como signo de radical transformación social.

Darwin Javier Saravia Ávila

AUTORIZACIÓN DE LA AUTORÍA INTELECTUAL

Yo, Darwin Javier Saravia Ávila, en calidad de autor de la tesis realizada sobre **“Crisis en la dialéctica *ideología-arte* en las nuevas formas de la cultura: La opción política del Movimiento Rockero Quiteño”**; por la presente autorizo a la UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR, hacer uso de todos los contenidos que me pertenecen o parte de los que contiene esta obra, con fines estrictamente académicos o de investigación.

Los derechos que como autor me corresponden, con excepción de la presente autorización, seguirán vigentes a mi favor, de conformidad con lo establecido en los artículos 5, 6, 8; 19 y demás pertinentes de la Ley de Propiedad Intelectual y su Reglamento.

Quito, 22 de octubre del 2012



FIRMA _____

CC: 171568982-2

APROBACIÓN DEL TUTOR DE TESIS

Yo, Licenciado Mario Unda Soriano, en calidad de tutor del trabajo de titulación **“Crisis en la dialéctica *ideología-arte* en las nuevas formas de la cultura: La opción política del Movimiento Rockero Quiteño”**, elaborado por Darwin Javier Saravia Ávila, estudiante de la Facultad de Jurisprudencia, Ciencias Políticas y Sociales, Carreras de Sociología y de Politología, considero que el informe investigativo reúne los requisitos y méritos suficientes para ser sometido a la evaluación del Jurado Examinador que las autoridades de las Carreras designen.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'M. Unda Soriano', positioned above a horizontal line.

Lic. Mario Unda Soriano

APROBACIÓN DEL JURADO

Los miembros del Jurado Examinador aprueban el informe de titulación “**Crisis en la dialéctica *ideología-arte* en las nuevas formas de la cultura: La opción política del Movimiento Rockero Quiteño**”.

Para constancia firman.

PRESIDENTE

VOCAL

VOCAL

ÍNDICE DE CONTENIDOS

	Pág.
DEDICATORIA	ii
AGRADECIMIENTOS	iii
AUTORIZACIÓN DE LA AUTORÍA INTELECTUAL	iv
APROBACIÓN DEL TUTOR DE TESIS	v
APROBACIÓN DEL JURADO	vi
ÍNDICE DE CONTENIDOS	vii
ÍNDICE DE GRÁFICOS	x
ÍNDICE DE ANEXOS	xi
RESUMEN EJECUTIVO	xii
ABSTRACT	xiii
INTRODUCCIÓN	1
METODOLOGÍA	7
<i>Nuestra metodología</i>	7
<i>El método y su sistema filosófico de referencia correspondiente</i>	13
CAPÍTULO I. <i>LOS BLUES</i> Y EL ROCK EN QUITO	23
1. Una aproximación a las nuevas <i>formaciones culturales</i> desde la génesis de la <i>forma cultural</i> del movimiento rockero disperso en el mundo, <i>los blues</i> y el jazz	23
a. Aproximación.....	23
b. El origen del rock: de Nueva Orleans al rockabilly, las <i>formaciones primarias</i>	25

c.	El rock and roll primigenio: del Rockabilly al Woodstock y la diversificación, las <i>formaciones secundarias</i>	32
d.	Los ejes del rock actual: el metal y el <i>punk</i>	50
e.	El origen del rock en Quito: las dos versiones.....	59
f.	El <i>movimiento</i> rockero del sur y la movida rockera del norte	63
CAPÍTULO II. EL BLUES: CRÍTICA DE LA DIALÉCTICA <i>AMO-ESCLAVO</i>		69
2.	La persistencia del <i>blues</i> en la trayectoria de la música del África Negra en Norteamérica en tanto que <i>forma cultural</i> frente a la doctrina <i>l'art pour l'art</i> . 69	
a.	<i>Valor de culto</i> y <i>valor de exhibición</i> de la música del África Negra en Norteamérica.....	69
	Primer distanciamiento de esta <i>forma cultural</i> respecto del <i>aura</i>	70
	Segundo distanciamiento de esta <i>forma cultural</i> respecto del <i>aura</i>	73
b.	El “rock and roll” como producto de las condiciones socio-materiales en la plenitud de <i>la época de la reproductibilidad técnica de la obra de arte</i>	76
c.	Primer encuentro ideológico. Aproximación al hippismo desde el <i>ethos barroco</i>	85
d.	Segundo encuentro ideológico. Aproximación al <i>punk</i> y a la posmodernidad...	91
CAPÍTULO III. LA DIALÉCTICA <i>IDEOLOGÍA-ARTE</i>		97
3.	De la dialéctica <i>ideología-arte</i> en las nuevas <i>formaciones culturales</i> a la opción política del Movimiento Rockero de Quito	97
a.	El planteamiento de <i>forma cultural</i>	97
b.	La dialéctica <i>ideología-arte</i> en las nuevas <i>formaciones culturales</i>	100
c.	La dialéctica <i>ideología-arte</i> del rock en tanto que <i>forma cultural</i>	106

d. La tendencia ideológica del rock quiteño en tanto que <i>forma cultural</i>	119
CONCLUSIONES	135
BIBLIOGRAFÍA	143
BIBLIOGRAFÍA VIRTUAL	149
DISCOGRAFÍA	151

ÍNDICE DE GRÁFICOS

	Pág.
Esquema 1: diferencia entre <i>reproducción</i> y <i>re-producción</i> de la obra de arte: donde A es el punto en el que empieza la creación — <i>punctum remotum</i> — o <i>producción</i> de la <i>obra de arte</i> , B es donde se puede situar su término o la <i>decadencia de su momento</i> y p representa el proceso de <i>producción</i> ; adicionalmente en este trabajo, proponemos p' para la <i>obra re-producida</i> .	108
Esquema 2: <i>forma del sueño</i> y <i>trabajo del sueño</i> .	111
Esquema 3: <i>forma-mercancía</i> e <i>intercambio</i> .	112
Esquema 4: reproducción del <i>objeto-música</i> en el esquema de <i>abstracción real</i> de Söhn-Rethel y la ideología de la música en el <i>nuevo concepto de ideología</i> de Žižek.	113
Esquema 5: <i>re-producción</i> del <i>objeto-música</i> en el esquema de <i>abstracción real</i> de Söhn-Rethel y la ideología de la música actual en el <i>nuevo concepto de ideología</i> de Žižek.	114
Esquema 6: relación entre la percepción de la <i>realidad objetiva</i> y el momento en que ésta es percibida por el <i>sujeto</i> .	117

ÍNDICE DE ANEXOS

Anexos	Pág.
1. OPERACIONALIZACIÓN DE LAS VARIABLES DEL TRABAJO DE TESIS	155
2. EL MOVIMIENTO DE LOS ROCKERS DEL SUR DE QUITO: LA CULTURA DEL ROCK EN QUITO DESDE MI PERSPECTIVA	157
3. MESTIZAJE CULTURAL Y ETHOS BARROCO. UNA REFLEXIÓN INTERCULTURAL A PARTIR DE BOLÍVAR ECHEVERRÍA	173

RESUMEN EJECUTIVO

Con el antecedente de que los conocimientos evolucionan en correspondencia con la historia, se ha convenido contar con el apoyo de la *dialéctica ideología-arte* como instrumento para acercarnos a la opción política del Movimiento Rockero de Quito, a la vez que examinamos las nuevas formas de la cultura. En el movimiento rockero, el *deseo de cambio* que nos es común a todos se ha transformado de un fin en una forma —ambos, que para los modernos se ubican en la política—. Desde que ocurre esto con el fin y con la forma y se repite en todo el mundo, las personas se agrupan para que lo que consideran que debe cambiar cambie, así surgen muchos colectivos y cada uno luchando por sus demandas; pero hay “algo” en los rockeros que no es común: en sus demandas caben las de todos los demás grupos. La tarea de este trabajo ha sido develarlo. Pero además, los rockeros no aceptan la modernidad, por lo que creemos que tampoco vivirán tranquilos en estos nuevos tiempos que han incrementado las demandas.

Palabras claves: FORMA CULTURAL. MOVIMIENTO ROCKERO QUITEÑO. IDEOLOGÍA. MODERNIDAD. ARTE. OPCIÓN POLÍTICA. BLUES. JAZZ. METAL. PUNK.

ABSTRACT

With the background of that knowledges progress with the history, we have agreed to have the support of the *ideology-art dialectics* as a tool to bring closer to politic option of Quito Rocker Movement, at the same time we check the new cultures ways. In the rocker movement, the *desire of change* that is the common point between us, has been developed of the end to the form —both for the moderns are in the politic—. Since this occurs with the end and with the forms and this happens in all the world, people gather themselves to change what they considerate to need change, in this way appears many collectives and each one of them fighting for their requires; but there is “something” in the rockers that is not common: their requires contains all the requires of the rest of the groups. The task of this work has been unveiling. In addition, the rockers do not accept modernity, so we think not live peacefully in these new times demands have increased.

Key words: CULTURAL FORM. QUITO ROCKER MOVEMENT. IDEOLOGY. MODERNITY. ART. POLITICAL OPTION. BLUES. JAZZ. METAL. PUNK.

INTRODUCCIÓN

Eric Hobsbawm, al final de la introducción para el tratamiento de los ceremoniales de los *Rebeldes primitivos: Estudio sobre las formas arcaicas de los movimientos sociales*, en la historia de los movimientos sociales advierte que su trabajo busca informar sobre la diferencia entre “movimientos reformistas” y “movimientos revolucionarios” (1983, págs. 24-25). Desde nuestra condición de andinos, ese es también nuestro propósito en el presente trabajo de tesis. Por lo que partimos de un punto: el movimiento rockero tiene tendencias que van desde la izquierda radical hasta la derecha reaccionaria, pasando por la apatía o neutralidad política; sin embargo, está presente la opción de una vida distinta de la que se puede ver en el correr de los días en la actualidad. El arte que es el punto común, y en especial la música, que representa en los sonidos y los silencios el movimiento del espíritu¹ favorece el desarrollo de las libertades individuales indudablemente, pero, a veces éstas se confunden con el desarrollo del valor más elevado a nuestro juicio, el de la Libertad.

La estética (en especial, la anarquista) abre todo un abanico de opciones y todas válidas para el alma —*psique*, como lo entendían los griegos antiguos— por lo que podemos decir sin dudar que si hay que acercarse a la tendencia ideológica de este movimiento, es en los términos de un “anarquismo”² que en algunos casos se torna *político* (en el punk y el hardcore) y en otros *individualista* (en el black metal o thrash metal). Una de las ideas más cercanas en este sentido resulta la expresión de Cornelius Castoriadis:

¹ En *El origen de la tragedia*. (Nietzsche, 2007, pág. 47), el autor de este “libro imposible” cuyo título original es *El origen de la tragedia en el espíritu de la música*, en la parte 1 de las 25, propone la hipótesis que se mantendrá a lo largo de su trabajo: “[...] que la evolución progresiva del arte es resultado del *espíritu apolíneo* y del *espíritu dionísaco*, de la misma manera que la dualidad de los sexos engendra la vida en medio de luchas perpetuas y por aproximaciones simplemente periódicas”; a este tránsito o movimiento hacemos referencia.

² Más que un anarquismo materialista, con fundamento en la Historia, con mira o dirección ideológica y política, hablamos de un anarquismo como *actitud ante la vida* con tendencia a resolver en el mismo instante lo que considera injusto, con elementos teóricos y a la vez con elementos que han salido de la “reproducción de los medios de producción” del nivel ideológico y del político-jurídico (según la clasificación en instancias o niveles de la “superestructura” según Althusser). Cuyo origen lo desarrollamos dentro del sistema de hipótesis en la parte final, ya en el desarrollo de la investigación (esta tendencia de “actitud” anarquista aparece con la propensión de la tecnología del capital a su autonomía, que es propuesta central de este trabajo).

“[...] lo bello *saca* al ser humano del mundo instituido como tal...” (Ventana al caos, 2008, pág. 79) —al final de “*La música deja abolido el mundo...*”, título de una entrevista de 1982 en la radio, con Philippe Nemo—, es decir, la eterna lucha entre la racionalidad (*doxa* de los modernos —individuos— y de sus instituciones: iglesia, familia, academia o estado) y lo bello que abole o crea mundo.

Un caso especial respecto de ese anarquismo es el del heavy metal, que ha resistido el paso del tiempo desde ya más de 30 años y sólo ha sufrido pequeños cambios en su estructura —la tendencia power metal o speed metal—, cuyo “anarquismo” roza la filosofía política. Un caso concreto es José Luis Campuzano (“Sherpa”), ex compositor, bajista y vocalista de los *Barón Rojo*³, quien propone en la lírica de sus canciones y en sus puestas en escena de sus conciertos la posibilidad de sensibilización sobre problemas trascendentes, a la vez que, de reflexión; tales como el tema de “la formación del artista” en su trabajo *Guerrero en el desierto* (Flor de invernadero, 2001), cuyos fragmentos los presentamos:

Entre cardos y amapolas, sangre en los caminos,
así fue su nacimiento y el color de su destino.
Cactus solitario perdido en el desierto,
aullido del coyote, así son sus sentimientos.

¡Y tú naciste a la sombra del dinero,
que bien creciste, flor de invernadero!

El viento dispersó su semilla entre las piedras,
igual que en la parábola del nazareno,
sin embargo a ti, en un cómodo vivero
te cuidó la mano experta de un experto jardinero.

Dinero, dinero, poderoso caballero,

³ Barón Rojo es un grupo de rock y heavy metal español, llamado así en homenaje al aviador alemán Manfred von Richthofen, conocido como Barón Rojo. Nació de la unión de cuatro músicos: los hermanos Armando y Carlos de Castro, que vienen de otra banda, Coz, que duraron hasta 1980 y los demás continuaron con su carrera, su cantante y bajista pasa a ser José Luis Campuzano y el baterista, el uruguayo Hermes Calabria. Por la banda han pasado hasta la actualidad grandes músicos. Hoy no están ni Campuzano ni Calabria, están Gorka Alegre y Rafael Díaz. Han editado desde 1981 entre trabajos en estudio y grabaciones en concierto más de 20 álbumes, con contenido de resistencia al sistema económico y político.

siempre a tu lado, flor de invernadero.
Y para un concurso que prepararon
en la primera de televisión
hasta en la sopa aparecías
y fue un gran triunfo operación.

¡Y te creíste el rey del mundo entero
pero eres triste flor de invernadero!

Nueva temporada, nueva operación
una nueva flor busca el jardinero,
es un duro *business* la televisión
y es que tu color ya no da dinero.

Dinero, dinero, poderoso caballero,
él siempre manda, flor de invernadero.
Creíste que la fama duraría toda la vida, y
flores de invernadero ahora brotan en cada esquina.
Aquél que nació entre espinas en un bosque se
hizo árbol viejo, sus hojas reverdecían por ser fiel a su criterio.

¡Mejor ser un árbol viejo, que flor seca de un cementerio!

¡Y te creíste el rey del mundo entero
pero eres triste flor de invernadero!

Desde mucho tiempo atrás, la idea de exponer de manera adecuada lo que implica optar por la identidad con esta cultura, a la vez que ha permanecido ha ido recomponiéndose, alimentándose de los diversos enfoques para su tratamiento y relacionándose con los elementos epistemológicos de éstos. Hubieron ya trabajos monográficos básicos cuyos propósitos giraron en torno a cuáles eran las demandas de estos colectivos del sur para la población de nuestra ciudad; hemos fijado la investigación de éstas para la disponibilidad de todos, acaso de cualesquiera otras ciudades.

En el sur no hay un desarrollo de las ideas autónomo, el trabajo intelectual lo hacen los organismos institucionales públicos (incluidos los de cooperación internacional) y privados (incluidas las fundaciones u organismos no gubernamentales); según una breve observación se puede advertir que tal carencia tiene como origen la privación de una

educación liberadora, y además, el “acondicionamiento en omisión”⁴ de las personas de este sector con las imposiciones de los distintos *aparatos ideológicos del estado*⁵. Este punto es central para ubicar la necesidad de una forma alternativa de entender el carácter de la cultura y de la economía, al igual que el de los demás componentes de la vida social y dar a conocer sus significados. Este es el lugar del origen del “*movimiento*⁶ rockero” que se extendió por todo Quito.

Los colectivos como el Movimiento Rockero de Quito, son grupos que no se movilizan como *movimiento político*; de hecho, una buena parte de sus miembros considera tales movilizaciones como los espacios propicios para catapultar tal o cual candidatura de los “líderes”⁷ que aparecen para ocupar puestos de poder. Por el contrario, son sus

⁴ Se ha considerado en encuentros previamente acordados y en otros de carácter ordinario con los miembros de este movimiento, poner de manifiesto esto que denominamos como “acondicionamiento en omisión” refiriéndonos a la *apatía* de este sector, esta forma de acomodarse en el sistema social vigente omitiendo la responsabilidad ética que va desde la intervención pública con ideas al respecto del rock local y mundial, a la movilización organizada.

⁵ Según el tratamiento de Louis Althusser los AIE (aparatos ideológicos del estado) son tanto en algunos casos públicos como privados. Pone como básicos a ocho: religioso, escolar, familiar, político, jurídico, de sindicatos, cultural y de información.

⁶ Por la condición de clase media baja (y en las periferias, de pobreza) y por mostrarse reivindicado, el colectivo de rockeros del Sur de Quito se opone a la tesis que considera que el movimiento se desarrolló de modo homogéneo y simultáneamente tanto en el sur, en el centro y en el norte. Para todos los interesados en el tema es sabido que, por el desarrollo de las dinámicas comunitarias barriales que son distintas a las de la ciudad (como centro urbano y administrativo) y por las condiciones económicas limitadas, el colectivo como *movimiento* nació en la “Concha Acústica de la Villaflora”. Se organiza desde 1987 como “Transilvania Club” con el concierto “Rock por la vida”, para en años posteriores y hasta la actualidad mostrarse como “Al sur del cielo”. Pero lo importante es que se desarrollan en cada barrio (“La Magdalena”, “La Santiago”, “El Calzado”, “La Quito Sur”, “Solanda”, “Chillogallo”, entre muchos otros, incluso en el extremo norte como “Carcelén” y “Carapungo”), grupos de jóvenes y gente mayor para el intercambio de LP’s, casetes y revistas de circulación limitada, pues el grupo empezó con pocos miembros.

⁷ La cultura del rock carece de líderes, bajo todo punto de vista. Puede señalar cualquier tendencia musical o ideológica como atractiva o interesante, pero no impone al resto del grupo. Lo más importante es que para el movimiento rockero reunido en cualquier evento o concierto, no hay apreciación individual frente a los demás. Esto se prueba en “la prueba de fuego de la tocada en la Concha Acústica” de la Villa Flora, donde descartan u ovacionan a los nuevos grupos de rock que saltan a la escena, sin importar del subgénero en el que se pongan ellos.

miembros comprometidos políticamente los que de modo personal ventilan tal o cual opinión que deje ver su tendencia u opción frente a la administración de lo público. En el arte no suele haber una tendencia definida y más o menos homogénea como en la política. Aunque buena parte tenga una tendencia de izquierda —en su mayoría personas de clase social baja y media-baja— no queda clara su *opción política* como movimiento, que, a más de ser un *movimiento artístico*, es un *movimiento social*. Aquí fijamos la pertinencia de nuestra investigación. Habiendo la posibilidad de “aplicar”⁸ los conocimientos a otros conjuntos de la población (como a los diversos gremios de artesanos o a los migrantes del campo a esta ciudad), con una postura crítica, nos hemos centrado en *las nuevas formas de la cultura*. Queda en evidencia entonces, esta *crisis en la dialéctica ideología-arte en las nuevas formas de la cultura*. Ahora, el movimiento de los rockeros no es una manifestación local de la cultura, se trata de un movimiento que está en todo el mundo, precisamente como eso, como una *nueva forma cultural*. En esta dirección emprendimos el viaje al que nos llevó la fase preparatoria para el tratamiento de nuestra investigación.

⁸ La nuestra como se explica en *nuestra metodología*, es una postura guiada por la *lógica dialéctica*. No estamos de acuerdo con posturas *racionalistas* o *empiristas* que “lleven a la práctica lo aprendido formalmente” como segunda fase para el desarrollo del conocimiento. Tampoco consideramos a nuestro modo de trabajo como *ecléctico* o menos aún comulga con *relativismo sociológico* ni de ningún otro tipo.

METODOLOGÍA

Nuestra metodología

Lo que se presenta en estas líneas es el proceso en cuatro frentes para acercarnos a nuestro objeto, encubierto en la distribución lúdica de varios elementos que son componentes de lo que se va evidenciando en el síntoma, que se nos ha presentado como esta *crisis de la dialéctica ideología-arte en las nuevas formas de la cultura*. De las generalidades que se alcanzan a ver se ha abierto una boca para este camino a través de la *opción política del Movimiento Rockero de Quito*. Desde el planteamiento del problema de investigación hemos encontrado en la obra de Gastón Bachelard el camino para realizar este trabajo, al tiempo que desarrollamos las potencialidades con mira a aportar al proceso de acercamiento a los diversos objetos que las ciencias van develando. La parte de la obra que tiene que ver con su epistemología es de un alcance considerable. En 1940 se edita el texto del Ensayo de una filosofía de un nuevo espíritu científico o La filosofía del no.

En las ciencias fácticas (ingenierías en su mayoría) la tendencia es al *desarrollo de proyectos* cuyas metodologías son importadas de otros. Pero lo importante del tema es que pese a la posible conciencia crítica del autor de tal o cual proyecto, su esquema ya con anterioridad con seguridad partió de un *esquema* que tomó como base las políticas vigentes de tal o cual estado. *En la actualidad como en los tiempos de Marx, los modernos modelos de investigación tienen como tarea hacer progresar las ciencias para mejorar el antinatural e inhumano modo de producción capitalista*. El caso es que las políticas productivas de los estados nacionales o “plurinacionales” —Europa en el primer caso y algunos de esa tendencia en el caso latinoamericano (Bolivia como ejemplo)— no responden a trazos que tenderían a un mundo ligado a los recursos naturales o a trazos con mira a equiparar la oportunidad para las personas de los países pobres a la *disponibilidad de oportunidades* existente en los países del centro⁹. En

⁹ Los intereses desde los que se levantan estos *programas de desarrollo* tienen como centro la acumulación de las mercancías, para cerciorarnos de esto sólo hay que echar un vistazo a la política del Imperio Norteamericano, de Gran Bretaña, de modo conjunto de la Unión Europea o a los nuevos centros económicos que se han creado sobre la base del Capital Transnacional —China e India sobresalientes entre

suma, *mientras la modernización global avanza los modelos de investigación se estancan.*

El *materialismo racional* o *racionalismo práctico* de Bachelard, a diferencia de la producción intelectual marxista —por los propósitos distintos: en un caso para la crítica de la Economía Política y en el otro para los “ensayos de una filosofía de un nuevo espíritu científico”¹⁰—, nos permite hacer un examen de la historia de la ciencia y de sus métodos. La obra de Marx no tiene la necesidad de poner de manifiesto una veta de trabajo específica de Epistemología, su epistemología —que empieza con los *Grundrisse*— que comienza con la metodología para llevar a cabo sus propósitos, es la composición que se efectúa desde la filosofía de Hegel, el materialismo de Feuerbach, la Economía de Adam Smith y David Ricardo y el llamado “socialismo utópico” de Saint-Simon, Proudhon y contemporáneos. El concepto de totalidad (*producción general*), para mostrar como centro de la reproducción de vida al *trabajo* —como la realización del espíritu humano, es decir, como la construcción continua de Libertad— es la cimentación de todo lo que vendrá en los años siguientes. De este modo nada en metodología del conocimiento escapa al entorno social y natural (el entorno está integrado en la totalidad), por lo que todo propósito científico exitoso se traduce en nueva técnica al servicio de necesidades humanas, pero sin que ésta desequilibre el entorno natural. Así, esta epistemología marxista, que se puede leer entre líneas, exige como condición de todo desarrollo científico —y del equilibrio del entorno natural—

los demás centros del Asia actual—; sin mirar muy lejos, la política que tiene como base el *progreso* e intenta implantar la *industrialización* con la mira puesta en esos nuevos centros.

¹⁰ El texto al que hemos hecho referencia al inicio, *La filosofía del no*, se subtitula “Ensayo de una filosofía de un nuevo espíritu científico”. Antes de éste, está el trabajo que abre su filosofía de la ciencia, *El valor de inducción de la Relatividad* de 1929, seguido por *La formación del espíritu científico* (1938), que viene trabajando desde 1934 (*El nuevo espíritu científico*). Luego en el mismo tema de las ciencias, *El racionalismo aplicado* (1949), *La dialéctica de la duración* (1950) y *El materialismo racional* (1953). Gastón Bachelard paralelamente a sus “Estudios” —como ha intitulado Georges Cangilhem, un compendio póstumo de algunos de sus trabajos de entre los publicados y no publicados en vida, sobre temas de *la filosofía de la ciencia* como de la *ensoñación*— de Epistemología ha trabajado en las demarcaciones de la *creatividad* como actividad del espíritu humano y las ha llamado *ensoñación*, las ha distribuido en los cuatro elementos: agua, tierra, fuego y aire; *La tierra y las ensoñaciones del reposo* es uno de esos trabajos de ese otro lado de la obra de Bachelard, del lado del espíritu humano.

orientar la investigación sin perder de vista la imprescindible idea de la desaparición de las clases sociales y la extinción del Estado. Los marxismos no dogmáticos (como los de Söhn-Rethel, de la Escuela de Francfort, de Walter Benjamin o de Bolívar Echeverría) miran en la obra de Marx la posibilidad de superación del Capitalismo como la sociedad de clases que es y la gestación de un modo de producción ligado a la desaparición de la explotación y al equilibrio del entorno natural (no predador de los recursos) por tanto, la oportunidad de la desaparición de la sobreproducción (y acumulación de mercancías) capitalista.

A pesar del avance paulatino de la ciencia occidental moderna —avance moderno tomado desde el choque cultural con América, según Enrique Dussel¹¹— es evidente que el desarrollo tecnológico del mundo occidental, pragmático (fáctico, práctico y arrasador) como es, tuvo lugar desde el siglo XIX hasta el XX y en la actualidad con mucha más fuerza, a medida que la modernidad capitalista avanza. Quizá sea ésta una de las razones por las que también sea necesaria la permanencia de la Epistemología, la encargada de regular de modo formal el conocimiento, pero también de explicar, desde la mirada de occidente, los alcances y los límites de los saberes originarios de la infinidad de culturas —de carácter nacional-ancestral o de carácter transversal a éstas como en el caso de los rockeros—. Para este propósito encontramos epistemologías como la de Comte que funcionalizan la vida y miran a la sociedad como a un cuerpo humano, Spencer y Parsons son continuadores de esta tradición positivista. Para Bachelard no existe tal metáfora. Su epistemología se sitúa entre la teorización y la prueba.

¹¹ En este innovador punto de partida Enrique Dussel (1942: El encubrimiento del Otro: Hacia el origen del "mito de la modernidad" (Conferencias de Frankfurt, 1992), 1994, págs. 29, 30), designa así el apareamiento de América para Europa: "Esto es lo que llamamos la "invención" del "ser-asiático" de América. Es decir, el "ser-asiático" de este continente sólo existió en el "imaginario" de aquellos europeos renacentistas. Colón abrió, política y oficialmente, en Europa la puerta al Asia por el Occidente. Pero con su "invención" pudieron seguir existiendo, como la Santa Trinidad, las "Tres Partes" de la Tierra (Europa, África y Asia): [...] Se "inventó" el "ser-asiático" de lo encontrado. De todas maneras, la "invención" en América de su momento "asiático" transformó al Mar Océano, al Atlántico, en el "Centro" entre Europa y el continente al oeste del Océano. Agonizaba así el Mediterráneo, que esperará a Lepanto, en el 1571, para terminar de morir. Los turcos y musulmanes se empobrecerán con el *Mare nostrum*, con la inflación del oro y la plata -por las riquezas venidas de la primera "Periferia" europea: América Latina-. Pero eso es historia futura."

La filosofía del no, propone la posibilidad de no sucumbir ante las primeras evidencias, propone ir más allá, utilizando la negación de esta primera verdad. En la búsqueda de tal propósito no admite permanencia alguna de evidencias o de tradiciones sin que éstas evolucionen en el problema de investigación. De aquí que es imprescindible que el científico actualice su conocimiento, sus tesis, sus saberes —que si caemos en cuenta es justo lo opuesto a lo que ocurre con los esquemas de proyectos de desarrollo puestos en marcha con la especialización (en la utilidad del conocimiento) de las ingenierías—. La consecución de un nuevo tipo de conocimiento para la posteridad es imposible, según Bachelard (1997/2003, pág. 7), si un *sistema filosófico* con un entorno espiritual específico —con su correspondiente *origen espiritual*— es transplantado a otro entorno ontológico:

La utilización de los sistemas filosóficos en dominios alejados de su origen espiritual es siempre una operación delicada, y a menudo una operación abusiva. Así trasplantados, los sistemas filosóficos se vuelven estériles o falaces; pierden su eficacia como coherencia espiritual, eficacia tan palpable cuando son revividos en su originalidad real, con la fidelidad escrupulosa del historiador, orgullosos de pensar lo que jamás se pensará dos veces. Habría que concluir, pues, que un sistema filosófico no debe ser utilizado para otros fines que aquellos que él mismo se asigna. Por consiguiente, la falta más grave contra el espíritu filosófico sería precisamente desconocer esta finalidad íntima, esta finalidad espiritual que da vida, fuerza y claridad a un sistema filosófico.

Cuando no conocemos los pródromos del nuevo campo de aquella ciencia e intentamos llegar al problema que se plantea en aquélla guiados por su antiguo origen metafísico, no nos queda más que la necesidad de la aplicación de una *filosofía con arreglo a fines*, o lo que es lo mismo: una salida positivista como la impartida en las carreras de las diversas escuelas de ingeniería. Al respecto nos recuerda (Bachelard, 1997/2003, págs. 7-8):

En efecto, los hombres de ciencia juzgan inútil una preparación metafísica; pretenden aceptar en forma inmediata las lecciones de la experiencia si trabajan en las ciencias experimentales, y los principios de la evidencia racional si trabajan en las ciencias matemáticas. Para ellos la hora de la filosofía solo suena después del trabajo efectivo, pues conciben la filosofía de las ciencias como un balance de resultados generales del pensamiento científico, como una colección de hechos importantes.

[...]

Por su parte, los filósofos, justamente conscientes del poder de coordinación de las funciones espirituales, consideran suficiente una meditación de este pensamiento coordinado, sin preocuparse demasiado del pluralismo y de la variedad de los hechos. Los filósofos pueden disentir entre sí respecto de la razón de esta coordinación o sobre los principios de la jerarquía experimental. Algunos pueden llevar su empirismo hasta el punto de creer que la experiencia objetiva normal basta para explicar la coherencia subjetiva. Pero no se es filósofo si en un momento dado de la propia reflexión no se toma conciencia de la coherencia y de la unidad del pensamiento, si no se formulan las condiciones de la síntesis del saber.

Cuando una metodología es transplantada se corre el riesgo de no quedar bien ni con el científico, que es quien ejecuta tal investigación, ni con filósofo, que es quien organiza desde la ideología el proyecto de investigación (*Ibíd.*, pág. 8).¹²

Parece, pues, que carecemos de una filosofía de las ciencias que nos muestre en qué condiciones —a la vez subjetivas y objetivas— ciertos principios generales conducen a resultados particulares, a fluctuaciones diversas; y también en qué condiciones resultados particulares sugieren generalizaciones que los completen, dialécticas que produzcan nuevos principios.

Si se pudiese entonces traducir filosóficamente el doble movimiento que anima en la actualidad al pensamiento científico, se advertiría que la alternancia de lo *a priori* y de lo *a posteriori* es obligatoria; que el empirismo y el racionalismo están ligados dentro del pensamiento científico por un extraño lazo, tan fuerte como el que une el placer y el dolor.

Ésta es, entonces la premisa principal para echar a andar un proyecto de investigación científica. A la vez que, en una investigación, un *sistema filosófico* se vuelve estéril y falaz sin antes haber creado su propio entorno —su *origen espiritual*— ese sistema además es incompleto si no lo revisa históricamente (su *origen espiritual*). Así la premisa secundaria gira alrededor de la *dialéctica de la ciencia*. Para dejar clara la diferencia de ésta con la *dialéctica filosófica* nuestro autor toma el argumento de C. Bialobrzeski (1939, pág. 12):

¹² Se puede inferir que para esta fase de la modernidad —*tardía*, o para la mayoría, superada en la *posmodernidad*— la ausencia de filósofos tiene correspondencia con el avance de la técnica hasta el punto de su dominio sobre todo saber en el pragmatismo de nuestros días, expresada en la especialización del conocimiento. Se entiende que para nuestro tiempo el trabajo del filósofo —el trabajo con los contenidos de los sistemas del conocimiento— es suplantado con base en la autonomía de la tecnología, por el trabajo del *diseño de proyectos*.

[...] se distingue claramente de las dialécticas filosóficas porque no es una construcción *a priori* y traduce la marcha seguida por el espíritu en el conocimiento de la naturaleza. La dialéctica filosófica, la de Hegel, por ejemplo, procede por oposición entre tesis y antítesis y la fusión de ambas en una noción superior de la síntesis. En física, las nociones unidas no son contradictorias, como en Hegel; la tesis y la antítesis son más bien complementarias [...]

Para él la primera es cercana a las tesis y nociones de la Física, donde ambas nociones son opuestas pero no se contradicen como en las nociones de Hegel. Bachelard propone que toda ciencia (y esto se extiende a todo proyecto de investigación) tiene que integrar su compendio *actualizado* y a la inversa, que toda *hipótesis científica* (moderna o actualizada) debe integrar su compendio *clásico* o a su historia; en cualquier caso, lo que se va a tener es una *síntesis* de esta dialéctica científica. Tomemos la conclusión a la que le lleva una de sus exposiciones (Bachelard, *op. cit.*, pág. 115):

En efecto, no creemos que pueda comprenderse el átomo de la física moderna si no se evoca la historia de su imaginación, si no se retoman sus formas realistas y sus formas racionales, si no se explicita su perfil epistemológico. La historia de los diversos esquemas configura para el caso un plan pedagógico ineluctable. De alguna manera, lo que se suprime de la imagen debe encontrarse en el concepto rectificado. De buen grado diríamos que el átomo es exactamente la *suma de las críticas* a las que se somete su primitiva imagen.

Sin embargo hay una dificultad, a saber, ¿cuál es la dinámica, el movimiento de la dialéctica de la ciencia entre esa distribución de teorías nuevas y tradicionales? ¿dónde se ubica para nuestro caso de investigación, como ejemplo práctico, el “sostenido” o el “bemol” (como anota Bachelard) de todo este movimiento? El *valor sintético de la filosofía del no* —dadas la *tesis central* y su *método* de cada una de las dos teorías— pasa por una de dos formas (para su síntesis): la que sostiene que dadas dos teorías diferentes, se puede construir una tercera, cuya explicación las unifique. Es la que propone Destouches. Y la que propone —según el autor— Poincaré, que sostiene que dadas dos teorías, también diferentes, su fenomenología que implica una explicación mecánica completa, además implica un sinnúmero de explicaciones. Estas dos metodologías de la dialéctica de la ciencia se podrían resumir en la siguiente fórmula: “Para Destouches se trata de decir de la misma manera una cosa diferente. Para Poincaré se trata de decir la misma cosa de otro modo.” (*Ibíd.*, pág. 117). En la parte que

sigue nos dedicamos a la exposición de esta metodología que hemos aplicado a nuestra tesis.

El método y su sistema filosófico de referencia correspondiente

Este ensayo filosófico-epistemológico para el nuevo espíritu de la ciencia en su conjunto, de Bachelard, que nos abre paso a un camino amplio para el trabajo de investigación deja trazados ciertos segmentos por donde caminaremos acompañados de otros autores de importantes aportaciones a la filosofía de las ciencias. A continuación presentamos el trazado de nuestro tema de investigación con énfasis en los modos de acoplamiento y los de derivación de las diferentes hipótesis.

Antes de continuar hay que poner de manifiesto que persisten las dos posibilidades de mirar el desarrollo de la ciencia: aquella posibilidad que nos dice que ella es producto del avance de los tiempos, dejando al margen los conflictos y hegemonías sociopolíticas que han modelado los proyectos para su desarrollo. Y la otra que hace referencia a su historia, dejando en evidencia que tal o cual develamiento no es otra cosa que el resultado de ciertas condiciones temporales. En estos términos no creemos que el desarrollo de las distintas tecnologías, producto de pruebas científicas, sean la causa para nuevas relaciones sociales de convivencia. Tenemos la seguridad (con base en los esquemas epistemológicos de Marx y de Bachelard) a la que no se puede llegar sin una base filosófica —que se evidenciará en este trabajo en la parte de la defensa de la primera y segunda hipótesis en el tercer capítulo— en que son los contextos ontológicos o cosmogonías los que posibilitan tales desarrollos científico-técnicos; y no son éstos los que determinan nuevos entornos naturales como nos diría la teoría posmoderna. En este mismo sentido y desde la *Filosofía del no*, concluiremos que, *un trabajo de investigación o reproduce el sistema filosófico vigente con el uso inconsciente del origen espiritual de este sistema filosófico o, definitivamente, decide crear un nuevo sistema filosófico desde un entorno ontológico, también nuevo, que será su origen espiritual.*

Desde el *racionalismo crítico* que es el nombre que ha tomado el sistema filosófico de Karl Popper tenemos que, el conocimiento avanza de modo cíclico en base a *ensayo* y

prueba, cuyo *error* se convierte rápidamente en el *ensayo* de un nuevo ciclo de *prueba*¹³. Imre Lakatos por su parte, introduce en la filosofía de las ciencias el *programa de investigación científica*, con el que se separa del *falsacionismo* temprano de Popper. Los programas de investigación científica constan de un *núcleo firme* y de un cinturón de una serie de hipótesis que no dejan que la investigación tome un rumbo de especulaciones, a éste le ha dado el nombre de *heurística positiva*. En cambio considera parte de la *heurística negativa* de un *programa* a la serie de hipótesis que forman parte de la realidad ordinaria y que muchas veces consiguen filtrarse a través del cinturón y afectar el *núcleo firme*, en tal caso, el *programa* se vuelve decadente y para volver a ser un *programa progresivo* tendrá que replantear su núcleo y sus hipótesis auxiliares. En La metodología de los programas de investigación científica, Lakatos (2011, pág. 53) propone:

Todos los programas de investigación científica pueden ser caracterizados por su «núcleo firme». La heurística negativa del programa impide que apliquemos el *modus tollens* a este «núcleo firme». Por el contrario, debemos utilizar nuestra inteligencia para incorporar e incluso inventar hipótesis auxiliares que formen un *cinturón protector* en torno a ese centro, y *contra ellas* debemos dirigir el *modus tollens*. El cinturón protector de hipótesis auxiliares debe recibir los impactos de las contrastaciones y para defender al núcleo firme, será ajustado y reajustado e incluso completamente sustituido. Un programa de investigación tiene éxito si ello conduce a un cambio progresivo de problemática; fracasa, si conduce a un cambio regresivo.

¹³ En *Un Mundo de propensiones* (Popper, 1992, págs. 80-81), un texto que reproduce dos de sus últimas conferencias (Un Mundo de propensiones: Dos nuevas concepciones de la causalidad, en 1988 y Hacia una nueva teoría evolutiva del conocimiento) que pronunciara seis años antes de su muerte en 1994, en la segunda conferencia aparece la siguiente afirmación respecto del conocimiento evolutivo: “Vernos, pues, que el método darwiniano de ensayo y error resulta ser un método de variación (parcialmente accidental) y adición de vías químicas. En las células existentes las vías están controladas, paso químico por paso químico, por enzimas, catalizadores químicos muy específicos, es decir, medios químicos de aceleración de pasos químicos específicos; y las enzimas se encuentran en parte bajo el control de los genes. No obstante, una mutación genética, y la síntesis de una nueva enzima, no conducirá a un nuevo paso en la red de vías a no ser que la nueva vía se ajuste accidentalmente a la red ya existente; es siempre la estructura de la red de vías existente la que determina qué nuevas variaciones o adiciones son posibles. Es la red existente la que contiene la potencialidad para nuevas invenciones; y una enzima ajustada, aun cuando todavía no exista, puede llegar a existir pronto. En algunos casos puede llegar a decidir la futura evolución de la especie determinando qué pasos potenciales acabarán por darse.”

Es decir que, si tomamos su metodología y lenguaje, con el fin de exponer nuestro desarrollo, diremos que tal como se organiza nuestro trabajo en el anexo del cuadro de la operacionalización de las variables del trabajo de tesis, diremos que nuestro trabajo se ha desarrollado con la idea de llegar al centro de la problemática que comprende la crisis de las ideologías entrado el siglo XX. Por lo que hemos planteado como la hipótesis central que nos tiene en esta búsqueda de posibles explicaciones a esta proposición que hace referencia al lugar de la ideología del grupo en estudio:

El movimiento rockero quiteño en relación con el movimiento rockero disperso en el resto del mundo y con las tesis de Hobsbawm de “el ritual en los movimientos sociales”, se configura como una *forma cultural* de características pre-políticas, por lo que su ideología se ubica en la esfera de *lo estético*, con claras tendencias hacia las esferas de *lo político* y *lo religioso*.

Hemos entrado en esta tarea con el Movimiento Rockero de Quito por nuestra cercanía, o mejor, por la pertenencia a este grupo; se ha optado por esta formulación con el objeto de dar a conocer a la sociedad de nuestra localidad y a todos los interesados en las nuevas formas de la cultura o en movimientos sociales cuya cohesión ha tenido lugar en los años que han acompañado este último milenio. La falta de opción política en todas estas formas culturales o nuevas culturas se sitúa —*prima facie*— en el desarrollo paulatino del Capitalismo subsumiendo el trabajo en simple valor, en ciertas faces prósperas para los países del centro: el desarrollo de la industria, ante todo del desarrollo de las técnicas para la reproducción del arte (sistemas de aparatos de fotografía y cine) para la segunda mitad del siglo XIX, y el *boom* económico de los años cincuenta, preparan el escenario social (hasta inicios su decadencia en los ochenta, entrada la década del noventa) para la popularidad del rock and roll y toda la música de África en Norteamérica. Estas causas nos han llevado a las dos primeras hipótesis que rodean a la principal:

Los acontecimientos y sus consecuencias, que han contribuido al desarrollo de las nuevas formas de la cultura, vistos a través de las diversas manifestaciones de la ideología de los rockeros de nuestra localidad, responden a la *tradicición*¹⁴

¹⁴ La *tradicición* como Walter Benjamin (La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, 2010, pág. 53), lo concibe; como lo escrito en la tesis referentes a “Ritual y Política”, cuando dice: “La unicidad

de las “formaciones secundarias” (no a las “formaciones primarias” del jazz y del blues) que se generaron con la mercantilización de este género musical en todo el mundo.

La doctrina *el arte por el arte* se impregna en buena parte de los rockeros (músicos y espectadores) de la localidad, a través de los rezagos de la implantación del nuevo concepto de la obra de arte con el advenimiento de su “reproductibilidad técnica” heredados del movimiento cultural norteamericano y que tiene lugar en todo el mundo a través del movimiento rockero disperso en el mundo.

Aquí las dos primeras hipótesis pasan a formar parte de una *primera capa* del *cinturón* lakatiano, pues, al encontrar la relación desde la historia de este movimiento social entre lo que hemos llamado “formaciones secundarias” (de Nueva Orleans al rockabilly) y “formaciones primarias” (del rockabilly al Woodstock y la diversificación) con el Movimiento Rockero de Quito, que es la primera hipótesis, e intentando una explicación por el lado de la estética, la *filosofía del arte* y la crítica del arte a través de la segunda hipótesis, hemos conseguido nutrir de verosimilitud y de evidencia a nuestro núcleo firme. La hipótesis central, el núcleo de nuestra tesis, tiene por objeto descubrir de las envolturas y juicios insidiosos en qué esfera del conocimiento o de la cultura se encuentra la ideología del movimiento local. Con anterioridad sabemos que esto determinará de algún modo La opción política del Movimiento Rockero de Quito. Un segundo apretón al *cinturón* lakatiano representan las dos hipótesis restantes:

La falta de opción política de la mayoría de miembros del Movimiento Rockero de Quito guarda relación directa con la tradición de no involucramiento con tendencias ni de derecha (por las ideas uniformadoras de las personas), ni con las tendencias de izquierda (por los acontecimientos

de la obra de arte se identifica con su ensamblamiento en el contexto de la tradición. Esa tradición es desde luego algo muy vivo, algo extraordinariamente cambiante. Una estatua antigua de Venus, por ejemplo, estaba en un contexto tradicional entre los griegos, que hacían de ella objeto de culto, y en otro entre los clérigos medievales que la miraban como un ídolo maléfico. Pero a unos y a otros se les enfrentaba de igual modo su unicidad, o dicho con otro término: su aura.”

generados a partir de la no distribución del poder político en las organizaciones proletarias y campesinas) del socialismo real, que hereda de occidente.

Los miembros o grupos autodenominados rockeros, del movimiento disperso en el mundo y por tanto en nuestra localidad, en relación directa al grado de compromiso con las tesis de la “ideología anarquista” en la historia, son además, parte de la “estética anarquista”¹⁵.

En efecto estas dos pasan a reforzar a las dos primeras con la introducción de algunos elementos *a priori* (el de la relación directa de las “formaciones secundarias” con este movimiento). El autor proponente de este modo de exposición de un trabajo de investigación sugiere que mientras duran las contrastaciones teóricas puede haber cambios y reposiciones de hipótesis menores y mientras no se afecte el *núcleo firme* la investigación es progresiva pero con ciertos *bemoles* mientras las pruebas avanzan; tal es el caso de la cuarta hipótesis. Al inicio ésta se planteó con el afán de medir —tal como se plantea en el cuadro anexo de la operacionalización de las variables de este trabajo de tesis— la *variable*¹⁶: “La determinación de los miembros del Movimiento Rockero de Quito de ‘anarquista’ en términos estéticos” con el *indicador*: “La autodeterminación de los miembros del Movimiento Rockero de Quito de ‘anarquistas’ en términos ideológicos”. El resultado necesariamente de corte positivista, hubiese *inducido* en una de nuestras *conclusiones* una determinación del tipo: “el ochenta por ciento de los miembros del movimiento local son ‘anarquistas’ en términos estéticos, pues, su autodeterminación de ‘anarquistas’ en términos ideológicos lo confirma”, cuando se conoce desde la *realidad ordinaria* que no siempre los juicios de valor sobre nosotros tienen correspondencia con la realidad objetiva, y menos aún, con la realidad de un grupo al que decimos pertenecer, simplemente porque todos los grupos sociales salvando sus elementos comunes, son ciertamente heterogéneos.

¹⁵ Entendida como una renovada estética en tanto que, creación (*efectivamente* real) del artista (y su impresión en ella del *acontecimiento de la verdad*), y que, contenedora de obras de arte y su correspondiente unicidad. Que se pone dentro de lo que pertenece a la *estética* en general.

¹⁶ *Variable dependiente* por el criterio de *causalidad* a la vez que, *variable discreta politómica* por la cantidad de valores que representa. Compárese con la tabla anexada a este trabajo.

En la segunda hipótesis auxiliar se encuentra el centro de toda la serie de hipótesis, que aparece, más que en este trazado, en la exposición del trabajo en detalle de la tesis. Aparece en el literal “b” y develando el lugar de la ideología en el “c” del tercer capítulo. En el desarrollo que como hemos dicho, fortalece de modo directo la hipótesis principal, tomamos la sentencia de Walter Benjamin respecto de *la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (*Ibídem*):

Quando llega el instante en que el criterio de autenticidad falla ante la producción artística, es cuando la función social del arte, en su conjunto, se ha trastocado también. En el lugar de su fundamentación en su ritual, debe aparecer su fundamentación en otra praxis, a saber, su fundamentación en la política.

Apreciación que nos lleva a una obligatoria determinación: *puesto que el arte moderno carece de aura por lo tanto de ideología, se ha equiparado a la técnica de reproducción su reproducción*. Lo que Lakatos (*Op. cit.*, pág. 54) llama *heurística negativa*, aparece recurrentemente en esta parte del trabajo, para este autor el *núcleo* degenera y por tanto su *firmeza* mientras el programa deja de producir *predicciones* o posibles hipótesis auxiliares:

La idea de una «heurística negativa» de un programa de investigación científica racionaliza en gran medida el convencionalismo clásico. Racionalmente es posible decidir que no se permitirá que las «refutaciones» transmitan la falsedad al núcleo firme mientras aumente el contenido empírico corroborado del cinturón protector de hipótesis auxiliares. Pero nuestro enfoque difiere del convencionalismo justificacionista de Poincaré porque, al contrario de Poincaré, mantenemos que el núcleo firme de un programa puede tener que ser abandonado cuando tal programa deja de anticipar hechos nuevos; esto es, nuestro núcleo firme, al contrario del de Poincaré, puede derrumbarse en ciertas condiciones.

Con Lakatos o con el *racionalismo crítico* de Popper, es altamente probable que la hipótesis principal y por lo tanto el *núcleo firme* se fueran al piso, porque la “autonomía de la ciencia” no permite, bajo ningún punto de vista que se introduzcan en ella criterios de carácter político. Pero nuestro desarrollo desconoce tal “autonomía” para la ciencia. El nuestro es un trabajo que desde su formulación metodológica integró preceptos político-filosóficos, y si encuentra la posibilidad de reedición integrará también en la creación de su *origen espiritual* —a decir de Bachelard— a nuestra *cosmovisión andina*, tan maltratada por la ciencia occidental hasta nuestros días.

Ante la *sociedad abierta* de Popper, Lakatos y Noretta Koertge, se encuentra el planteamiento anarquista de Paul Feyerabend, cuya crítica de la filosofía de la ciencia no admite *cinturones* (lakatianos) o *modelos de ascenso dialéctico* (como el que propone Noretta Koertge ante el desacuerdo con el “núcleo rígido único” de Lakatos¹⁷) y menos aún *falsaciones* (popperianas). En uno de sus trabajos capitales —que tuvo como base una fase preparatoria publicada como “Contra el método”—, *Tratado contra el método* (Feyerabend, 1986), expone su Esquema de una teoría anarquista del conocimiento. Una página después de la dedicatoria expone el sentido que tendrá el libro de la siguiente manera:

El presente ensayo constituye la primera parte de un libro sobre racionalismo que tenía que ser escrito por Imre Lakatos y por mí. Yo iba a atacar la posición racionalista; Imre tenía que rebatirme y defenderla, haciéndome picadillo en el proceso. En conjunto, las dos partes pretendían exponer nuestro largo debate sobre estas materias, debate que, iniciado en 1967, había continuado en cartas, conferencias, conversaciones telefónicas y artículos, casi hasta el último día de la vida de Imre, y se había convertido en parte de mi rutina diaria. Este origen explica el estilo del ensayo: constituye una carta extensa y muy personal a Imre. Toda frase mordaz que pueda contener fue escrita pensando en una réplica, más mordaz aún, de su destinatario. Resulta evidente que en su estado actual el libro es tristemente incompleto. Falta la parte más importante: la réplica de la persona a la que va dirigido. Lo publico como testimonio de la fuerte y estimulante influencia que Imre Lakatos ha ejercido sobre todos nosotros.

En este trabajo se expone con rigurosidad una frontal oposición al racionalismo, y en modo especial, al *racionalismo crítico*, todo este desarrollo tomando los ejemplos clásicos de la filosofía de la ciencia, tales como las tesis de la mecánica clásica newtoniana y la mecánica ondulatoria o la resistencia a la física cuántica de Neils Bohr por los modelos teóricos de Einstein, pasando por la defensa de las tesis copernicanas de Galileo Galilei frente a la iglesia católica. Para Feyerabend, la intervención de una hipótesis que no cumpla la *condición de consistencia* como la atribuida a Benjamin (Marx, Schwarz, Schwarz, & Wizisla, 2010), para el *arte reproducido* o masificado, en el caso de nuestro trabajo de investigación, es también un hecho político necesario.

¹⁷ En la edición que citamos del trabajo de Lakatos, *Historia de la ciencia y sus reconstrucciones racionales*, hay una sección donde se incluyen las refutaciones de los oponentes a sus tesis, entre los que se cuenta a Herbert Feigl, Richard J. Hall, Noretta Koertge y Thomas s. Kuhn (*La estructura de las revoluciones científicas*, 2006/2011).

Tomando una de sus conclusiones que hace con referencia a su *proliferación de teorías*, resultado de su tesis máxima *todo sirve*, llega a exponer que la clasificación y admisión de teorías no tiene ninguna base teórica previa (sino una base metafísica, de la que el científico pasa por desapercibida). Esa especie de hermetismo —para el caso del anterior autor, de su *cinturón o heurística positiva*— tiene como explicaba Bachelard, un *origen espiritual* ajeno o, se trata definitivamente de un *sistema filosófico* transplantado.

Para este autor (Feyerabend, 1986, págs. 20-21) tanto como para Bachelard el *racionalismo* y el *empirismo* tienen una sola dirección y por tanto, no consideran la realidad como *totalidad* necesariamente *dialéctica*; el investigador positivista pone como centro en el proceso de su trabajo, en un primer momento la *prioridad de los hechos*; en definitiva, diría:

Así pues, el procedimiento adecuado debe consistir en la confrontación del punto de vista aceptado con tantos hechos relevantes como sea posible. La exclusión de alternativas es simplemente una medida de conveniencia: su invención no sólo carece de utilidad, sino que obstaculiza el progreso al absorber tiempo y mano de obra que podrían dedicarse a cosas mejores. La condición de consistencia elimina semejantes discusiones inútiles y obliga al científico a concentrarse en los hechos que son, en última instancia, los únicos jueces aceptables de una teoría.

Tales hechos de modo imperceptible para este empirista moderno sin duda estarán apoyados en unos casos por las teorías vigentes, y apoyándolas en otros casos. Están en relación directa con el proyecto de investigación, pues, la contrastación —la inclusión de hipótesis inconsistentes con la teoría que se esté trabajando— de hipótesis no lleva a ningún progreso; en cambio, la contrastación de la teoría que se prueba, con hechos inconsistentes, conduce indudablemente a su progreso. En efecto, Feyerabend identifica lo que él llama un principio de autonomía de los hechos en el desarrollo de la historia de la ciencia en Occidente, pero lo importante de este principio no es su “relativa” autonomía (con la teoría que se esté trabajando), sino su disponibilidad, se considere o no se considere una teoría alterna a la central. En suma, su gran aporte teórico está en mostrar una prueba de que no son las teorías las que se enfrentan en el cambio de paradigma —como entendería Thomas Kuhn en el paso de la ciencia normal a otra nueva ciencia en su obra *Estructura de las revoluciones científicas*—, su aporte está en

mostrar que lo que se enfrenta es la inconsistencia lógica de las teorías, o sea, sus hipótesis, no sus pruebas empíricas (*Ibíd.*, pág. 19):

Obsérvese además que lo que se afirma no es la *inconsistencia* entre, por ejemplo, la *teoría* de Newton y la ley de Galileo, sino la inconsistencia entre *algunas consecuencias* de la teoría de Newton en el dominio de validez de la ley de Galileo, y la ley de Galileo. En este último caso la situación resulta ser especialmente clara. La ley de Galileo afirma que la aceleración de la caída libre es una constante, mientras que la aplicación de la teoría de Newton a la superficie de la tierra da una aceleración que no es constante sino que *decrece* (aunque de modo imperceptible) con la distancia al centro de la tierra.

Sus pruebas, en última instancia, dependen del sistema de hipótesis de la teoría en desarrollo y sus contrastes. Y no obstante, los hechos siempre mantienen correspondencia con las tesis, el problema ocurre cuando se detiene el proceso de *proliferación*, cuando se obstaculiza el proceso con la *condición de consistencia*. El bloqueo *racionalista* que prohibiría la intervención de la propuesta bejaminiana en el trabajo de tesis que sigue —de sustituir la ausencia del *aura* por la evidencia de la posición política en el arte moderno y posmoderno—, excluye de su sistema de hipótesis, aun apelando a su modalidad *crítica* (democratizadora de la ciencia), las inconsistentes con una teoría cualesquiera que esté en ascenso, y además por heterodoxo, priva a la realidad de su consistencia íntegra. Para Feyerabend la *consistencia* no se establece con una hipótesis respecto a otra principal, se establece —con la *proliferación* de éstas a partir de una principal, de forma que no se deje ninguna fuera del criterio de ésta última— *con una hipótesis respecto a un hecho*, con las hipótesis que se tengan, cada una en correspondencia con un hecho único. Así, cada idea con su correlato en lo práctico jamás se estanca, corre libre. Quizá por eso, nuestro propósito como el de este pensador no pretende seguir una metodología ni esbozar una nueva, sí liberar el conocimiento y equipararlo a la vida. Un buen ejemplo de estos planes es la modestia de la nueva ciencia a partir de la intervención de un enfoque, también nuevo desde las ciencias formales, de la *física cuántica* con Erwin Schrödinger y Werner Heisenberg; modestia que corre el peligro de carecer de *coherencia lógica* o de *opción política*, embebida del *principio de autonomía* que la ligare a la ciencia posmoderna.

CAPÍTULO I. *LOS BLUES Y EL ROCK EN QUITO*

1. Una aproximación a las nuevas *formaciones culturales* desde la génesis de la *forma cultural* del movimiento rockero disperso en el mundo, *los blues* y el *jazz*

a. Aproximación

Las inquietudes que giran en torno del rock van desde los juicios que se hacen sin mayor conocimiento sobre la particular apariencia del rockero, hasta aquellas que lo asocian *a priori* con un mundo de extravagancias y violento; pasando por las que ponen a éste junto a consideraciones como la de los *hobbies*, para quienes (dicho de modo abreviado) no existe componente alguno que merezca un tratamiento pormenorizado. Nosotros creemos que estos puntos de vista pertenecen, en su mayoría a tendencias *conservadoras* de la cultura; se escucha de las clases privilegiadas, como de personas que inclusive se ubican en las clases populares de localidades como la nuestra. Además la preocupación es legítima, cuando se conoce que el discurso necesariamente ideológico de estas primeras clases que hacemos referencia, tacha de *disfuncionales* (también las conductas son cuestionadas) a quienes no se alineen con sus acuerdos referentes a la producción industrial y cultural. Para probar nuestras hipótesis necesitamos detallar los principales acontecimientos que asumió hasta estos días la formación del movimiento rockero. Cada uno de ellos es fruto de cada crisis y cambio —a la vez que perteneciente a cada quiebre y posterior sucesión o cambio de rumbo, que dicho sea de paso, curiosamente aparecen casi fijos al final de cada decenio—. Éste es un acercamiento a la historia de este grupo social con la finalidad de en la parte correspondiente a la dialéctica *ideología-arte* en las nuevas *formas culturales*, establecer el real tratamiento conocido integralmente el proceso.

Hay muchos puntos de vista al respecto; en la mayor parte de los cuales es de notar el apego al *status quo* o lo que es lo mismo, a las reglas trazadas por los sistemas social y político vigentes, en sus descripciones —en los mejores de estos casos— se evidencia cierta simpatía por recuerdos de años de juventud vividos o por memorias de terceros. En las librerías de fondos editoriales de contenido crítico respetables son muy escasos

los ejemplares que tienen como centro un tratamiento serio de la música rock; son muy pocos los trabajos de relato en los que toma partido el autor.

Como toda manifestación artística moderna (tomada básicamente desde el Renacimiento como *obra de arte*), la música necesita para su análisis una taxonomía de dos componentes principales, “el concerniente a la representación y el relativo al arte” (Escobar, 2010, pág. 15) —en definitiva, “la representación” y la “forma artística” de la representación—. Tiene entonces, una estructura *lírica* y otra *instrumental*, sin que con esto se entienda que “la representación” es netamente *lírica*; lo mismo para la “forma artística”: en efecto hay etapas de la gran historia de la música donde no intervienen instrumentos externos al uso de la anatomía humana (estructura *instrumental*), llámense coros, taconeados, golpes con las palmas de las manos, etc. Las fuentes principales de esta gran vertiente que es el rock como un tipo de música popular se entienden en estas dos estructuras (y sin embargo en muchos momentos le es suficiente sólo la *lírica* o sólo la *instrumental*) y en lo que respecta a la “forma artística” para su ejecución (a la estructura del arte), tiene ritmo y melodía. Tanto vocalización como instrumentalización cuentan con estos dos elementos. El otro componente de la música (en general, tomada como concepto) es la *lírica*, es decir, la parte poética. El nacimiento de la música supone, o bien los sonidos y silencios de la naturaleza que ha registrado el hombre en la prehistoria, o bien el canto netamente lírico. En el caso del rock los sonidos y silencios que lo componen tienen como origen el blues: su ritmo le viene del continente africano y la melodía de Europa, la *lírica* por otra parte le viene de la vida en la servidumbre de los esclavos negros a la vez que de los migrantes europeos.

El capítulo va de los personajes y los acontecimientos a la obligada parada momentánea para el enlazamiento de esos datos con el sistema de tesis e hipótesis auxiliares. Para estas teorizaciones hemos empleado las varias categorías, aportaciones y apreciaciones de una importante bibliografía de teóricos de cuyas manos el nuestro ha recibido apoyo para dar sus primeros pasos. Así mismo, están quienes para este primer capítulo —sobre todo para las *formaciones primarias*, un tanto olvidadas— nos proveyeron de las biografías y de los trabajos de esos tantos compositores, cantautores, productores e intérpretes; pero además de esa interminable lista de piezas musicales. Joachim-Ernst Berendt —de origen alemán—, erudito del jazz con su extensa obra: *Das grosse Jazzbuch. Von New Orleans bis Jazz Rock; El Jazz. De Nueva Orleáns al Jazz Rock* (título de la traducción de Jas Reuter y Juan José Utrilla al castellano), es el principal

para esta primera parte. Para la segunda parte, del rockabilly y sus estilos, ha sido esencial el aporte del trabajo de varios periodistas de revistas, webs, textos y en especial del compendio que editó el diario El país de España: La historia del rock del semanario: El país semanal, que constó de 52 capítulos coleccionables desde el 2 de noviembre de 1986 y que fue compilado dos años después.

b. El origen del rock: de Nueva Orleans al rockabilly, las *formaciones primarias*

El rock nace en los Estados Unidos de América principalmente del blues y del jazz, también hay una vertiente del country que lo alimenta. El blues a su vez es hijo de dos vertientes musicales: la música de los esclavos negros trabajadores del campo y la música de los inmigrantes que vienen de Europa a Nueva Orleans. La expresión *the blues* pertenece más que etimológicamente, a una semántica que puede entenderse como expresión de resistencia en la siguiente formulación¹⁸:

“la desesperanza” (los designios) = los “designios” venidos del cielo (los azules, *the blues*) = *the blues* (los blues)

De dolor contenido pero a la vez mimetizado en la música más sentida, en el afloramiento más bello que proviene de las sensaciones más íntimas de los pobladores negros de las costas del río Mississippi. Así ya podemos leer mejor, que lo que hace referencia a los “espíritus caídos” es la melancolía o la tristeza que no se encierra, que pide ayuda, que se delata para tornarse en ocasiones violenta, potente (Quintana, De ‘blues’, ‘gospel’ y ‘country’, 1988):

El *blues* es una de las expresiones de la minoría negra norteamericana, en la que el artista plantea sus problemas amorosos o se lamenta de la falta de libertad, el hambre o las enfermedades. Los primeros negros que llegaron a Norteamérica conservaban sus ritmos africanos, que, al entrar en contacto con los blancos, dieron paso a nuevas formas, algunas religiosas (el *gospel* o los *espirituales*) y otras profanas, de las que el *blues* y el *ragtime* son las más significativas. El *blues* se interpretaba en cualquier parte, en las plantaciones, en las

¹⁸ Si no se entiende la génesis de las migraciones y las contradicciones económicas que las colonizaciones británicas y de Europa continental llevan a efecto en el gran delta, es difícil entender el centro generador de la música de *the blues* —los azules— de mediados del siglo XIX.

fiestas, en las tabernas o en los burdeles. Es una música simple de 12 compases y tres versos, con una expresión directa, palabras crudas y un ritmo lleno de entusiasmo. Muchos de los primeros cantantes de *blues* eran músicos errantes, vagabundos que esparcían sus canciones por todos los lugares. Existían artistas que se dedicaban plenamente a ese oficio, y otros con diversas ocupaciones (jornaleros, camioneros, boxeadores...), gente normal del pueblo.

El blues —no el componente desgarrador (*the blues*) sino el estilo musical— es un género musical vocal e instrumental basado en un patrón repetitivo (que suele seguir una estructura de doce compases) originario de las comunidades afroamericanas que es luego el punto de cristalización incluso para la música que se producía fuera de estos centros urbanos. Las *work songs* que cantaban los negros en las plantaciones durante su trabajo son un producto de ese movimiento, los *spirituals* y el *gospel*, que hacían sonar en las ceremonias religiosas a la vez alimentan la técnica vocal del blues, pero también las del jazz. En lo que corresponde a la estructura *instrumental* la utilización de las notas del blues y los patrones de llamada y respuesta, tanto en la música como en las letras, son indicativos de la herencia africana-occidental. De modo similar a estos patrones, el rasgo característico del blues es el uso de las técnicas expresivas de la guitarra como: el bend, el vibrato y el slide, que posteriormente influirán en los *solos* de ciertos estilos del rock. El blues influyó en la música popular estadounidense y occidental en general, llegando a formar parte de géneros musicales como el ragtime, jazz, bluegrass, rhythm and blues, rock and roll, funk, heavy metal, hip-hop, música country, reggae y pop; pero a la vez como se ve, el jazz retroalimentó el blues. Así el jazz fortalece al blues innegablemente pero principalmente aporta directamente al nacimiento del rock. El ragtime es tomado a veces por investigadores como un primer estilo del jazz, en todo caso diremos que es aporte sobre todo del factor melódico. El trabajo del investigador Berendt Joachim (1962/1994, págs. 17-18) nos dice a este respecto:

Es una música compuesta y pianística. Como es música compuesta, le falta el rasgo decisivo del jazz: la improvisación. Mas en vista de que contiene el elemento de *swing* —al menos en un sentido rudimentario—, es ya costumbre incluirlo dentro del jazz. Además, junto a la interpretación de *rags* compuestos, se comenzó pronto a utilizar melodías en ragtime como temas para improvisaciones jazzísticas. El ragtime se compone a la manera de la música de piano del siglo pasado. A veces tiene la forma de trío del minueto clásico; otras, consta de diversas unidades formales como, por ejemplo, los valeses de Johann Strauss. También pianísticamente corresponde a la música de piano del siglo XX; contiene todo lo que era importante entonces: de Chopin y ante todo Liszt hasta la marcha y la polca, pero todo esto con

una concepción rítmica y con el estilo intensificado de los negros. La impresión que causaba el ragtime en aquel entonces la da su nombre: ragtime = *ragged time* = tiempo despedazado.

En definitiva, el blues atraviesa toda la historia del jazz porque precisamente en él se encuentra su origen —el blues según Joachim (*El Jazz, De Nueva Orleans al Jazz Rock*) se tocaba desde mediados del siglo XIX—. Sin embargo de las fusiones del blues con el *folk* inglés, escocés o francés que dieron paso a una marcada tendencia al *Dixieland Jazz* como un estilo bastante elaborado del jazz a lo largo de la década de 1910, el desborde de alegría y de los blues en ciertas épocas aparece con más fuerza que en otras, épocas como la del jazz de Chicago, así aparecen las primeras grabaciones. Según el texto de Joachim E. Berendt (1962/1994, pág. 32), el blues está presente a lo largo del tiempo en el desarrollo del jazz; esto se debe a la existencia de éste como factor determinante para el apareamiento del jazz:

Quando comenzaron a tocar las primeras jazz-bands en Nueva Orleans, había por lo pronto una diferencia entre lo que aparecía como jazz y el blues. Pero pronto el canto folclorizante de blues "rurales" desembocó en la corriente principal de la música de jazz, y desde entonces los blues y el jazz se entretajan de tal manera que Ernest Borneman pudo escribir que todo el jazz no era sino una aplicación del blues a la música europea o, a la inversa, la aplicación de la música europea al blues. Incluso los más modernos y refinados músicos de jazz de nuestros días se sienten ligados al blues. En realidad, la conciencia del blues es mayor en el jazz de hoy que en muchos estilos anteriores.

El nacimiento de la música jazz se produjo aproximadamente una década antes de finalizado el siglo XIX (1889) y se fortalece hasta los 40's del XX y continúa hasta hoy pero ya con estilos definidos. Mucho antes de la primera grabación de jazz de 1917, florecieron en la vibrante comunidad urbana negra de Nueva Orleans la cadencia marcial del *ragtime* y las extrañas notas tristes de las canciones folklóricas espirituales y de trabajo. Varios fueron los factores que jugaron para que el delta del río Mississippi fuera el punto de desarrollo de lo que con el paso de todo el siglo XX se convierta en el germen y principal componente de la música popular moderna:

- 1) la antigua cultura urbana franco-hispánica de la Ciudad del Delta;
- 2) las tensiones y diferencias que se produjeron por la circunstancia de que en Nueva Orleans —como veremos más adelante— se hallaban frente a frente dos poblaciones negras muy distintas entre sí;

3) la rica vida musical de la ciudad en lo que se refiere a la música de arte y de diversión europea, a la que se enfrentaban constantemente los negros; y

4) el hecho de que todos estos elementos disímiles fueran reunidos en Storyville, el barrio de diversiones de la ciudad, con sus innumerables "establecimientos" de toda clase, sin prejuicios y sin diferenciaciones de rango alguno (pág. 28).

En 1914, el término "jazz" adquirió popularidad general como una descripción de la música de entretenimiento. Con el aumento de salones de baile y los teatros vodevil, los instrumentistas de jazz encontraron una audiencia cada vez mayor para su música. A su vez, la aparición del fonógrafo y las grabaciones musicales crearon un nuevo medio para el consumo de la música jazz y una herramienta de formación musical. Debido a que los registros fonográficos capturaban matices de las orquestaciones de jazz que no se podían detallar en las partituras, los músicos de jazz tenían una mayor oportunidad de aprender las variaciones rítmicas y tonales de los instrumentistas destacados. De forma similar a la gran migración a dixieland, el fonógrafo alentó la mezcla de estilos regionales que más tarde ganarían reconocimiento como en el sonido del jazz.

En 1917, la ODJB [Original Dixieland Jazz Band] tocó con éxito increíble en el restaurante de Reisenweber en el Columbus Circle de Nueva York. Con esto se dio a conocer a un público más amplio la palabra "jazz", escrita entonces la mayoría de las veces "jass". Tom Brown, jefe de otra banda blanca, afirma que esta palabra la empleó él por primera vez, cuando tocó en Chicago en 1915. Pero ya en 1913 se relaciona esta palabra musicalmente en un diario de San Francisco. Antes se usaba la palabra "jass", y todavía anteriormente "jasm" y "gism", como expresión dialectal para la velocidad y la energía en deporte y juego, a veces también haciendo alusión a fenómenos sexuales (pág. 28).

La expresión "jazz" se inició durante finales del siglo diecinueve en los mejores burdeles de Nueva Orleans, que proveían tanto como sexo, música y baile; como anécdota se cuenta que todo nace de la banda de jazz de Herbert Asbury, la "Banda Espasmo", conformada por siete muchachos, con edades entre los doce y quince años, quienes aparecieron por primera vez en Nueva Orleans aproximadamente en 1895 (Smith, 1984):

Se promocionaban a sí mismos como la "Razzy Dazzy Spasm Band" (La Extravagante Banda Espasmo). Cuando aproximadamente en 1900 otra banda adoptó el mismo membrete para una aparición en el salón de baile Haymarket, los 'Spasm' cargaron sus bolsillos de piedras y las lanzaron en protesta por la infracción. Esto provocó que el propietario del salón repintara sus pancartas de aviso para leer: "Razzy Dazzy Jazzy Band".

Si los archivos o las fuentes contrastadas de Asbury fueran correctos esto representaría la primera aparición de esta palabra en impresión. Jazz no es ahora una palabra obscena, pero su origen se refiere a la copulación. “Si la verdad fuera conocida acerca del origen de ‘jazz’ nunca sería mencionada en la sociedad educada [...] La vulgar palabra jazz estaba en el dominio general en los salones de baile hace treinta años o más” (*Ibíd.*). “Jazz” probablemente provenga de una palabra criolla o quizás africana, pero las conexiones exactas no han sido probadas.

Después de mostrarse válida, potente en el ritmo y rica de melodía (la precisión en la ejecución), este último, componente que le dio de algún modo la aceptación en el mundo de los blancos y que a más de permitirle la masificación le permitió su salida de la sombra de los burdeles para reivindicarse frente al mundo en condiciones dignas, el estilo dixieland blanco es ya parte de su historia. Ahora el jazz se va a Chicago a las costas del lago Míchigan, ahí encuentra acogida y nueva vida, la vida que fue cortada en la vieja ciudad de Nueva Orleans, el delta fue el sitio indicado para puerto de guerra en 1917 en la entrada a la Primera Guerra Mundial de los Estados Unidos y esta ciudad se convertiría en el centro para la preparación de operaciones militares con motivo de la participación de este país. Storyville, el barrio de diversiones fue clausurado por un decreto oficial (Berendt, *op. cit.*, pág. 32, 33).

Alrededor de los grandes instrumentistas del jazz en Nueva Orleans y de las famosas cantantes de blues se formó por los años veintes en el South Side de Chicago —el barrio negro de la ciudad— una vida jazzística tan agitada a su manera como diez o veinte años antes lo había sido en Nueva Orleans. Es cierto que le faltaba el antiguo entusiasmo de la época de Nueva Orleans; en cambio, se reflejaba en él la vida agitada de la gran ciudad de Chicago y, cada vez más, también el problema de la discriminación racial en la música.

En Chicago se grabaron los estilos Nueva Orleans del jazz, aparecieron muchos discos, ahí se grabaron los grandes temas y Luis Armstrong formó sus Hot Five y Hot Seven. La ciudad de Chicago formó para este decenio el South Side de vida intensa como la de Nueva Orleans, éste fue el centro del desarrollo masificador pues los estudiantes llegaban hasta estas localidades para aprender a tocar. Este estilo se caracterizó por la independencia de los integrantes, aquí ya se nota el solo de cada instrumento al punto que las grabaciones son sucesiones de solos de cada instrumento.

Luego hay una marcada tendencia a las “big bands” y con ellas al éxito comercial basado en el estilo “Swing” (como un estilo contagioso) que a decir de nuestro autor no se debe confundir con swing que es esa característica innata del jazz, se habla de esa tensión que en el caso de la música europea está en su forma integral, se habla de una tensión que mantiene el jazz a lo largo de cada pieza que la vuelve auténtica, que mantienen los cuatro “beats” (golpes, tiempos) en diferente gravedad; el mismo Armstrong ya conocía la potencia del doble “two beat jazz” mucho antes de que se tocara en la época del Swing. Otro factor adicional, parte de este estilo, es el factor de “llamada y respuesta” (que es componente rítmico también en el blues), este elemento se adhiere al desarrollo de cada instrumento por separado. Pierde expresividad y gana aceptación del público blanco, es el punto determinante en la década de los 40’s donde se va perdiendo la autenticidad a la vez que gana espacio en toda la zona dixieland una nueva clase de blues y el country (Quintana, Camino de Nueva Orleans, 1988, pág. 45):

A pesar de esta dispersión y de los efectos de la depresión de 1929, nunca faltó la música en Nueva Orleans, tanto en los funerales y los célebres desfiles de carnaval como en los *honky tonks* y *barrelhouses* (tugurios de mala reputación). El instrumento rey de esos locales era el piano. Había intérpretes que continuaban las tradiciones jazzísticas, como Jelly Roll Morton o Clarence Williams, junto a músicos más toscos, como Boogus (que únicamente tocaba con las teclas negras) o Kid Stormy Weather. A esta última escuela perteneció, en los años cuarenta, Henry Roeland Byrd, también conocido como Roy Byrd, Professor Longhair o El Calvo. Él fue el inspirador de grandes talentos, como Antoine *Fats* Domino.

Como se dijo al inicio, la otra vertiente que a su vez alimenta esta gran vertiente que es el rock es el country. No nace de una ruptura de ningún ámbito de la cotidianidad, nace de las tradiciones de las familias estadounidenses, en su estructura confluyen las baladas escocesas, los himnos prusianos y los componentes de los instrumentos de viento franceses que se han ido fundiendo mientras pasaba el tiempo de los europeos en América. Es música rural, especialmente de tradición blanca. Es de advertir en ella un celo por que se mantenga sin cambios exagerados, casi en todos los acercamientos que esta música tiene con los ritmos negros queda intacta. Es música de blancos y para blancos. Al ragtime a veces aceptado como un estilo del jazz —con mayor frecuencia, hacia 1890— el folk (que es base del country) aporta ciertos rasgos melódicos, pero la tendencia de los principales músicos jazzeros, es a no tomar en consideración al ragtime como estilo del jazz por pertenecer a tradiciones europeas que con las que los hijos de esclavos no se identificaban.

El country siempre existió a manera de folclor en la presencia de tradiciones musicales europeas, pero sobre todo de tradiciones musicales irlandesas, desde los tiempos coloniales de pobladores del viejo continente; parte de ese sincretismo cultural era también la influencia franco-española del delta del Mississippi (Berendt, *op. Cit.*, 1962/1994, pág. 22), de la ciudad eterna del jazz, Nueva Orleans. Es la misma música que se escuchó desde esos tiempos remotos pero que se desarrolló en las plantaciones de tabaco y algodón, cantada y tocada por los miembros de las familias dueñas de la tierra y de esclavos negros. En el estado de Virginia, The Carter Family en los años veinte del siglo pasado (en 1927 graban su primer disco) fueron quienes instauraron con mayor claridad el concepto urbanizado del country, cuyos integrantes eran esposos y una prima de la integrante principal, era música rural que durante mucho tiempo era conocida como “hillbilly” —que fue además fundamento para lo que la radio dio a conocer como “rock and roll” en los cincuentas, para el alegre “rockabilly”— y que seguro, se mantiene con ese nombre hasta la actualidad.

En todo este desarrollo de la música de raíces africanas (el blues y el jazz) y la música de raíces europeas (el country), en circunstancias históricas que favorecieron al desarrollo del capitalismo¹⁹ al grado más alto (por la reactivación de la economía y la moral pública en plena época de posguerra) tiene lugar un hecho: “la plenitud” de la *reproducción técnica de la obra de arte*, hecho que ha sido invisibilizado en otros trabajos sobre esta temática y hasta hoy no ha sido tratado con la importancia que amerita.

Walter Benjamin establece el afianzamiento de la reproductibilidad técnica de la obra de arte hacia 1900, más que por las obras de arte heredadas en las múltiples transformaciones o reproducciones, por las características del procedimiento artístico. Este procedimiento artístico de vender la mercancía elepé (puesto que, la partitura

¹⁹ Específicamente este desarrollo se da precisamente por la *explotación legalizada* de la fuerza de trabajo de los esclavos negros hasta mediados del siglo XIX en los Estados Unidos de América (pues estuvo permitida en toda Europa y sus colonias la esclavitud de los africanos y afrodescendientes). Solamente a partir de la “Enmienda 13” de 1865 del presidente Lincoln de la reforma de la *Proclama de Emancipación* que se hace pública para la *unificación* de los Estados Unidos, después de la Guerra Civil de los estados del norte contra los estados del sur, es que las relaciones de esclavitud pasan a otro plano; pero la explotación continúa con la *explotación legitimada* para blancos y negros por el sistema económico vigente, o sea por el *liberalismo*, y en adelante por la globalización de éste o *neoliberalismo*.

impresa no se masifica) se acelera con la aparición de las primeras grabaciones del blues y del jazz en Chicago y del country en Virginia. La Original Dixieland Jazz Band da a conocer muchas de las primeras piezas de jazz, como "Dixie Jazz Band One Step" y "Tiger Rag", grabadas en 1917; el primer disco de blues es de Bessie Smith en 1920 y el de country es de The Carter Family en 1927. En Nueva Orleans no hay reproductibilidad técnica de la obra de arte sino hasta 1945. Fats Domino graba los primeros discos a partir del año 1948, en esta localidad con el sello Imperial. Al período que va desde cuando aparecen los primeros *the blues* hasta cuando se consolida la *época de la reproductibilidad técnica de la obra de arte* (Benjamin, 2010) con el rockabilly, lo llamaremos las *formaciones primarias* del rock, y a las pertenecientes al período que va desde la consolidación de esta época hasta la presencia de las bandas de punk en 1976 —manifestación de los primeros días de “decepción” de las promesas de un mundo nuevo del lema del festival de Woodstock y del “cinismo” del movimiento rockero controlado por el interés comercial de las disqueras— las llamaremos las *formaciones secundarias* del rock.

c. El rock and roll primigenio: del Rockabilly al Woodstock y la diversificación, las *formaciones secundarias*

Como ya se ha mostrado en la parte anterior, el blues de los campos de algodón de toda la región del sur de los Estados Unidos, que después sería conocida como la Dixieland —donde a un florecimiento increíble de un jazz más preciso en su ejecución pero a la vez falto de la expresividad del *vibrato* y de los sonidos arrastrados negros, se lo llamó “Dixieland jazz”—, un blues con componentes de las costumbres de los blancos del campo, adquiere con la corriente musical del country un matiz popular tanto para la población de raíces europeas como para la población de raíces africanas; esta fusión, esta sincronía de las dos culturas sonoras es la que permite el nacimiento de una cultura musical —o mejor, de una nueva *forma cultural*— que se da a conocer a través de programas de radio como “rock and roll”; al respecto otro aporte del semanario *La historia del rock* (Manrique, Los felices años cincuenta, 1988, pág. 30):

Fue un radiofonista el que intuyó que algo estaba pasando: Alan Freed, locutor de WJW, en Cleveland (Ohio). Músico de formación clásica y bebedor intenso, Freed oyó un día al propietario de una tienda de discos comentar lo curiosa que resultaba la atracción de los jóvenes blancos por artistas *de color* casi desconocidos. Se encendió la lucecita y nació el

programa de radio *Moondog's rock and roll panty*, que conoció un éxito inmediato. Un año después, en 1953, Freed convocaba el *Moondog ball*, un concierto con cantantes populares negros. Se vio obligado a suspenderlo: cerca de 30.000 jóvenes, mayoritariamente blancos, acudieron a un local con capacidad para 10.000 personas.

Una vez que la fuerza del jazz, la intensidad obsesiva del blues y la popularidad del country hallaban un solo camino, a este camino se les sumó la vida relajada a la que tendía el país del norte para el final de la II Guerra Mundial. Pero ése sólo es un indicador para la generación de jóvenes de los 50's, frente a esa otra ruptura de los jóvenes de "la gran depresión del 29", que generó una revitalizada cotidianidad que difería en muchos aspectos: fue frente a la opción por no casarse o hacerlo hasta llegada la edad adulta, frente a la decisión por no tener sino un hijo por cada matrimonio y frente a la opción por una vida austera, libre de gastos o de exagerado consumo. Muy en contraposición con la vida de los jóvenes de los 30's y 40's, la economía de libre mercado para los últimos años del segundo mandato de Harry Truman, crecía por sobre los niveles esperados y se manifestaba en "la buena imagen de la mujer madre de la familia numerosa" aún en las jóvenes, en el derroche del dinero conseguido por los empleos bien remunerados, y con estos dos factores un tercero, el de la independencia de los padres y conquista de los éxitos personales. Frank Zappa (compositor e intérprete de propuestas importantes desde 1966) que vivió la euforia de los cincuentas en una entrevista que se publicó en 1986 para el diario español "El País" (Gonzalo, 1988, pág. 34) refería lo siguiente:

"Recuerdo el día que fui a ver Semilla de maldad (The blackboard jungle). Cuando los créditos aparecieron en pantalla, Bill Haley y sus Comets empezaron a cantar Rock around the clock. Era la música más fuerte que los jóvenes habíamos escuchado. En pequeñas habitaciones de todos los rincones de Estados Unidos, los chicos habían estado acurrucados al lado de viejas radios y tocadiscos baratos escuchando la música sucia que representaba su estilo de vida: 'Ve a tu cuarto si quieres oír esa porquería... y pon el volumen lo más bajo posible'. Pero en el cine, viendo Semilla de maldad, no te podían decir que bajaras el volumen. Estaban tocando el himno nacional de los jóvenes y sonaba tan alto que yo estaba pegando saltos. Semilla de maldad, sin considerar el argumento (que dejaba que los viejos ganaran al final), representaba un caso extraño de apoyo a la causa de los jóvenes: 'Han hecho una película sobre nosotros; por tanto, existimos.'"

Los pioneros y cada uno de ellos con sus tendencias e influencias principales fueron Fats Domino, Little Richard, Bill Haley, Bo Diddley, Elvis Presley y Chuck Berry. Sólo a partir de la intervención de la *masificación* es que esta música adquiere

popularidad y este factor es equiparado a originalidad, pero esto lo trataremos precisamente en la parte de este capítulo que corresponde a las *implicaciones de la dialéctica ideología-arte con la doctrina el arte por el arte, en el movimiento rockero disperso por el mundo*. El nombre que se popularizó desde antes de salir en la radio es “rockabilly” (una contracción entre rock y hillbilly). Fats Domino nace en Nueva Orleans y antes de sus primeras grabaciones (1953) ya en 1948 tocaba el piano con un ritmo impresionante influenciado por el rhythm and blues, tuvo un compañero en su banda con quien son grandes amigos, el trompetista, compositor y arreglista Dave Bartholomew; Little Richard nace en Macon (Georgia), en una familia profundamente religiosa y su rebeldía le lleva a vivir en la calle hasta que, en la que se convirtiera en su familia adoptiva, un matrimonio blanco, encuentra la posibilidad de desarrollar sus aptitudes para el piano y el canto y su condición homosexual no le representó ningún problema, después de muchas oportunidades en 1951 y en 1954 (que le sirvieron para ganar terreno y destreza) no logra su consagración sino hasta 1957; Bill Haley que nace en Dittroit imita muy bien la jerga de los negros pero su pasión es el country, sus grabaciones en 1951 y en 1953 sólo le abren camino, pero en 1955 luego de un año de la adaptación de un tema de blues antiguo, “[We're gonna] rock around the clock”, su tema suena en “Semilla de maldad” (“Blackboard jungle”), una película que mostaba la violencia de los nuevos adolescentes. Bo Diddley que nace entre McComb y Magnolia (Mississippi) ya tocaba desde tempranas edades en mercados y plazas desde 1951 y a partir de 1955 empieza el reconocimiento de su voz clara y firme y de la técnica y creatividad de los riff’s potentes y expresivos de su guitarra; pero además graba un elepé con Chuck Berry titulado “Two great guitars”, por sus conocimientos académicos obtenidos durante más de ocho años de estudio de violín es quien le da ritmo potente a la guitarra que fue siempre melódica, introduce la distorsión eléctrica en la guitarra (para 1952 sus riff’s ya tienen reverberación) e introduce en el rock and roll una guitarra con trémolo, para 1958 la rectangular Gretsch ya cuenta con todas sus demandas. Elvis Presley que nace en una familia pobre en Tupelo (Mississippi) es descubierto por una mujer que ayuda en su casa y en la de uno de los representantes de una disquera famosa (Sam Phillips²⁰) en 1953 y Phillips decide formalo y acompañarle de un contrabajista y

²⁰ Phillips descubrió y grabó a músicos como B. B. King, Howlin' Wolf, Jackie Brenston, Joe Hill Louis o Willie Nix. En febrero de 1952 nace el sello Sun, dentro ya de una fuerte competencia. Phillips era un hombre innovador que buscaba continuamente algo distinto que ofrecer. El Sur tenía su idiosincrasia

un guitarrista, el grupo graba su primer disco en 1954. Chuck Berry nace en Saint Louis (Misuri), es padre de familia y estudia cosmética y peluquería por la noche para mejorar su economía, y en un concurso de bandas de su localidad su popularidad alcanza los oídos del blusero Muddy Waters, quien lo impulsa para grabar con la disquera Chess de Chicago en 1954, para ser el guitarrista más creativo y exacto, el compositor de letras que pusieron en entredicho la música académica y a la vez que reflejaban la realidad de su tiempo, su música es innegablemente el referente de todo el rock que con los años vendrá. El tema “Roll over Beethoven” grabado en 1956 deja clara la postura del rock and roll, de música que a la vez que exige conocimientos académicos es salida de la vida, no de las aulas (Manrique, Chuck Berry, el padre negro del ‘rock and roll’, 1988, pág. 8):

Bien, voy a escribir una
carta, / la voy a enviar al disc
jockey local, / hay un disco de
rock / que quiero que me
ponga. / Apártate,
Beethoven, / tengo que oírlo
hoy otra vez. / Sabes,
aumenta mi temperatura / y se
funden los plomos del *juke*
box. / El latido de mi corazón
marca el ritmo / y mi alma

propia y él se dispuso a sacar partido de esto. Los principales estilos musicales a los que Sam Phillips se dedicó inicialmente fueron *blues* y *rhythm & blues*, y un renovado *country*. Sun Records empezó a tener algunos éxitos con músicos como Rufus Thomas, Junior Parker o James Cotton, pero fue en julio de 1954 cuando surgió la bomba: un joven llamado Elvis Presley que combinó esquemas de ciertas formas del *country* y el *blues* en una frenética fusión que pasara a la historia como *rockabilly*. Presley sólo llegó a grabar cinco *singles* para Sun, que en octubre de 1955 vendió el contrato y los derechos de reproducción de los discos de Presley a la poderosa RCA. A pesar de esa baja, la Sun se puso rápidamente a la cabeza de la moda del *rockabilly*, con figuras como Carl Perkins, Billy Riley, Warren Smith o Sonny Burgess, a los que se unieron artistas que iban desde el *country* seco al *rock and roll* más frenético, como Johnny Cash, Mack Self, Charlie Feathers, Jack Clement, Malcolm Yelvington o Jerry Lee Lewis. A pesar de que la Sun tuvo en aquellos años tal cantidad de talentos, los responsables sólo consiguieron colocar algunos de ellos en las listas de éxitos; fueron otros sellos más jóvenes los que terminaron aprovechándose de la labor emprendida por Phillips, quien, pese a todo, se convirtió en millonario.

sigue cantando el *blues*.
Apártate, Beethoven, / y
cuéntale la noticia a
Chaikovski.

Pero este lado de la música, éste que hace referencia a la aceptación del público (*receptor de la obra*) por su relativa autenticidad, terminó cediendo su lugar a ese otro lado de la música, a ese lado que tiene por tarea la *producción de un tipo específico de público receptor de la mercancía música*. Muchos músicos cedieron ante estas propuestas por circunstancias económicas de índole doméstico y de adaptación al torrente de alienación generalizada, como Chuck Berry por ejemplo; pero otros se dejaron llevar con muy pocas concesiones por esta necesidad del capitalismo de subsumir hasta hacer desaparecer la autenticidad de manifestación artística que halló a su paso, como la serie de copias de Presley que con urgencia se fabricaban para no dejar pasar la ola que bañaba ese país y quizá el mundo (Manrique, Los felices años cincuenta, *op. cit.*, pág. 31).

Alan Freed había encontrado un filón. En 1954 saltaba a una emisora neoyorquina y se le presentaba como *el padre del rock and roll*. Un título exagerado, ciertamente, pero su voz grave introdujo a millones de adolescentes en las maravillas de los discos editados por pequeñas compañías independientes -Atlantic, King, Sun, Chess, Modern, Imperial- que cultivaban los mercados minoritarios. Las compañías fuertes tenían la costumbre de aprovecharse de las grandes canciones lanzadas por las independientes manufacturando *covers* (versiones edulcoradas) con vocalistas inofensivos. Así, Georgia Gibbs se hizo una brillante carrera a base de adaptaciones de éxitos de cantantes negras. Freed y otros pioneros enmendaron esa situación: en 1955, Gibbs publicó su interpretación de *Tweedle dee*; a diferencia de lo ocurrido anteriormente, las ventas no superaron a las de la original, de la gran LaVern Baker. Los chavales habían probado el plato auténtico y no se conformaban con imitaciones. Al menos en el mundo del espectáculo, los negros dejaban de ser los *hombres invisibles* de que hablaba el escritor Ralph Ellison y ocupaban sus puestos legítimos.

Una segunda oleada de rock and roll o rockabilly se da a partir del éxito comercial de Elvis Presley, Chuck Berry, Little Richard y demás representantes de los estilos que hemos esbosado. Así, finaliza esta década con influencia del boogie y el rhythm & blues de Joe Turner de la ciudad de Kansas, quien fue uno de los artífices de los cuarentas y cincuentas con temas como Hush; que contribuyeron en exponentes como Ritchie Valens, (nace en Los Ángeles con ascendencia indo-española y fallece en 1959 en un accidente aéreo junto a Big Bopper y Buddy Holly). Fue el rocker latino por excelencia,

su más importante creación fue La bamba (1958). En este segundo momento se le impregnan ritmos latinos (la rumba, el bolero o el mambo, por ejemplo), todos estos se encuentran en el boogie woogie, parte complementaria del blues moderno, tomados a su vez en su mayoría de la isla de Cuba (Berendt, *op. cit.*, págs. 431-432):

Si al buscar los orígenes del boogie se llega aún más allá de los acompañamientos en guitarra y banjo de los cantantes de *folk-blues*, se encuentra uno en la época en que la diferencia entre la música latinoamericana (rumba, bolero, tango, mambo, etc.) y la norteamericana (a fin de cuentas influida por el jazz) no era todavía tan señalada. Jimmy Yancey, el "padre del boogie-woogie", y otros pianistas de boogie han basado algunas de sus piezas en las figuras bajas de las danzas norteamericanas: por ejemplo "Lean Bacon Boogie", de Yancey, se basa en una figura de tango. En último análisis, el boogie es una especie de "archirritmo" de la música negra, y por ello se le encuentra una y otra vez en los tiempos modernos, como "disfrazado" en rhythm & blues de los cincuentas y en música soul de los sesentas o en las improvisaciones de piano de Muhal Richard Abrams de los setentas; desde luego, a menudo en forma abstracta y enajenada.

A esta etapa del "rock and roll", como lo llamó Alan Freed, le sucede una nueva. Todos los representantes de este rock primigenio, con ligeras variaciones mantienen hasta su desaparición cada uno su estilo (el arquitecto del blues-rock Bo Diddley es uno de ellos muere en el 2008 sin logros personales en McComb donde nació haciendo blues-rock), pero con la misma intensidad con la que esta gran fuente musical nace se mantiene, al actualizarse.

Hubieron giras por todos los estados de ese país y giras internacionales, el comercio de discos de vinilo creció vertiginosamente, pero la comunicación satelital²¹ por televisión fue un caso aparte: fue el factor determinante del desarrollo de estilos bailables o ligeros que para mediados de los 60 son ya conocidos con el nombre de "pop". Las noticias se multiplican fácilmente y la comercialización de discos y casetes utilizan estrategias como la venta de derechos de autor (copyright) a empresas re-productoras²² de discos

²¹ Para 1962 el satélite geostacionario Telestar 1 se pone en órbita terrestre y la primera transmisión por televisión se registra en 1964.

²² En el uso cotidiano la palabra "reproducción" refiere el hecho de poner en marcha un archivo portable cualquiera potencialmente original. Con "re-producción" me separo de ese concepto para designar la copia de un archivo portable cualquiera potencialmente original. Con este nuevo concepto evito hablar

localizadas en otras ciudades o en otros países. Por ejemplo en nuestro país, en Guayaquil y Quito como centros, aparece la empresa JD Fero Guzmán, productora y reproductora de trabajos discográficos de autores que habían grabado para disqueras con sede en países del exterior, con énfasis en disqueras de Estados Unidos que le vendían sus derechos de autor; así también, las disqueras y productoras (sellos fonográficos) transnacionales como la Philips, la Sony Music o la Universal para la década de los 80's descentralizan internacionalmente su producción. Los primeros discos de vinilo, por ejemplo, de Ozzy Osbourne (música rock, heavy metal) que se adquieren en Quito en 1986 son del sello fonográfico CBS Inc., Nueva York, EE. UU., con filial en Caracas, Venezuela; es decir que es un archivo grabado y masterizado en EE. UU. por esta empresa y manufacturado en Venezuela por la filial de la esta misma empresa.

De este modo las tendencias en los 60's del rock and roll que es básicamente música de tradiciones negras en simbiosis con la música del folclor europeo, vuelve a sus raíces porque lo que cedieron los negros en detrimento del blues no compensaba la falta de reconocimiento de tan valioso aporte a esta música de dominio popular mundial. El folk que se hace en todo ese país, deja su pueblo y pasa a ser netamente de consumo de la población de las grandes urbes como folk o como rock. Ya no tiene sentido “lo popular” en esta música como signo de igualdad de derechos de la gente de los campos con la de las ciudades, y menos aún como signo de libertad de las personas que reclamaban a través de la música la vida sin presiones ni castigos de látigo. El boogie y en menor medida el rythm & blues de Joe Turner, se convierte en un componente de lo que será el desarrollo del twist de Bill Haley and The Comets o de Little Richard y en general de un rock que paradójicamente de tener representantes latinos —y por ende subyugados de las tradiciones de los terratenientes y empresarios prósperos blancos—, se separa del sonido blues-rock de Bo Diddley o de Cuck Berry para llenar de la percusión que le permitía llegar al mundo, carente la propuesta emancipatoria negra. O lo que es lo mismo: ocupa el ritmo del rythm & blues y deja a un lado las guitarras expresivas del blues. Estas mismas guitarras expresivas del blues son retomadas con todas sus tradiciones que vienen además, del virtuosismo instrumental del jazz, en lo que se denominó “la psicodelia” o rock psicodélico, un estilo que es depresivo pero a la vez

netamente de producción puesto que podría tratarse de un archivo portable cualquiera original, según sea el caso. Ya en el tratamiento del problema.

mantiene la fuerza y tensión rítmica (los riff's y el vibrato, que son el alma de la obra musical); es decir, hereda la percusión no del rhythm & blues o menos aún del boogie, lo hereda del rasgado de dos tiempos —del *two time beat* o *bouble two time beat* del elemento “*swing*” de los 30's que es el espíritu de esta música del estilo Nueva Orleans— que se mantiene del inicio hasta el fin de la ejecución musical como esa mezcla que ya mencionamos entre melodía y ritmo en un solo instrumento: la guitarra —desde la invención de Bo Diddley y otros guitarristas de su tiempo— o el banjo. Está claro que estamos haciendo una distinción de estilos que casi no se nota porque se cruza el elemento rítmico de estos dos estilos formadores del rock: el blues y el boogie woogie, los que serán determinantes a pesar de las décadas hasta el metal melódico actual y el pop con sus variaciones “ligh” hasta hoy, respectivamente; un tercero que sería el country sólo funciona a nivel de Estados Unidos y poblaciones aledañas para esos años.

En Europa y ya entrados los 60's, mientras The Beatles (Long John and the Silver Beatles, que se reduce a The Silver Beatles antes de quedar con el nombre como se los conoce) promovía un “beat” bastante ligero y luego fuerte y comercial, hubieron grupos de jóvenes que se iban conformando —se reunían en sitios de concierto como Flamingo, Crawdaddy Marquee o Roundhouse, a ver tocar a sus amigos pero también a grandes figuras norteamericanas; los que tocaron fueron Otis Spann, Sonny Williamson, John Lee Hooker o el mismo Chuck Berry— en nuevos grupos. Muchachos, la mayoría londinenses que conocían la música de los negros norteamericanos, el blues de Chicago, en el blues de Muddy Waters, Jimmy Reed, Bo Diddley o en el rock de Chuck Berry pusieron las bases del rock de ahora; en uno estos clubes se iniciaron la mayor parte de grupos que sentaron sus bases (Quintana, Puristas y dinamiteros, 1988, pág. 146):

Alexis Korner (1928-1984). Nació en París, y en sus venas había sangre griega, turca y austriaca; a partir de 1948 comenzó a tocar, *blues* en el Reino Unido con gente del *jazz* británico, como Colyer o Barber. El cantante y armonicista Cyril Davies se convirtió en su amigo inseparable, y juntos comenzaron a montar una banda-escuela de *blues* que llevaría el nombre de Blues Incorporated. Su centro de operaciones fue el club Marquee, en el Soho londinense, y por su grupo desfilaron docenas de músicos que al dejar su tutela fundarían importantes bandas inglesas de la década de los sesenta. Cantantes como Paul Jones, Mick Jagger, Long John Baldry o Robert Plant; guitarras como Keith Richards o Brian Jones; baterías como Charlie Watts o Ginger Baker; teclistas como Graham Bond y Zoot Money, y

saxofonistas como Dick Heckstall-Smith. Durante toda su vida mantuvo una línea proselitista del *blues*.

En el país centro de todo el movimiento, a la vez que se iban gestando grandes bandas en la línea del *rythm & blues*, con una tendencia hacia el *folk* en 1959 nació Credence Clear Water Revival, que serán para finales de esta década unos de los más fieles representantes del rock en todo el país. En San Francisco se da un acontecimiento que modifica en gran parte lo construido por los gestores del blues, las alteraciones mentales creadas por el LSD (del químico Owsley Stanley), el libre consumo del ácido en las “psicodelic shops” y luego su prohibición, llevan a la posibilidad de crear un estilo dentro del rock cuya experiencia auditiva se asemeja a los efectos de este alucinógeno. La combinación de estos elementos, la masificación de la música por las crecientes emisoras en FM y la incorporación de la revista especializada en rock y pop Rolling Stone al movimiento musical de la ciudad permitieron el nacimiento de lo que llamaron “rock psicodélico”. Bob Dylan empezó a hacerlo público y luego los Beatles (de tradición mas bien “limpia” del movimiento *mod*²³) que “sólo” usaban las anfetaminas para aguantar largas jornadas, a partir de esos días también usaban marihuana y LCD, Jefferson Aeroplane fueron los pioneros en topar el tema, pusieron sobre el tapete el tema casi explícito de las letras que incitaban de algún modo al consumo de LCD, además las guitarras y la percusión llevaban a “viajes alucinógenos”, pronto se disolvieron: en el barrio hippy Haight-Ashbury, que fue centro de músicos y espectadores de San Francisco, se llenó de muerte y violencia con la entrada de la heroína, el crimen y las mafias estaban dispuestas a aprovecharse de su inocencia y su dinero. No duraron más de tres años y la banda pasó a llamarse Jefferson Starship, una fracción, y la otra Tuna Hot. Los Grateful Dead les siguieron con sus temáticas; hubo relaciones de la banda con el dueño de muchos laboratorios de la droga con quien vivieron en Ashbury Street en comunidad con todas las familias de los músicos. Grabaron desde 1967 a 1987 con las variaciones de integrantes.

Por el lado del blues y el rock con tintes de R&B (*rythm & blues*), Janis Joplin, que iba de Texas a Los Ángeles, un día de vuelta a casa en vacaciones de la universidad (California), dejó definitivamente su familia; a mediados de la década conforma sus

²³Es el movimiento de jóvenes británicos con inclinaciones del “jazz moderno” (*mod*) en contraposición con el “jazz tradicional” (*trad*).

primeras bandas (la primera, la Big Brother & The Holding Company) y para el Festival de Monterrey de 1967, se da finalmente a conocer. The Doors es otra de las bandas memorables de blues-rock con matices comerciales que rosan en el pop. Las letras de alto valor poético las preparó Jim Morrison, y la música Ray Manzarek, Aldous Huxley ya utilizó “Las puertas” para su libro de las experiencias con mescalina. Morrison tomó el nombre no de aquel libro sino de la frase de William Blake: “Si las puertas de la percepción se limpiaran, cada cosa aparecería al hombre tal cual es: infinita”. Jimmi Hendrix es un músico de un hard rock que ha evolucionado desde temprana edad desde el blues y las guitarras de Bo Diddley o Chuck Berry; además de su presencia escénica caracterizada por la voz grave, domina totalmente la guitarra (con su mano izquierda), para 1966 viaja a Europa con el apoyo de Chas Chandler; al regreso a EE. UU. al Festival de Monterrey es ovacionado pero también en el de Woodstock (Rey, Jimi Hendrix, la cosa salvaje, 1988, pág. 255):

Sus conciertos eran mitad prestidigitación, mitad sexo humeante. Utilizaba la guitarra como a una mujer o una prolongación fálica. La acariciaba, la atacaba con los dientes, por detrás, se la subía a la espalda, arrancándole sin cesar orgásmicos quejidos entre convulsiones pélvicas. Con su inimitable técnica al pedal de *wah-wah* la hacía hablar mientras, ilusionista óptico, emitía notas tirando de hilos imaginarios. Era puro circo. Tenía docenas de trucos, pero también tremendas canciones y un inconfundible estilo, que le encumbró como el más influyente guitarrista de la historia del rock. Fue el primer negro pop. Hasta él, los artistas de color, incluso los de éxito entre blancos, lo conseguían mediante música ligada a su tradición, y su atuendo era tan timorato como los límites modosos del esmoquin. Hendrix cambió todo eso. Venció a los blancos en su propio terreno, adelantándose en términos estéticos con un original diseño pospsicodélico de inexplorados efectos, fuego, carne y *acid-rock*. Su mayor gloria fue transgredir el gueto musical con un lenguaje universal. Imágenes de confusión, sexo y búsqueda, con préstamos superrealistas de Dylan, al que admiró. También fue pionero popularizando, junto a Cream, el formato de trío.

No se acudía a los festivales sólo por la música, sino buscando un espíritu comunitario, buscando la sensación de ser multitud unida en el rechazo al resto de la sociedad, buscando la una vida diferente. Los grandes festivales eran una declaración de principios para finales de la década de 1970, sobre la vida que late agitada, una manifestación humana concreta de comportamientos, de historia, de ambiciones, de frustraciones y de anécdotas. Al reclamo al aire libre y a los grupos y solistas de rock acudían simpatizantes del movimiento *hippie* (movimiento de rebeldía juvenil que apareció en la universidad de Berkeley en contra de la guerra y en favor de la libertad)

en busca de sensaciones prohibidas, unidos por un fugaz compañerismo. La idea central fue la oposición al sistema en su conjunto: al trato de las personas como objetos, al conformismo que caracteriza a los ciudadanos masificados, a la burocracia que dirige y anquilosa la fluidez de la vida, al juego de normas y prohibiciones, al cuadro de valores dominante, es decir, a la propiedad, al trabajo alienante, al dinero, a la competencia, a la segregación racial; pero además a las diferencias de clase y a la represión ideológica. Algo falló y su lucha no duró, no estaban organizados, no había la posibilidad material para hacerlo (sus contenidos ampliamos más adelante), tampoco hubo planes, ni compromiso. En 1969 y un poco antes, en 1968 en Europa con la *primavera de Praga* y el *mayo francés* hubo un pulso entre la juventud (principalmente) y el poder constituido. A partir de entonces nunca ha vuelto a existir una conmoción social de tanta envergadura, nunca se ha vuelto a levantar una fuerza rotunda para desestabilizar el sistema constituido. Paradójicamente, a partir de entonces el poder se hizo más fuerte aún, más camaleónico, más alienante.

En este contexto social se celebró lo que fue el festival de música más representativo de la historia; el Woodstock, congregó a 400.000 personas, aunque 500.000 afirman haber estado allí, la organización esperaba sólo 60.000 y la policía de Nueva York calculó 6.000, se estima que 250.000 no pudieron llegar. El Woodstock se convirtió en el ícono de una generación estadounidense en favor del amor y la paz como forma de vida que mostraba su rechazo al sistema político y económico. Era una postura clara contra la guerra de Vietnam (por lo que Jimi Hendrix tocó con un solo de guitarra eléctrica el himno de EEUU con la intención de rechazo a los acontecimientos bélicos de este país). Entre muchos otros los grupos que allí actuaron fueron: Janis Joplin, Jimi Hendrix, The Who, Joan Baez, Santana, Joe Cocker, Hy de Park, Mountain, Ten Years After etc.

Ya los acontecimientos musicales para estos años no se trataban de fenómenos locales, como se dijo antes, la televisión y la radio en FM tuvieron en la difusión de las ideas un papel importante, también la prensa escrita, las revistas de baja circulación fue ganando terreno. A España le llegó toda la música (discos cintas y revistas) de estos subgéneros del jazz, del rock y del blues ya desde las primeras épocas de los 50's por la ruta comercial acostumbrada, por la ruta británica, y luego directamente por vía aérea a cada ciudad del continente. El componente country —que fue por mucho tiempo conocido como hillbilly (quizá desde las épocas del ragtime o mucho antes desde las de los

blues), que no era sino el folclor de los blancos del campo— daba para que como en su país natal (EE. UU.), se acople a la “movida” o movimiento de cualquier región, para que el rock se acople a cualquier folclor. De los países asiáticos no conocemos pero es de suponer que cabía en cualquier lugar. Triana, un grupo andaluz de los más conocidos fue de los primeros en incursionar en el rock con la identidad que le daban las guitarras acústicas (López, 1988, pág. 388):

Jesús de la Rosa (1948), teclados, voz y principal compositor del grupo, inició su carrera en el año 1969, en el conjunto Nuevos Tiempos, que editó un *single* al año siguiente en la línea del llamado *rock underground*. El intérprete pasó después por los Cra'ys, unos devaluados Bravos, y por Tabaca, donde se encontró con otro sevillano, Eduardo Rodríguez Rodway (1945), que manejaba con acierto la guitarra española. Éste, a su vez, había comenzado en los Flexos, y conoció más tarde el éxito veraniego con los Payos (*María Isabel*); a continuación formó Tabaca. En los Payos había coincidido con Juan José Palacios, *Tele* (1944), natural de El Puerto de Santa María (Cádiz), batería y percusionista reconocido, que también aportaba su propio y dilatado currículum en distintos grupos (Jerry's, Sombras, Soñadores, Gong, Gazpacho).

Muchos otros grupos andaluces como Alameda, Imán, Guadalquivir, Mezquita salen con trabajos discográficos para esos años. Medina Azahara en 1968 edita su primer álbum “Pasenido por la Mezquita”.

El pop también se masifica, cuando crece el rock, porque precisamente se apoyó en las raíces del pop actual, en la música boogie woogie. El rock es un gran árbol y sus ramificaciones y raíces son muy variadas. Sus raíces, blues y jazz, cuentan con un elemento que están formado por las tradiciones de los negros de las islas del Caribe que conviven con sus amos blancos en condiciones desconocidas para los esclavos norteamericanos; o sea, tiene el ingrediente de rumba, mambo y otros estilos de música de raíces también africanas y en los años siguientes además de música latina, boleros, tangos y demás. Ya en el delta del Mississippi y todo el sur para mediados de los años 20's es conocido este elemento moderno con el nombre de “boogie woogie”. Éste que es un elemento exógeno llega de otros lugares y se incorpora al blues urbano y al jazz porque convergen de algún modo en el ritmo para formar un “archirritmo” de la música negra moderna. El espíritu del blues y del blues-rock sigue firme como el árbol de roble que es y no se puede negar a tender lazos de comunicación con las demás culturas. Sin embargo, paga cara su relación con este elemento, porque de éste, que los bluseros más cautos —negros y blancos como Muddy Waters y Johnny Winter, o, Bessie Smith y

Janis Joplin, etc.— no lo reconocen como suyo, sale para el jazz su decadencia y vuelta a la vida en el “bebop”, después de la explosión del estilo “Swing” (Berendt, *op. cit.*, pág. 43), netamente comercial:

Pero tal es, asimismo, el trasfondo que hace tan poderosa e impresionante esta música, y que hace parecer mucho más admirable la labor de estos artistas, que tan pronto murieron o cayeron en la rigidez. Y no es accidental que a comienzos de los ochentas estemos presenciando un resurgimiento del bebop que nadie habría podido predecir hace algunos años. Hay toda una generación de jóvenes tocando esta música, los más de ellos blancos, bien adaptados y muy lejos de morir como adictos a la heroína. Y todo esto sucede veinticinco años después de la muerte de Charlie Parker, treinta y cinco años después del primer ataque de Bud Powell, el “padre del piano bebop”, y treinta años después de la muerte del trompetista Fats Navarro, que falleció a los veintiséis años recién cumplidos.

De este elemento exógeno sale también para el blues su signo comercial. Al boogie woogie podríamos calificarlo como “un bluesailable” que aparece con el nuevo siglo paralelamente al jazz. E incorpora el elemento boogie woogie esporádicamente en su estructura hasta que en los 30’s se desarrolla con fuerza en el estilo “Swing”. El jazz toma ciertos elementos de él, pero recupera su tradición en el estilo “bebop”, casi diez años después. El blues que se desarrolla con total autonomía respecto del jazz, también desde inicios del XX conserva la influencia del boogie woogie hasta la llegada de lo que se conocería como “rythm and blues” con Jerry Wexler en 1949 de la revista *Billboard* (Sacks, 1993) —como en el caso del jazz con el “Swing”—. Bo Diddley antes del “boom” del rock and roll ya tachaba de “trampa de los blancos”, hablaba de los “royalties”, de los concursos para ver el “mejor”. El “rock and roll” dio la posibilidad de mostrar la grandeza de la música de los negros fusionada con el crisol de culturas del delta del Mississippi y a la vez la probabilidad de perder en su mercantilización todo lo ganado en el sol de mediodía y las largas jornadas de los campos de algodón, lo vivido en Storyville, lo aprendido en la Dixieland y en el éxodo a la “windy city” y los días de extrañeza en tierras lejanas en el “South Side” de Chicago. El boogie woogie pudo ser un elemento de apoyo pero no era un elemento que se configuraba desde sus dolencias de mediados del XIX, no convivió con ellos. Fue un elemento que llegó a alegrar la vida pero ya muy tarde, cuando el blues y el jazz se erigían autónomos.

Fruto de esos elementos insertados desde afuera en el jazz y —por tanto— en el gran árbol del rock, son el estilo “twist” del rock, este elemento que le dio junto a otros

elementos realmente importantes reputación mundial al rock. Una versión para España es el “ye yé”, onomatopéicamente respecto de “yeh! yeh!” (Quintana, y otros, 1988, pág. 15):

En los sesenta, [es la] versión europea del pop anglosajón. Plataforma para jóvenes lozanas y radiantes, en España (Karina), Italia (Rita Pavone) o Francia (France Gall). El modelo de explotación es el imperio de *Salut Les Copains*, poderosísima revista francesa.

Para Miguel Ríos²⁴, por poner de relieve a *uno de los personajes importantes*, fue muy difícil ir acoplándose al ritmo que marca para esos años el rock de habla inglesa, pero supo mantenerse firme con lo que significa el rock, finalmente y después de varias entradas fallidas para su aceptación, es uno de los dignos representantes del rock español de los primeros años. Hoy podemos ver que la lucha no fue en vano, podemos verlo con Alex Lora cantando su “Triste canción de amor” del Tri de México, otros representantes auténticos del rock latinoamericano.

En la costa sur del Atlántico, a Argentina, entró el rock ya para 1966 con Bob Dylan que ocupó la popularidad del folk norteamericano para la transferir las preocupaciones sociales de un capitalismo en auge, la guitarra acústica le daba toda la posibilidad para que los jóvenes no se queden en la casa y sin necesidad de amplificación canten sus canciones libremente. Según nos relatan un grupo de investigadores (Franco, Calderón, & Franco, 2006, pág. 25) la llegada y el sincretismo de esta cultura se consolidó con el movimiento *hippy*:

²⁴ Descubre entonces los cambios aportados por el *hippismo*, y gracias al afortunado éxito mundial del *Himno a la alegría* (1969) viaja por todo el mundo. Cuando vuelve de Estados Unidos, sus sacudidas a lo Joe Cocker, camisas estampadas con estrellas, declaraciones pacifistas y *Conciertos de rock y amor* (1972) demuestran palpablemente que un español puede dominar el lenguaje del nuevo *rock*. En los setenta atraviesa, sin embargo, una mala etapa. Las colaboraciones con Teddy Bautista, y *elepés* como *Memorias de un ser humano* (1974), *La huerta atómica* (1976) y *Abandalus* (1977), pretenciosos y flojos, cargados de ínfulas intelectuales, lo alejan del *rock and roll*. El peso de la música progresiva es enorme en España y se olvida premeditadamente la faceta juvenil y callejera del *rock*, y tras el fracaso de su espectáculo *Noche roja* tiene que replanteárselo: "Cuando tocaba el *meddley* de *rock and roll* notaba que conectaba visceralmente con el público. Me dije: `Estás haciendo el canelo, aquí tienes una comunicación efectiva". En 1979 sale *Los viejos rockeros nunca mueren*; se le recibe como al hijo pródigo y su versión de *King Creole* reconcilia con los puristas. Algún buen tema, como *Santa Lucía*, le gana la simpatía del gran público consumidor. *Rock and roll bumerang* (1980) y *Extraños en el escaparate* lo consolidan.

Aunque comparados con los actuales aquellos eran tiempos de más lenta comunicación, de todas maneras este nuevo y a veces anárquico conjunto de pensamientos y búsquedas no se había demorado en llegar a Buenos Aires. La información circulaba; ya en 1969 se publicó *El libro hippie* [Hopkins, Jerry, *El libro hippie*, Ed. Brújula, Buenos Aires, 1969], en el que Jerry Hopkins (uno de los “representantes” de las nuevas ideas en los Estados Unidos) reunió una serie de artículos aparecidos en ese otro nuevo fenómeno norteamericano: la prensa alternativa. Se trataba de modestas publicaciones que se ocupaban de todo lo que los grandes medios todavía no habían incorporado a sus agendas de preocupaciones. Allí se hablaba de la guerra de Vietnam (el capítulo dedicado a ella se titulaba “La guerra es un buen negocio, invierta a su hijo”), la experimentación con drogas, la religión, la política, el sexo, las artes y la educación, entre otros temas.

En todo el cono sur de nuestro continente se ha desarrollado una fuerte influencia del rock que en la segunda mitad de los 60’s tenía como centro a Pappo (Norberto Aníbal Napolitano) en Buenos Aires. Su música se desarrolla en un inicio con los Abuelos de la nada (Calamaro entra cuando él no está en la banda) y después, a partir de los 80’s con más fuerza instrumental, luego de una década de solista como Pappo’s Blues (con Pelusa Serafine y Conejo Jolivet también de Riff). Herederos de toda esta tradición son V8, Hermética, Malón, Sauron y ya en este nuevo milenio, Orcas y Tren Loco entre muchos otros en la región.

Hay ya para la época cuatro estilos claros y todos dentro de lo que se llama el rock fuerte, el rock duro o “hard rock”, que se separa definitivamente de la movida “beat” comercial. El estilo de temáticas esotéricas y sonido metálico, más cortante y claro es el de Black Sabbath; el de temáticas esotéricas (pero mucho más filosóficas) y sonido arraigado en el blues y sin ser folk en las guitarras acústicas, es estilo de los Led Zeppelin; el estilo psicodélico pero a la vez ligado a conceptos del arte moderno, el sonido atmosférico y de temas de preguntas existencialistas se encuentra en Pink Floyd; y el estilo blues-rock que se combina con la música europea de academia, el de temáticas tomadas de la vida cotidiana pero de un relato bastante pulido es el estilo que hallamos en Deep Purple. Y no obstante hay muchos estilos más que por múltiples razones no lograron ser plasmados en trabajos fonográficos y otros que les faltó continuidad y decayeron o se sumaron a los estilos de estas cuatro bandas (Quintana, Puristas y dinamiteros, *op. cit.*, pág. 146):

Al mismo tiempo que los Beatles comenzaban en el Reino Unido la fabricación de un *beat* doméstico, otra fracción de jóvenes británicos (sobre todo londinenses) prefirió el sólido *blues*

de Chicago como soporte para su música. Con el oído bien puesto en Muddy Waters, Jimmy Reed, Bo Diddley o Chuck Berry, decenas de nuevas bandas combinaron lo aprendido de los maestros con su actitud más agresiva, dando a luz así un movimiento que, a pesar de no tener estrictamente mucho de nuevo, puede considerarse como todo un hallazgo. De hecho, medio mundo creyó por esa época que los británicos habían inventado aquella música.

Black Sabbath es el grupo padre de lo que en años posteriores se llamará “heavy metal” —aunque Steppenwolf en 1968 con “Born to be wild” es considerado el primer tema del heavy metal y de donde nace la popularidad del nombre—. Se conocieron todos en la secundaria (1969): Ozzy Osbourne, Tony Iommy (guitarra), Geezer Butler (bajo) y Bill Ward (batería), eran de Birmingham. Su primer nombre fue “Earth”, hacían un pop en el estilo destructivo y potente como el de The Move —Roy Wood y Jeff Lynne forman la Electric Light Orchestra en 1970, un año después (1969) de abandonar The Move— y ya como Black Sabbath son las bases de bandas como Cathedral y todo el “rock gótico” que vendrá. En 1979 se separa Osbourne para hacer su carrera en solitario y se acompaña de buenos músicos, al tiempo que entra Ronnie James Dio (ex-vocalista de Rainbow) a suplantarle y se queda en la banda.

Led Zeppelin es una banda conformada por el arreglista de estudio (con amplios conocimientos musicales y de grabación) John Paul Jones, el vocalista Robert Plant, el guitarrista Jimmi Page y el baterista John Bonham. Page es el gestor de esta banda que se reúne en 1969, él ya pasó por otra banda, The Yardbirds. Ésta estuvo conformada por Paul Samwell Smith, su bajista (quien fue su mentalizador en 1963), Keith Relf su vocalista y armonicista, Jim McCarty su baterista, Chris Dreya y Anthony Topham sus guitarristas, y Giorgio Gomelsky su representante. De los más importantes portadores del blues y del rock en Inglaterra, antes de Page, Eric Clapton, ya pasó por los Yardbirds: Topham abandona el grupo para seguir sus estudios universitarios en el mismo año que se crea la banda, entonces entra Clapton —que venía de los Roosters que estaban en el boom inglés del R&B—. Pasa dos años con la banda y luego sale para formar parte de los Bluesbreakers (una agrupación de uno de los padres del blues inglés, John Mayall). En 1965 es cuando Jimmi Page pasa a formar parte de The Yardbirds, pero como bajista en remplazo de Smith, gestor inicial del grupo inglés; junto con él entra también Jeff Beck a remplazar a Clapton que dejaba el grupo. Sólo después de esos cuatro años en

esa legendaria banda conoce a Plant y forma Led Zeppelin, él invita a otro amigo, Bonham (batería) y Plant a Jhon Paul Jones (bajo y luego también teclados).

No pasa lo mismo con la formación de Pink Floyd. En 1966 su primera formación (Syd Barrett, Roger Waters, Richard Wright y Nick Mason) al mismo tiempo que siente inclinación por el rock y el blues, *tiene también intereses por las artes* —entendidas como este otro arte de origen occidental, como la plástica o la arquitectura—. Roger Waters, Richard Wright y Nick Mason son estudiantes de arquitectura y Syd Barrett de pintura. Es Barrett quien diseña y ejecuta las portadas y los cortos que acompañan sus presentaciones y las temáticas de las canciones, lamentablemente el LCD no le permite continuar en la banda (Mordoh, 1988, pág. 270):

Syd Barrett y David Gilmour cohabitaron en Pink Floyd durante casi dos meses. Antes habían tocado juntos como dúo de folk. David, un guitarrista efectista, entró porque los demás no aguantaban ya los desvaríos de Syd y pensaron que tal vez con un buen amigo a su lado volvería a centrarse. En abril de 1968; Barrett los dejó para recibir tratamiento médico y, de paso, convertirse en uno de los perdedores más aclamados del rock. Tras grabar dos idiosincrásicos elepés, Barrett terminó encerrándose en el domicilio materno de Cambridge. Para Gilmour, se trata de una historia “más triste que romántica”.

Entre 1968 y 1969 con la entrada de David Gilmour a la banda, Waters se encarga de nuevas estrategias para salir de nuevo; trabajan en experimentos y sale a la luz el doble álbum “Ummagumma” con un concepto avasallador, “Careful With That Axe, Eugene” (Waters, Wright, Mason, Gilmour) es la canción en la que mayores efectos se notan; es un relato musicalizado y muy bien instrumentalizado. Después de seis años pretenden masificar su estilo que van delineando y que en poco tiempo será retomado y alimentado por bandas venideras, el estilo será la escuela del “rock psicodélico”; el ingeniero de sonido Alan Parsons pone en marcha tal propósito. Para 1975 “Dark side of the Moon” logra transmitir tal propósito, su tercera obra después de Barrett es puesta en camino: “The Wall”, que es su trabajo más conocido. En el tema que da título al disco (“Another brick in the wall”) los elementos visuales son transgresores a la vez que ponen en la cuerda floja los valores burgueses que se gestan a más de en la familia, en las aulas. La idea central es romper los límites que pone sobre la consciencia esa moral caduca. Luego con “The final cut” en 1983, ponen en escena una propuesta antibélica para separarse definitivamente.

Deep Purple es la otra banda que elabora el camino para el tránsito del “metal melódico” y todo el rock actual. Es la banda con más movimiento que haya tenido el rock en todos los sentidos. Todos sus miembros son relevantes, sin embargo, Jon Lord, Ian Gillan y Ritchie Blackmore son los ejes por ser con quienes se sentó las bases del movimiento artístico en todo el mundo. En la primera formación (1967) está Rod Evans (vocalista) antecediéndole a Gillan, y Glenn Hughes (bajista) a Roger Glover; con esta formación graban sus tres primeros álbumes, el último, homónimo de su nombre, “Deep Purple” integra en la carátula del elepé la sección derecha del tríptico llamado “El jardín de las delicias” del pintor neerlandés El Bosco. En 1969 ya con Gillan, con su “Concerto for Group and Orchestra” lanzado en diciembre en los EE.UU. se registra por primera vez que una banda de rock se fusiona con la música clásica académica occidental. Este álbum es un concierto compuesto por Lord en tres movimientos e interpretado en el Royal Albert Hall de Londres entre la banda y la Orquesta Filarmónica Real dirigida por Malcolm Arnold. Este es el punto de contraste con el rock and roll que inició con Chuck Berry, quien exceptuó la música de conservatorio para estructurar el sonido rock. Bo Diddley tuvo ocho años de aprendizaje de violín para transformar el sonido de la guitarra del blues en los riff’s del rock actual, en el riff de toda la obra de los Purple. En 1972 graban una de las obras más completas del rock actual que titularon “Machine Head”, con la que se introduce en el rock una estética fónica apartada de tendencias antojadizas del instante, con clásicos como “Lazy”, “Pictures of home” o el ampliamente conocido por su riff “Smoke on the waters”. Los años subsiguientes son de disgustos y hasta de enemistades que giran alrededor de Blackmore, quien tiene la dirección en los conciertos y comparte con Lord en el estudio de grabación. En diez años vuelve a la banda (1984) y en 1993 sale definitivamente a formar otros proyectos, uno con su esposa y la colaboración de Ian Anderson —el gestor de toda la vida de la banda Jethro Tull, compone, vocaliza y toca la flauta traversa—. En esos primeros años de ausencia ya formó Rainbow, que es otra de las bandas de trascendencia para esta música. De esta nueva banda de Richie, después de años de acompañarle, sale Ronnie James Dio a formar un grupo independientemente como “Dio”, Dio es quien le da identidad al movimiento rockero mundial con uno de los signos para el “heavy metal”, se forma con la mano recogiendo los tres dedos y dejando los dos restantes en forma de cuernos.

Hasta aquí se ha esbozado a grandes rasgos los factores que determinan la resistencia de esta cultura a la fuerza arrolladora y a la vez casi invisible del mercado enraizada en el sistema político liberal y oculta en la *industria del entretenimiento*. El neoliberalismo económico atravesó la frontera política de los estados nacionales y hoy este sistema amenaza con reducir a “pop” a todas las formas de la cultura que no se sostengan en planteamientos firmes. Tales planteamientos de las *bases ontológicas* o principios de cualquier cultura —nuestro trabajo no considera al movimiento rockero como “contracultura” o como “subcultura”— o de cualquier *forma cultural* de la cultura dominante, “progresiva” o “acumulativa” (Lévi-Strauss C. , 1999, pág. 25), no permitirán que la industria cultural (brazo fuerte del capitalismo globalizado) convierta en “subculturas pop” a culturas con los pies en “supuestos de formas económicas diferentes del capitalismo”. Como ya hemos reiterado, hay otros estilos que se han ido formando, y por lo tanto otras bandas que han ido aportando de estos estilos al desarrollo del panorama del rock en el mundo pero que no han logrado mantenerse, algunas, y otras que son desconocidas para nosotros y no por eso son menos importantes.

d. Los ejes del rock actual: el metal y el *punk*

Hoy el panorama del rock en el mundo nos ofrece (a la vista) una gran cantidad de estilos, muchos de los cuales están más comprometidos con esta naciente formación (el movimiento de los rockeros) de esta *forma cultural* (el rock, como música) que otros, estilos que se desarrollan en lo posterior de esta parte del trabajo.

Los AC/DC son un caso en especial donde se prueba el alcance que tiene esta música más allá de la geografía y las fronteras políticas. Son australianos, que crecieron a pesar de la distancia (Sidney o Melbourne, Australia) junto a los Easybeats, sus hermanos mayores (George Young es hermano mayor de Angus) en el Reino Unido para mediados de los 60's (Rey, Flores multicolores, 1988, pág. 25).

Easybeats. Harry Wanda y George Young eran su máquina pensante. Incluso firmaron éxitos para los Bravos. De familias emigrantes (tres británicos y dos holandeses), eran ya los Beatles australianos cuando Shel Talmy los trajo al Reino Unido. Conquistaron el hemisferio norte a la segunda. Con *Friday on my mind* (1966), gloriosa odisea adolescente y clásico del *power pop* fosforescente. No hubo más grandes *hits*, pero sí imaginación, energía *pos-mod* y armonías

pop. Se separaron en 1970, aunque Wanda y Young siguieron con distintos seudónimos - Happy Wiskey Sour, Marcus Hook Roll Band y Flash & The Pan- y, como productores, ayudando a sus hermanos pequeños, que forman parte del grupo AC/DC.

Juntos, los hermanos Young (George, Angus y Malcolm) ya en Europa, es decir llegados, Angus y Malcolm Young, que ya tenían dos años como AD/DC en Australia, en 1976, comienza un nuevo ciclo del rock en el mundo. Nacen cuando también nace paralelamente una fuerza incalculable para esos años llamada *punk*. Sin entrar en contacto con esta fuerza social naciente logran continuar con el blues-rock ahora renovado para el Reino Unido. El blues-rock o el blues de a poco fue perdiendo protagonismo en la escena de la música popular “no académica” (diferente del la folclórica de cada país y del pop) que a la vez cedía lugar al rythm and blues (R&B). Una buena parte del rock and roll que se hacía hasta los 70’s —inclusive que se hace hasta hoy a pesar del *revival* del blues que refluye de los británicos a los norteamericanos — procedía de entre otros estilos primigenios del boogie woogie y terminaba en pop y a veces en el “funk”, como ya lo tratamos antes. También nace con ellos el estilo del “glam” que los influye y sin embargo su estilo es único, es auténtico. tres años más tarde, después de tocar en “pubs” y clubes en general, con “High way to hell” su modo de hacer un “blues metálico” y la particular puesta en escena de la banda llegan a la aceptación de público de la localidad. Luego de la muerte de su vocalista, Bon Scott —quien por sus abusos del alcohol lo encuentran ya sin vida en asiento trasero de un auto— y de un tiempo en que las cosas se encausan de nuevo después del duelo y la pérdida, Con Brian Johnson y temas del álbum “Back in black” como “Hell bells” la vida de estos músicos hallaba el sentido perdido. Son quienes junto con Motor head o a los alemanes de Accept marcaron el inicio de la fuerza y potencia del “power metal” (especialmente con Motor head nace el “power metal” y el “speed metal” en la tradición del heavy metal).

Por otro lado, una creciente ruptura sale a la luz con el pop y el rock, los sitios frecuentados por los jóvenes de la época son además frecuentados por jóvenes y adultos con tendencias sexuales diferentes de las aceptadas por una moral anquilosada en el *progreso* —que tiene su ser y su esencia en la *teleología del judeocristianismo* que ha ido avanzando desde occidente hacia todos los lugares donde haya podido incrustarse—, lo que era hasta cierto punto tabú; es decir que, la libertad de la que es consecuencia la existencia del rock dio cabida a todas las tendencias sexuales, sin prejuicio alguno. En

estos lugares hay también historias contadas para este público, los Kinks hicieron una canción (“Lola”) en la que se relataba la historia de un muchacho seducido por un travestido en un club del Soho (una de aquellas localidades, de bares y conciertos). Es así que nace en los primeros años de los 70’s —para extenderse en EE. UU. desde inicios de los 80’s, en la década llamada “ochentera” y en adelante— el “glam” como música glamorosa, brillante (Manrique, *La hora de la pasarela*, 1988, pág. 326):

Es el *glitter rock* o *glam rock*, término que engloba a todo artista resplandeciente del período 1971-1976. La mayor parte, gente orientada a las ventas: Sweet, Slade, Gary Glitter. Otros tienen una visión propia: Marc Bolan, Elton John, David Bowie. Y los pantalones superajustados, la abundante bisutería, las botas de plataforma, los maquillajes, pasan a ser parte del bagaje de muchas estrellas establecidas, desde los Rolling Stones a los hermanos Winter. Hasta Lou Reed, el rudo cabecilla de Velvet Underground, adopta poses equívocas e infiltra en las listas su *Paseo por el lado salvaje*. Finalmente, la estética *glam* pasa al cine en *El fantasma del paraíso* y *The Rocky Picture Horror Show*.

Los pioneros son David Bowie, Sweet, seguidos por Slade, Deff Leopard y Witesnake²⁵ entre otros que marcaron el rumbo de la nueva ola del heavy metal (*new wave of british heavy metal*), el que tuvo origen en 1965 con las publicaciones de revistas de consumo local (Nueva York) como aquella que calificaba a los MC5 de “heavy metal” (Cream o Circus). David Fricke, de la revista especializada Circus, es quien pone en la palestra del movimiento cultural del heavy metal a bandas como Black Sabbath, Deep Purple e inclusive a Cream, que son de antes. Ya para la década siguiente el glam tiene un gran desarrollo ante todo en Norteamérica, que es cuna de bandas —ochenteras a pesar de extenderse hasta los 90’s y la actualidad—. Las bandas, casi todas de Los Ángeles, Wasp, los Motley Crue, los Twisted Sister, la banda Stryper, los Poison, los Cinderella,

²⁵ Es la formación “glam” de Deep Purple, la banda más representativa del rock. “Tras dos años de proyectos en solitario, [el vocalista] David Coverdale inició Whitesnake a principios de 1978, enrolando a Lord y Paice en sus filas a mediados de 1979.” (Sitio web oficial de Deep Purple: <http://www.deep-purple.com>). Quien remplaza al vocalista Ian Gilan de los Purple en 1974 para grabar los álbumes “Born” (1974), “Stormbringer” (1974) y “Come Taste the Band” (1975), acompañar en los conciertos plasmados en el disco “Made in Europe” (1975) y en el incendio de los amplificadores que tuvo como precedente la elevación fraudulenta de los réditos de los empresarios cobrados de antemano en los contratos a representantes de otros grupos (Emerson, Lake & Palmer entre ellos), ocasionado para vengar la integridad de la banda, por Blackmore en el festival “California Jam”.

los suecos de Europe, los Bon Jovi, la escalada desde 1973 de los Kiss, fueron íconos del estilo “glam”.

Pero tomando en cuenta que con este agregado el rock adquiere elementos estéticos, fácilmente intentan infiltrarse a través de este estilo al movimiento elementos pop con bandas con interés de llegar al estrellato con excesos alegóricos y de maquillaje “fuera de foco”, son muchos elementos que sólo salen en busca de luces de cámaras y luces de escenarios: los pañuelos y las mallas de colores y de tela estampada simulando pieles de animales, las guitarras distorsionadas o metálicas y muchas de ellas simulando sonidos de las bandas con trayectoria de las anteriores décadas y las líricas (poemas o relatos cortos que se repiten) románticas (superfluas, muy poco creativas) pero a la vez de encuentros sexuales fortuitos, son el denominador común de los años 80’s. El rockero espectador —receptor de la obra de arte— que se considera parte del movimiento puede discernir, con cierta dificultad, pero diferencia qué banda no ha perdido el camino de resistencia a los sistemas económico (capitalista) o al político (liberal) y qué banda se enmarcó en la conducta programada desde algún escritorio de producción. Para poner un ejemplo, la banda Motley Crue ha hecho una carrera increíblemente llena de atractivos visuales (coreografías con chicas mostrando su desnudez o aros de fuego y motocicletas en escena) y a la vez que hicieron mucho dinero, afianzaron identidad del rockero con las motos, las chompas de cuero con cierres metálicos negras y la ropa señida al cuerpo (también para los hombres), pero además hasta hace un año hubo la posibilidad de verlos en países de nuestra región porque siguen vivos; en esta ocasión, otros lenguajes altamente estéticos se sobreponen a la oralidad (al contenido lírico) del mensaje. Otro ejemplo son los Cinderella (la Cenicienta) que con músicos bastante creativos a la vez que maquillados y peinados con tips de colores (que incluso en uno de sus álbumes incluye “Foxy lady”, una creación del guitarrista Jimmi Hendrix) elaboraron piezas como “Somebody’s Full” cuyo estribillo vigoriza el estado de ánimo e invita al coro independientemente del idioma en el que está escrita.

De este modo, ya con una historia de casi cuatro décadas como rockabilly, mientras que la tendencia hacia el estilo glam se desarrolla para los ochentas entorno a localidades del norte del Pacífico de los EE.UU., en otros lugares de ese mismo país y con fuerza en Europa y el mundo, en cambio una tendencia distinta se abre en dos caminos: la tendencia por una parte al punk que es esa otra gran opción (que se desarrolla paralelamente a la opción por el metal, desde mediados de los 70’s) y la tendencia que

empieza con el heavy metal (de tradición blues-rock) que evolucionó hacia varias fusiones con tendencias de grupos sociales: rock y psicodelia, rock y esotería, rock y potencia sonora, rock y velocidad, rock y ecología, rock y folclor de cada región, entre las tendencias más marcadas.

En la fusión con la psicodelia de los 60's se encuentra como ya tratamos, la tradición de Pink Floyd y el hard rock de la época con seguidores como los canadienses Rush y con una tendencia más hacia el doom-metal, Anathema. King Crimson²⁶, Black Sabbath y Led Zeppelin son los que mayor influjo ofrecieron, muy por encima de lo que los mitos al redor de lo oscuro o esotérico pudieran informar, puesto que no hubieran tenido ninguna objeción para mostrar abiertamente su satanismo o voodoo (Voodoo Child, Hendrix), bandas como los Rolling Stones (con temas como "Dancing with the devil") a quienes se los ha atribuido esos mitos de encontrarles mensajes subliminales de incontables formas. El rock básicamente es música liberadora y sin embargo, hay bandas que van desde los más "white metal" (Stryper) hasta tendencias más "dark metal" o "black metal" (Venom, Cathedral, Deicide, Mayhem).

Por otro lado, la velocidad en el rock ha existido en muchos sentidos y en ciertas canciones ("Born" de Deep Purple). Quienes a la vez de darle rapidez le dan potencia son los Motor head, pero quienes elaboran un sonido más agudo, con gritos y con los aullidos del "glam" (también su estética) son los Judas Priest, con Rod Halford a la cabeza de la banda son para fin de los 70's de los 80's en adelante la principal influencia para este estilo (speed metal y power metal) en el mundo, a partir de ellos el rock es vida que late con fuerza.

Existe un nuevo estilo en esa transición de décadas y estilos que mezcla todas las temáticas con un punto de vista de la muerte (death) y los límites de la vida que enfrenta con rigidez y mimética. Nació del heavy metal y se desarrolló con la misma fuerza, es el "death metal". Los vocalistas de "death metal" usan falsetes de voces tenebrosas y guturales (*death metal growls*) combinadas con voces graves y otras técnicas como el *death metal grunt* y el *pig Squee*. Death, Obituary y Morbid Angel son los pioneros del

²⁶ King Crimson es un grupo inglés formado en 1968 por Robert Fripp (guitarrista) y Michael Giles (baterista). Es uno de los más importantes precursores del "rock progresivo". El nombre King Crimson (Rey Carmesí) fue idea de su compositor, Peter Sinfield, como metáfora de Belcebú. Según Fripp Belcebú es un anglicismo de la frase árabe B'al Sabab, la cual significa "hombre que ambiciona".

género, que por la potencia que emana de su sonido se abre en una multiplicidad de estilos.

En general todo el rock tiene conciencia ecológica, en las mismas bandas de black metal se puede encontrar un culto por lo “mundano”, por la Madre Tierra. Pero donde se desarrolla un apego sostenido al respeto por el planeta es en las bandas de las zonas geográficas donde los habitantes conviven con el entorno natural, estamos seguros que el rock africano tendrá esta tendencia, en Latinoamérica es claro este apego a la Madre Tierra. Para citar unos pocos: “El guerrero del arco iris” (Rata Blanca, Argentina, 1991.), “Madre Tierra” (Avalanch, España, colaboración de André Matos de Shaman, Brasil, 2005), “Síntoma de la infección” (Malón, 1995), entre tantos otros:

Alguna vez vendrá el fin sin el principio
de reaccionar ante la puta succión,
donde la ciencia pasa, su vestigio contagia, [ciencia que se fecundó en la modernidad]
donde el hombre sucumbe y la Tierra desangra.

Síntoma de la infección,
¡tu emoción viaja sin ver!
o ¿al mirar es lo peor?

¿Sabes si al despertar
te encontrarás también?
¿Cómo explicar por qué
si el ‘porqué’ no lo advertiste?

Observación real taladrando la mentira,
la falsedad verbal arrastrada por la ira.

Síntoma de la infección,
¡tu emoción viaja sin ver!
o ¿al mirar es lo peor?

Síntoma de la infección,
proyección sin solución
del arruinado planeta.

La otra gran tendencia, diferente del también naciente glam, es al *punk*, es decir la respuesta de sonidos que provocaron las promesas de revolución social de hippies y

rockeros que terminaron en lujosos hoteles, perdidos en el consumo de alucinógenos y en general convertidos al mercado a través de los grandes productores o de las mismas disqueras. No todos los hippies tenían al rock como fundamento de sus ideas de un mundo mejor, sí la mayoría, y muchos estuvieron en el festival celebrado en Woodstock y en otros. Pues, hasta que ocurrió la ascendencia desde los “hipsters” hacia este grupo social de inicios de los 60’s hubo un gran período de tiempo y por lo tanto una gran distancia: los conocidos como “beatniks” (realmente muchos de ellos “beats”, auténticos existencialistas), venían de tradiciones literarias y filosóficas que buscaban una salida antimaterialista, anticapitalista y antiautoritaria, enriqueciendo la interioridad de cada uno²⁷; del mismo modo, una buena parte de rockeros californianos y no californianos, no todos, se adscribían dentro del movimiento hippie. Las bandas que encabezaron el movimiento heavy metal en todo el mundo y que rosaron las ideas que convocaban al festival del amor y de la paz son las que junto al *punk*, con potencia pero con vasta precisión en los compases y con el virtuosismo de su melodía retoman el sentido que traía consigo el rock desde las tradiciones del blues y del jazz, desde sus orígenes de los campos de algodón.

Sin embargo, solamente a partir del “trash metal” y del “noise-rock”, entre otros géneros o derivaciones del rock, el heavy metal —que ya para los 80’s se consolida—

²⁷ En *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*. (Roszak, 1981, pág. 140), hemos encontrado una referencia al respecto, con la que no concordamos en sus críticas, pero que consideramos una posibilidad para un acercamiento: “Ya desde los tiempos de los *beatniks*, nuestra cultura juvenil de posguerra ha presentado una característica singular muy acusada: un gusto ecléctico por los fenómenos místicos, ocultos y mágicos. Allen Ginsberg, uno de los creadores del estilo, profesa la búsqueda de Dios en muchos de sus primeros poemas, mucho antes de que él mismo y sus amigos descubriesen el zen y las tradiciones místicas de Oriente. En su poesía de finales del decenio del cuarenta, hay una indudable sensibilidad por la experiencia visionaria (*Angelic Raving* [«delirio angélico»], la llamaría), que ya incluso entonces dejaba sospechar que el disentimiento cultural de la generación joven no llegaría jamás a acomodarse con el molde diamantinamente «secular» de la Vieja Izquierda. A este respecto, Ginsberg habla ya de ver
todas las imágenes de nuestra mente,
imágenes de los años treinta,
depresión y consciencia de clase
transfiguradas por encima de la política
hinchadas de fuego
ante la aparición de Dios.”

su denominación se resume en la popular denominación de “metal”, sin más. Comparte la propuesta combativa y sin reparos del *punk*, pero a la vez se distancia en la composición musical descuidada y repetitiva. Iguales distancias se trazan desde el *punk* respecto al metal, al que considera carente de fundamento político o propuesta política, sin compromiso social y enredado en su “virtuosismo hedonista”.

El rock en términos generales, está atravesado al ritmo que marca el desarrollo del capitalismo por sus dinámicas enajenantes de todo lo que éste toca. Éste es a nuestro juicio el punto crítico de todo el análisis. Sabemos que frente a un sistema económico que a más de globalizante, está fundado sobre la base de la acumulación de cosas: de productos y —lo que complica todo, lamentablemente— de conceptos, con tendencia a subsumirlos dentro de sí. Así, solamente desde afuera —para la global lectura del marxismo *dusseliano*, desde la *exterioridad*²⁸— la *resistencia* de los sectores radicales organizados en movimientos puede detener ese proceso creciente. Sin que obste la dignidad humana, para este sistema económico nada escapa de ser considerado mercancía.

El *punk* es un modo a veces creativo y a veces intuitivo de enfrentar la vida, la vida de la persona y la vida de los demás, no obstante estos valores tan elevados, termina encerrándose como toda ideología que está suelta al devenir universal. No obstante estos valores, ninguna propuesta que promueve un mundo justo y equitativo, desde otros espacios adquiere en el *punk* un significado, simplemente porque a más del mensaje de su música, no interviene y tampoco hace intervenir al conjunto de la sociedad. En resumen, si el *punk* es lo que es y eso sirve sólo para él, aunque su consciencia no lo admita cae en el nihilismo, y en casos críticos en una o varias de un sinnúmero de ideologías o de moda (cosa por demás contradictoria) o de violencia directa.

Empezó en Inglaterra con los rezagos de los *rockers* no alineados al panorama mundial por un lado y con la evolución de la cultura transitoria —o culturas que obedece a una historia “estacionaria” (Lévi-Strauss C. , 1999), según Levi-Strauss— de los *mods*, de la inclinación al jazz moderno, de donde se explica el uso de instrumentos metálicos de

²⁸ Es la categoría de *exterioridad*, desarrollada en el trabajo de finales de los 80’s (Dussel, El último Marx (1863-1882) y la liberación latinoamericana, 1990) en que debe situarse a los movimientos sociales anti-capitalistas.

viento. El primer festival de *punk* se lleva a cabo en Londres en 1976, en el 100 Club con los Sex Pistols, Siouxsie y Buzzy Cocks. En 1977 se realiza otro concierto en el Roxy Club y en poco tiempo se volvió el centro del desarrollo de esta ruptura cultural (Juliá, 1988, pág. 439):

¿Qué horrorizaba a los periodistas mojigatos, los políticos conservadores y las gentes bienpensantes? Un nuevo estilo que, además de su textura sonora áspera, había engendrado una forma de vivir, pensar, vestir y comportarse que denunciaba con rabia los valores establecidos. Empujados por la falta de recursos y por su destructiva visión estética, los *punks* convertían objetos cotidianos y de desecho en ropas y bisutería. Querían sobre todo ser diferentes. Vestían camisetas rasgadas y pintarrajeadas, adoptaron los imperdibles como joyas, llevaban el pelo corto y en punta, convirtieron la mutilación en maquillaje. El pretendido feísmo de su imagen, como la agresividad de su música, fue un revulsivo, un desafío a una sociedad que sentían les había infravalorado.

Las revistas que circulaban a nivel local con el tiempo se fueron haciendo de circulación más amplia, una de ellas fue la Sniffin Glue. Mc Laren (promotor de Sex Pistols) fue el eje de una buena parte de la entrada fuerte de esta corriente como estilo musical. Juliá, redactor del artículo de prensa antes citado refiere básicamente dos tipos de promotores —que para la irrupción de este creciente grupo, su asistencia e intenciones estuvieron venidas a menos y proscritas sus maniobras, muchas entendidas como patrañas que terminaban el beneficio propio—, se trataba por un lado de los interesados por una reconversión del rock (eran empresarios que ya estuvieron en los pubs e intentaban volver) y por otro, de los que apoyaban directamente las ideas iniciales de Mc Laren, que a favor del surgimiento de “algo nuevo” radicalmente opuesto a lo conseguido por el rock. En una etapa posterior en los mismos años entre otras bandas anarquistas y comunistas y salen los Crass. En definitiva, era masificada en el movimiento de este estilo la idea de la autogestión, prescindiendo de la “ayuda” de las disqueras. Otro punto fundamental tiene que ver con el desarrollo de un “baile” abierto a la gente, la idea era además de las disqueras, no depender de la academia, danzas a las que todo el mundo pudiera acceder. Este es el origen del “pogo” o “mosh”, que más tarde se extenderá al metal en el eclipse de estas dos tendencias.

Los géneros del rock que se desarrollan a partir de esta gran ruptura del punk en el panorama de la música popular moderna, son el “ska” (Ska-p), y el “hard core” (The exploited) a finales de los 80’s. Al encontrarse con el rock y con el metal se desarrollan

estilos como el “rock gótico” (Misfits, Cadaveria), “new wave” (Blondie) “rock industrial” (Rammstein). Con el componente del metal, el “trash metal” (Slayer), “death trash metal” (Sodom) entre otros.

e. El origen del rock en Quito: las dos versiones

De los 50’s y 60’s, en nuestro país, lo que sobresale del rock son los bailes de moda de la época (twist y otros), y sólo entrados los 70’s se conoce el blues y toda su línea de desarrollo con el rock and roll como extensión del folclor de cada localidad —el desarrollo de lo que conocemos por “rock” como hemos venido sosteniendo, no es otra cosa que el blues (o quizá *los blues*) que en el contacto con el folclor de los Estados Unidos, por ejemplo, toma el nombre de rockabilly—; hasta la década de 1960 con más fuerza en Estados Unidos y Europea. En ese país, esta forma cultural se desarrolla como blues y rockabilly, mientras que en Europa y Latinoamérica se desarrolla con cada tradición local. Así se desarrolla en Inglaterra el “beat británico” (The Beatles), en España el “rock andaluz” (Triana), en México “la rola mexicana” (El Tri), como ejemplos. En la gente que vivió los 50’s en nuestro país, a menudo están presentes recuerdos de bailes de temporada, así se refiere la señora Digna Carrillo de 69 años de edad (Entrevistas a gestores del Movimiento Rockero de Quito [Grabación sonora], 2011):

“Sería 1962, más o menos, no me acuerdo bien. Se bailaba desde las cumbias de Lisandro Mesa a la música ‘nevolera’, me acuerdo del chachachá y el ‘twist’: eran un baile que se parecía al baile del rock and roll, me acuerdo de los vestidos de una sola pieza, con vuelos, que se utilizaba para ir a los bailes del colegio o de alguna fiesta, a la que se estaba invitado. Pocas personas sabían bailar bien, nosotros veníamos de la provincia del Cotopaxi y éramos ‘acholados’, pero los que eran de aquí de Quito eran más sueltos, más decididos [...] Yo he de haber tenido unos 17 años, cuando llegué a Quito.”

En las personas que vivieron los 70’s, la lectura es distinta: de los primeros rockeros de Quito es el guitarrista conocido como “el Santana”, es Marcelo Acevedo, de la banda Crash, para quien esta década representó el inicio de muchas bandas. De las personas entrevistadas, tanto Carlos Sánchez Montoya²⁹ como Diego Brito³⁰, coinciden en esa

²⁹ Carlos Sánchez Montoya es ambientalista, locutor y compositor. Desde 1982 formó un programa de rock en la emisora del circuito interno del colegio Cardenal Spellman y desde esos años en adelante, creó RFM en la Radio Pichincha (el programa Rock en FM en 1983 en La “Hot 106”), cuyas ondas hercianas

década como inició, pero además ya entrados los 80's habían conciertos masivos con auspicio de empresas privadas (*Ibíd.*, track 2):

“Desde finales de los 70's ya habían conciertos que se hacían en el norte de Quito, en Conocoto, por ejemplo, organizaban conciertos donde tocaban los Friendship o Tarcus. En La Floresta ya en los 80's tocamos los Mutación junto a los Narcosis y otras bandas que hacían rock y sin embargo no tenían nombre[...] En el Coliseo Julio Cesar Hidalgo de La Marín, en 1982, las embotelladoras de las marcas Frúit y Coca-Cola organizaron un concierto al que yo asistí, yo les vi a Mozzarella, Clash, Sfinx, la banda del Colegio Spellman, Rodrigo Acosta (el “Negro Acosta” que luego sería el guitarrista de Tarcus y Frienship,) o los Cancerbero. Ellos generaron las primeras bandas de hard rock en la ciudad... Para entonces ya había visto tocar a bandas colegiales, en el Alemán, en el Spellman, en el Americano. El Spellman y el Americano, heran colegios hermanos, eran uno al lado del otro. Cuatro colegios fueron los que gestaron la movida del rock en Quito: Spellman, San Gabriel, Americano y alumnos del Mejía.”

También coinciden en la Concha Acústica de la Villaflora como el lugar propicio para el desarrollo de esta música en nuestra ciudad. Sin embargo, encontramos que las primeras formaciones que se dan en el sur a más de ser de músicos, son de bandas de amigos del barrio, de clubes deportivos, de bandas de motociclistas. Así podemos percibir cuando hablamos con Brito (*Ibíd.*, track 1):

“Nosotros hemos hecho investigaciones y en la Concha Acústica de la Villaflora hubieron festivales desde el año 1968 y se hacían eventos desde 1972. El rock nace en todo Quito en la concha acústica, son ya más de 40 años del rock en Quito. Eran “galladas” de panas que se ponían nombres de bandas, habían por ejemplo los “Rosetta Stone”, los “Grand Funk”, entre otros. Se llegó a tener por acá una banda de motociclistas de la ciudadela Quito Sur que iban escuchando rock por todos los barrios del sur, se llamaban los “Diablos Rojos”. En las motos se paraban y sólo oían rock and roll: en la esquina de aquí en la de las calles Balsas y

llegan hasta Ambato y regiones aledañas. Hoy, luego de mantener su programa de rock Romper Falsos Mitos desde 1986 en muchas otras radios de alcance regional y otras de alcance nacional, sale en la Radio Canela; también mantiene la banda de power metal (o “rock vital”) Amazon, rock vital, de la que es su compositor y vocalista; la agrupación viene desde los 80's con nombres distintos, inició con el nombre de Vámpiro que cambió a Mutación.

³⁰ Diego Brito es compositor y bajista de la banda de metal Resistencia y es uno de los gestores de los primeros conciertos de rock en Quito. Es organizador del tradicional concierto que se celebra cada 31 de diciembre en La Concha Acústica de la Villaflora, que se realiza desde diciembre de 1987 junto a otras personas que formaron en aquel año el “Movimiento Al Sur del Cielo”, hoy, Corporación Al Sur del Cielo.

Cusubamba, se reunían y un man que le decían el “Petro”, el “Loco” Iván, el “Negro Bidú” (Javier Hidalgo, de unos 55 años de edad), a este man le decían que era drogadicto, que dañaba a los jóvenes, pero era amigo de mis hermanos que eran deportistas, no sé si fumarían, tal vez sí, tal vez no. Nosotros nos llamábamos los “Riders” pero aquí en la zona éramos [nos decían] los “Pinpollos”. Éramos de un club deportivo de aquí que le pusimos Club Deportivo “Víctor Jara”.”

Ya por el año de 1990 aparecen los bares donde se agrupan entre amigos las personas con esta tendencia; este componente pasa a ser fundamental para que la vida en el rock sea conocida y por lo tanto pase a ser una opción distinta de entretenimiento respecto de las discotecas o de los cafés. En el bar a la vez se dan a conocer las bandas que luego pasan a formar parte de la escena del rock de la ciudad. En el sur los bares más visitados de esos años fueron el Trafic (en la Av. Napo), el Metrobar y el Milenium (en la ciudadela Atahualpa), entre otros. Y conforme el movimiento gana terreno aparecen más programas de radio como el producido y popularizado por Carlos Sánchez Montoya “No te agites sin usarnos” en la Radio Visión (1988) que ya antes, en otras radios tomó el nombre de “Romper falsos mitos” (nombre que fue tomado por el coro de la canción “Breakthoben” de la banda de heavy española Barón Rojo). Otro que nació en los primeros años de la década de 1990 fue “Prohibido prohibir” con Mayra Benalcázar en la Radio Musical (que hasta esos mismos años se llamó Teleonda Musical). Para 1995 sale al aire en la Radio Impacto con sede en Latacunga y con una emisora de la misma cadena en nuestra ciudad el programa “La zona del metal” con Hugo Beltrán que falleció en un accidente de tránsito y quien a la vez fue vocalista y compositor de la banda Wizard con la mayoría de integrantes en Ibarra.

La relación de los miembros del Movimiento Rockero de Quito tratado aquí no corresponde al enfoque de los “mundos contemporáneos”³¹, más bien, su relación la tratamos en el desentrañamiento de sus valores. A éstos los tomamos de esa construcción continua —que a la vez es “construcción en resistencia” al consumo de los

³¹ En su texto *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos* (Augé, 1994), después de atravesar su trabajo con un análisis de la contemporaneidad que se renueva continuamente, y críticas de la política llevada por esta misma contemporaneidad al plano del “rito”, el autor plantea una lectura del lugar y el espacio de los diversos mundos y pone en evidencia la dificultad del investigador para entender estas nuevas realidades, sin este enfoque. El enfoque precisamente consiste en atravesar los varios mundos — que se han creado a partir de la unificación o globalización donde las particularidades son casi nulas— para llevar a cabo una investigación.

valores de la vida sin propósitos—, resultante de las “prácticas comunitarias” para la transformación de las condiciones actuales de producción. Este contenido de correspondencia de los signos con las prácticas comunitarias —forma de actuar y, a la misma vez, forma de “estar en el mundo”— han venido afirmándose en nuestro país, en un inicio en los centros urbanos de Guayaquil (bandas como Promesas Temporales, con Hugo Idrobo y Héctor Napolitano, Bodega o Blaze), de Quito (Bandas como Luna Llena, Corazón de Metal, Animal, Mozzarella o Jaime Guevara), Cuenca y Ambato (bandas legendarias como Cry, Mamut) y ya entrados los 90’s en Riobamba (Zaqueo), Ibarra (Barro), o en San Antonio de Imbabura. Para ser breves en el Ecuador de 1998, de las bandas y solistas más conocidos en la escena podemos nombrar: Jaime Guevara (Quito), Pulpo 3 (Quito), Espada Sagrada (Quito), Mamá Vudoo (Ambato), Basca (Cuenca), Tanque (Quito), Amazon rock vital (ex-Animal, Quito), Demolición (Guayas) Hitar Cuesta (Loja), Esparta (Quito), Camisa de Fuerza (agrupados en Quito, algunos originarios de Loja), Selva (Quito), Obscura (Ambato), La Trifulka (Guayaquil), Ático (Cuenca), Sal y Mileto (Quito), Ente (Quito), Tandacuchi (Quito) , entre las pocas que podemos nombrar.

Remarcando que la comprensión de *lo popular* no debería extraviarse en la comprensión de lo sencillo y menos en la de lo práctico, el refrán de “Caras vemos, corazones no sabemos” describe la dialéctica *ideología-arte* del movimiento social que tratamos en la actualidad; por un lado queda claro el inconveniente de juzgar éticamente a la persona sin antes conocerla, pero por el otro, deja el camino libre para juzgarla, pues “[...] corazones no sabemos” y por tanto, para actuar a la defensiva. La necesidad de acercarse a la población local y a todos en general las respuestas a inquietudes como ¿por qué los rockeros llevan el cabello largo?, ¿por qué no se divierten como la gente “normal”?, ¿cuál es el misterio de la ropa negra? o ¿por qué no cambian ellos primero para luego cambiar la estructura de la sociedad? nos pone de inmediato en esta tarea.

Creemos, ante la tendencia de los métodos de investigación posmodernos (para buscar *respuestas acabadas* en los individuos y evitar de esta forma la complejidad de la *verdad* de los colectivos), en la urgencia de volver visible lo que el movimiento rockero por su naturaleza artística no lo consigue. Consideramos “crítica” la tendencia de ambos componentes de la dialéctica *ideología-arte* de las nuevas formas de la cultura, porque en la necesidad de sus miembros (actores sociales o artistas de todo tipo) de “procurar sentido” los vínculos de esta dialéctica pierden fuerza y desaparecen.

Que todo debe cambiar es lugar común, el desacuerdo aparece en la manera de imprimir esos cambios. Seguro, si no se tocan los privilegios de las clases dominantes de nuestras sociedades y sin embargo se introducen cambios (reformas), todo transcurre “en orden”, pero, si se mueven los valores impuestos por esas clases, por metafórica que sea la transgresión “se genera el caos”. Este grupo social sin duda promueve en la actualidad desde todos los frentes un cambio revolucionario, la oportunidad que se nos presenta es comprender desde todos sus elementos, qué tan viable es si nos fijamos en su opción política, o si su naturaleza es el mantenimiento de un discurso contestatario y el apoyo a nuevas formas de comunicación que garanticen la vigencia de éste.

f. El movimiento rockero del sur y la movida rockera del norte

Como los hay trabajos que se aproximan al objeto desde afuera, hay los que desde adentro. Hay investigaciones que buscan (los modos de relacionamiento de sus miembros) en el movimiento rockero como buscar en el “otro” en tanto que ajeno, y no como en el necesario por complementario. El nuestro, puesto que conoce la dinámica interna de esta nueva forma de la cultura, pretende transmitir el contenido de las prácticas traducidas en *ideología* y otros lenguajes lógicos hacia afuera. Esta es una oportunidad para trabajar con conocimientos *históricos reales* y *filosóficos ciertos*, pero además con aquéllos que nacieron en la convivencia con los amigos y amigas rockeros cultivada desde nuestra adolescencia con caídas y llegadas. Oportunidad que se hace esquivar al científico social como tal.

Un segundo paso en el afán de *ubicar la ideología del rockero* a través de la reconstrucción del pasado de este “movimiento” disperso en el mundo será acercarnos al movimiento local, al autodenominado Movimiento Rockero de Quito (a todas sus versiones: las de los rockeros del sur y centro y las del norte). A su formación ideológica y artística, a los actores sociales, a sus códigos (su música, sus letras, su presencia en los escenarios y en el día a día, sus danzas, sus “ritos”, etc.). A su razón como movimiento social con la base teórica de Touraine, que propone considerar a los *movimientos sociales* (2000/2006, págs. 238-240) como parte de la *modernidad*, en el sentido que reproducen este sistema cultural, en tanto que compromiso colectivo, a la vez que se oponen, en tanto que sujeto en defensa de su libertad; quien admite la actual transición a un *sistema posindustrial* o a una *sociedad programada* (*Ibíd.*, pág. 242), pero no a un sistema de la cultura *posmoderno*, pues su análisis pone al *sujeto*, no como

espectador (consumidor de productos materiales, tecnológicos o culturales) sino como origen de demandas personales que se han convertido en demandas culturales (donde ubica los *movimientos sociales* como el movimiento rockero) y que no tardarán en convertirse en demandas políticas.

En Quito, de la dinámica que los pone de relieve, surge uno de los puntos críticos que son motivo de reflexión. A simple vista todos los grupos de rockeros (músicos y seguidores de tal o cual banda) son iguales, pero esta apariencia no guarda relación directa con lo real. Los rockeros provienen de familias concretas, muchos de ellos que habitan en el sur son provenientes de algún lugar de fuera de la ciudad y otros pertenecientes a esta misma ciudad, ya desde generaciones pasadas. Hay familias y por tanto personas del movimiento que viviendo en el norte de la ciudad, lo hacen en condiciones duras (de economías domésticas limitadas). Otras personas viviendo en condiciones de regularidad económica discrepan de los valores de sus familias y han optado por ser parte del movimiento rockero. Inicialmente con pequeños grupos en bares o localidades como salas de conciertos (*Ibíd.*, track 2):

“El primer gran intento de formar agrupaciones rockeras, se llevó a cabo un verano en el bar que se llamaba el Dadá, a este lugar llegaron quienes ahora pertenecen a movimientos de rock y se enojaron y se pusieron en contra de que alguien quisiera gestar un movimiento de rock. Siempre he visto que como que hay una especie de egoísmo, como que a alguien le debe pertenecer el rock, pero considero que siempre que alguien quiere monopolizar el rock o apoderarse del rock es sumamente nocivo, porque el rock en lugar de odios y resentimientos debería ser todo lo contrario. Este movimiento se llamó Movimiento de Rock Ecuatoriano y el primer presidente de esta agrupación fue un chico de apellido Cóndor. Se reunió en el bar que se ubica en “la zona de la Mariscal” y se convocó desde el programa de radio No te agites sin usarnos de la Radio Visión (después de haberse prohibido poner rock en la Radio Pichincha). Fue en 1988.”

También vemos miembros que viviendo en el sur, y a pesar de los inquilinos de sus propiedades o empleados de sus negocios no mantienen una economía estable. En investigaciones posteriores cabe desarrollar una distribución de los estratos socioeconómicos a los que pertenecen todos los rockeros y un acercamiento a las prácticas para determinar el grado de coherencia ideológica, que es un conjunto de nuevos valores que van de la solidaridad con el género humano a la Libertad. Es decir medir la pragmatización de anhelos colectivos con presencia dialéctica entre el “yo” (el ideal del yo) y el “nosotros” (la ideología), sin que este ejercicio teórico afecte a los

sueños que nos hacen irrepetibles. En suma, probar la congruencia entre ideas y prácticas que se traducen en una vida auténtica.

Tanto el norte como el sur, coincide en el juicio que pone al sur como el lado de la ciudad con mayor desarrollo de esta forma cultural, y eso quizá se deba a que el rock, como hemos venido sosteniendo como hipótesis a lo largo de esta primera parte de nuestro trabajo, nos haya llegado a través de sus *formaciones secundarias*. Pero adicionalmente, quizá se deba a la posición de clase, que está marcada principalmente por la reproducción de los medios de producción (relaciones referidas al valor de cambio de la forma-mercancía), más que por la reproducción de las relaciones de producción (referidas al valor de uso de la forma-mercancía).

El problema es irresoluble porque aún en condiciones de los rockeros de auto-posicionarse en una clase social definida, cada grupo (del norte y del sur) tiene distintos referentes desde donde se identifica. Un rockero del norte que se considere ideológica y políticamente de izquierda dirá que la familia promedio de la clase media tiene un ingreso mensual superior a 3000 dólares, por tanto que, aquél se sitúa en una clase media-baja. En cambio una persona del sur de la misma edad, de esta cultura, dirá que su familia tiene ingresos que son inferiores a 1000 dólares, y que por tanto, se sitúa en la clase baja. En tales circunstancias, la relatividad de cada caso se vería superada de algún modo en la medida en que cada miembro del movimiento rockero local sea parte activa de la gestación del cambio social que se propone el Movimiento Rockero disperso por el Mundo, heredero de los blues de los anhelos de Libertad de las comunidades de esclavos afroamericanos de las costas del Mississippi.

Pero aún si sostuviese aquello el rockero del primer ejemplo, y además su grado de coherencia entre lo que piensa respecto de los cambios sociales necesarios —para una convivencia humana digna y natural equilibrada— y su modo de vida fuera alto, su cotidianidad no le permite desapegarse de su realidad, de un ambiente de progreso separado de la naturaleza, de la tierra. El rockero de una localidad del sur (o periférica) en cambio, aunque hipotéticamente, no tuviera conciencia de la clase a la que pertenece —precisamente porque para él es prioritaria la manutención básica de su familia o sus estudios— su cotidianidad no le permite desapegarse (igual que en el primer ejemplo) de su realidad, de un ambiente colmado de necesidades primarias y básicas. Como hemos dicho al inicio, la reproducción de las relaciones de producción, de una localidad

en especial, está ineludiblemente determina por la reproducción de los medios de producción, es decir de la clase social. Hay casos específicos en poblaciones rurales de los valles del oriente de Quito y en ciertos barrios del centro o del extremo norte donde las relaciones de producción sólo cambian en apariencia. En el caso del sujeto de clase media de una localidad de uno de los valles, la relación con su vecino es de dependencia: generalmente los hijos de “la señora de la tienda” son carpinteros que trabajan directamente para la casa —que demanda de muebles y mantenimiento— donde vive el rockero. En el caso de los barrios pobres, “islas” o familias de escasos recursos aisladas (ubicados dentro de zonas privilegiadas), igualmente dependen de la demanda de los barrios de clase media. Caso aparte es aquel, en donde el desarrollo de una persona de clase baja le lleve a seguir viviendo en el sur. Esto no quiere decir por ningún motivo, que de los casos observados, las familias no tienen ideas para un desarrollo económico llevado con dignidad.

Muchos de los miembros del Movimiento Rockero de Quito, distribuido a lo largo de la ciudad iniciaron su camino, como casi siempre en una comunidad de sentidos. En la vida de colegio —para aquellos que tuvieron la oportunidad de acceder a los estudios regulares fiscales o pensionados—, en la vida del trabajo y los estudios básicos para las personas que vinieron a esta ciudad desde el campo ya en edades adultas. O en la vida cotidiana que transcurre en los grupos de amigos reunidos en alguna esquina de esta ciudad, frente a tantas interrogantes, quizá alguien se preguntó (Anexo 2):

¿Por qué se auspicia y a veces se obliga la uniformidad tanto del vestido como de la conducta de las personas en la mayoría de instituciones? es decir ¿por qué no se opta por la diversificación de la vestimenta? Simplemente el capitalismo (en la economía de nuestros países) o el neoliberalismo acá en Latinoamérica (que no es otra cosa que una falacia respecto de las ideas de Libertad que tiene como postulados) propician la uniformidad para garantizar la eficiencia de su desarrollo y el crecimiento de la producción de mercancías que en desuso pasan a ser toneladas de basura. Los rockeros no apoyamos la dinámica económica y financiera capitalista y sin embargo sigue habiendo despistados a quienes les da igual mientras salven su pellejo.

Y del mismo modo, ante lo que se vivía como injusto o patológico tal vez ese joven encontró respuestas de esto en una canción, como las que se solían escuchar en los cruces de las calles de parques y esquinas de cada barrio de Quito, en una como la de los integrantes de la banda Luzbel de México llamada *Rebelión de los desgraciados* (1993):

Se cansaron de esperar
La resurrección de los muertos
Sepultaron el mito de Carlos Marx
Se vomitan en todo lo que es Capitalismo
Ya no se dejan engañar.

Se les ve deambulando por las calles
Auténticos fantasmas de la desolación
Traen el alma desnuda por el hambre
No les hizo justicia la revolución.

Rebelión, rebelión
Rebelión de los desgraciados.

Han recibido una eternidad de mentiras
El libro del cielo no lo pueden entender
Perdieron la vocación al paraíso
No les importa renacer.

Rebelión, rebelión
Rebelión de los desgraciados.

Cobrarán con sangre la injusticia
Crecieron tanto como su rencor
Perdieron el miedo a la vida
Reyes serán de la nueva generación.

Rebelión, rebelión
Rebelión de los desgraciados.

CAPÍTULO II. EL BLUES: CRÍTICA DE LA DIALÉCTICA *AMO-ESCLAVO*

2. La persistencia del *blues* en la trayectoria de la música del África Negra en Norteamérica en tanto que *forma cultural* frente a la doctrina *l'art pour l'art*.

a. *Valor de culto* y *valor de exhibición* de la música del África Negra en Norteamérica

Como en el caso de las producciones de cine, las producciones de cada uno de los álbumes o singles de las bandas de rock (o de otro tipo de música como la salsa, por ejemplo) forman parte de lo que Benjamin llama *obras de arte sin valor eterno*³², frente a la producción de arte en la antigüedad, y sin embargo, habría que poner en cuestión la producción de “el concierto de rock” que sí estaría rosando *la obra de arte con valor eterno*, inmejorable, o sin tendencia a ser mejorada.

El centro, sin duda, de la tendencia de muchos rockeros hacia la doctrina *l'art pour l'art* —atribuida a literatos como Cousin, Benjamin Constant o a quien le da estatus al parnasianismo, a Théophile Gautier en 1871, y al Romanticismo pero ya sugerida en 1790 por Kant aún en tiempos de la Ilustración, lo que explica la influencia de las ideas de la Revolución Burguesa— o en español, *el arte por el arte* que va asociada con el advenimiento de la reproductibilidad técnica del arte (en busca de una relación velada por las costumbres), se halla en la *época de posguerra*. Lo que se hubiese esperado, hubiese sido, una educación de látigo —tomando en cuenta las ideologías religiosas de puritanos y protestantes, primeros pobladores de Virginia y toda la zona sur de los EE. UU.— la próspera economía favorecía la popularidad del rock and roll e independientemente, la autonomía de los jóvenes para escoger el tipo de vida que “decidieran”. Tomamos por tanto, el tratamiento que desde el estructuralismo brinda la sociología de la alienación de Althusser. Parte de la reproducción de las condiciones de

³² Esto, en comparación con el arte de los griegos, (con el más generalizado, puesto que no conocían las técnicas de nuestro tiempo a más que la producción masificada de monedas), el que se compartía libremente a cielo abierto; se trataba del sentido que expresan las obras de arte “de una vez por todas” y para siempre, el cine, explica el filósofo, responde al “una vez no es ninguna”, o sea es susceptible de ser mejorado.

producción. La reproducción de la fuerza de trabajo, -explica- que tenía lugar en las *formaciones sociales* de la esclavitud ocurría en el mismo lugar de trabajo, con la modernidad la reproducción se hace en “la escuela”; es decir con instrumentos académicos; de este modo, a la metáfora espacial marxista del edificio, donde sin infraestructura no habría superestructura, introduce un elemento traído desde Freud (el inconsciente, en tanto que transhistórico) para finalmente aportar al desarrollo del pensamiento con la tesis: “la ideología es eterna igual que el inconsciente” a la que llega y describe en su trabajo *Ideología y aparatos ideológicos del estado*.

Primer distanciamiento de esta forma cultural respecto del *aura*

Esta cultura musical cuando copia y distribuye el trabajo artístico pierde su *aura*. “Marchita su aura”, cuando de ser considerada creación única, pasa a ser una “obra común”, una obra que es parte de la homogeneidad del arte de la música. También al acercarle el concierto al espectador (o mejor, al *receptor*) a su casa, su aura se marchita. Efectivamente, al estar dentro del sistema —irremediablemente—, se confunde con el *pop*. Se confunde decimos, con la música producida para los primeros lugares de las listas de éxitos, y de aquí sale la necesidad para nuestra disposición para probar *que el rock tiende a conservar su aura*, a probar que tiende a desechar su *fugacidad* y su *carácter de repetitividad* y a recuperar su *unicidad* y su *valor eterno*. Al rock como a todo el arte contemporáneo y en general moderno, no le queda otro camino que recuperar su aura perdida en el *rito*, en su función social; en su capacidad de transformar la política en *lo político*, se encuentra el punto de partida, con todos los obstáculos que esta reversión implique.

Hay en definitiva dos momentos críticos en el nacimiento del arte moderno con origen en la música del África Negra, en *las nuevas formas de la cultura*, que se han venido desarrollando desde tiempos remotos pero adquieren vigencia a partir del Renacimiento (de la cultura occidental). El primero no tiene origen fijo, se ubicaría en el paso del mito al logos —quizá nos ilustre un poco *el pasaje de Odiseo y las sirenas* que Adorno y Horkheimer ponen como centro en su Dialéctica de la Ilustración (Horkheimer & Adorno, 1998)— de esta cultura, Walter Benjamin identifica este momento crítico en el arte cuando éste está dentro de su entorno de origen, cuando se encuentra dentro del rito. Aquí el arte aún mantiene su *valor de culto*.

En la lectura de este acontecimiento desde la *cosmovisión andina* u otra distinta de la europea —como la de los pueblos del África Negra o Subsahariana—, tal acontecimiento no tiene mucho sentido, pues, en estas culturas no existe la idea de *progreso*, que zanja de una sola vez dejando el “mundo de la vida” separado del “mundo espiritual”. El primero al servicio de la experiencia, de lo concreto y el segundo al servicio de las ideas, de lo abstracto. Para las otras cosmovisiones —para las nuestras—, a partir de la colonización no nos queda otra salida que, a partir de reconocernos ineludiblemente en nuestro origen, además conocer el lenguaje de Europa y con ello revertir el efecto colonizador de la intervención de ésta.

El arte fuera de su origen, es decir, fuera de sus elementos creadores, entorno natural y social, se separa, a decir de Heidegger, de su *ente* para moverse en su *ser*: “Aun cuando el ser-creado de la obra hace referencia a la creación, sin embargo, el ser-creado de la obra así como la creación deben determinarse por el ser-obra de la obra.” (Heidegger, *Arte y poesía*, 1992, pág. 95) Apartado además, de su tiempo, el arte va adquiriendo nuevos componentes y abandona los de origen. Lejos de las cavernas el arte adquiere una función social que ha dejado de corresponder a la magia. La gravedad de estas nuevas condiciones sólo adquiere vigencia en la exhibición, estas nuevas condiciones han colocado al arte al lado del *valor de exhibición*, o como enseñaría Benjamin (*Op. cit.*, págs. 54-55):

Sería posible exponer la historia del arte como una disputa entre dos polaridades dentro de la propia obra de arte; y distinguir la historia en ésta se desenvuelve como una sucesión de desplazamientos del predominio, de un polo a otro de la obra de arte. Estos dos polos son: su valor ritual y su valor de exhibición. La producción artística comienza con imágenes que están al servicio de la magia. Lo importante de estas imágenes está en el hecho de que existan, y no en que sean vistas.

El otro momento crítico es el de *la época de reproductibilidad técnica de la obra de arte*. Para llegar a tal punto hay que enfatizar que al *ser* del arte separado de su *ente*, solamente se puede acceder a partir del *acontecimiento de la verdad*, es decir, a partir de la obra de arte *realmente efectuada*. El apareamiento de este acontecimiento como hemos dicho arriba es de carácter remoto, como lo son también los antecedentes de su reproductibilidad técnica. Los datos con los que contamos son la masificación de las impresiones con las primeras figuras grabadas en madera, luego las de matriz de cobre, pero a inicios del siglo XIX lo que marca una ruptura es la litografía, ésta es la antesala

de la puesta en marcha de los varios proyectos que acompañan al siglo. Finalmente la reproductibilidad técnica alcanza para la última década un salto importante con el invento de la cámara fotográfica. La fotografía facilita la entrada del cine sin sonido y de la técnica para la reproductibilidad de la música.

La primera ruptura en el tiempo —que es distinta para cada cultura— que escinde al arte de su origen, en el caso de la herencia cultural del rock, la hallamos en el paso de *the blues* al blues. En la primera parte de este trabajo empezamos describiendo ese escenario primero que antecede al apareamiento de esta *forma cultural*. Antes de la conformación en el “*status* de rock” y aún en el de blues, el escenario se configura en los campos de algodón. Tal como se describe en la obra de Benjamin, el arte está junto a su origen, a partir del primer desembarco (que se da de modo fortuito con una nave de origen holandés en 1619) en la costa del Atlántico (Jamestown) y todos los demás que vendrán hasta la regularización del comercio de esclavos de 1680, los ritos negros de los esclavos, se fusionan con los de las iglesias de tradiciones católicas y en general con las celebraciones cristianas. Sólo a partir de la Guerra Civil de los estados del norte a favor de la propuesta de Lincoln y las propuestas de los Republicanos, frente a los estados del sur, que fueron los sectores en contra de la abolición de la esclavitud (que se veían afectados en la renta de sus tierras de mano de obra de los africanos), y de la Proclama de Emancipación del primer día del año de 1863, sólo a partir de la abolición y de la reunificación de los Estados Unidos de América es que la vida del campo, de las costas del gran río Mississippi y de su gran desembocadura en el Golfo de México es que las costumbres de África van saliendo de sus orígenes que hasta entonces estaban limitadas, reprimidas por la colonización de las naciones europeas.

Los cantos que tomaron un camino junto al cristianismo se van desarrollando a mitad del siglo XIX con el “gospel”, la música de alabanza y de agradecimiento de las costumbres negras, pero fuera de las tradiciones religiosas cristianas, en los campos de algodón y en la vida secular, esos cantos se convierten, o bien en los lamentos de los estados depresivos, es decir, en los *blues*, o bien en la música potente de los ritmos que acompañan la fiesta y el rito (Berendt, *op. cit.*, págs. 257-258):

Los textos del blues responden al nivel de su forma. Jean Cocteau ha llamado la poesía de blues la única aportación importante lograda en nuestro siglo a una poesía popular auténtica. En estas letras se expresa todo lo que tiene importancia en la vida del cantante de blues: el amor y la discriminación racial, la cárcel y la policía, las inundaciones, los ferrocarriles y los

presagios de los gitanos, el sol al atardecer y el hospital... la vida desemboca en las letras del blues de una manera asombrosamente directa, y no es posible encontrar en la poesía occidental de raíz europea una expresión equivalente, sea popular o culta. En más de la mitad de los blues se trata del amor. El amor es visto con dureza y sencillez, como aquello en lo que desemboca... pero sigue siendo amor aun allí donde refleja la relación perturbada y transformada en enemistad entre los sexos que los sociólogos han descubierto en los *ghettos* negros y sus distritos residenciales y que, en última instancia, tiene sus raíces en la fragmentación secular de las familias negras durante la época de la esclavitud. En una época en que la poesía de consumo no suele pasar de "las flores tan bellas del campo" como nivel normal, hay en el blues una solemne y antisentimental grandeza y fuerza de emociones y de pasiones, tal como en las latitudes europeas sólo se conoce en la "gran literatura". No hay un solo blues del nivel de los boleros que tanto gustan a las sirvientas. Y, sin embargo, el blues pertenece al mundo de quienes han proporcionado las sirvientas y sirvientes, los camareros y **las niñeras para un continente entero...**

Después de en un tiempo lejano haber perdido el *valor de culto*, en el paso de los blues (*the blues*) a las historias contadas ora de modo imitativo, ora en tono de burla por los blancos y en general de otros trabajadores del campo al "blues", a este arte no le queda más camino que afirmarse en el *valor de exhibición*. En conclusión, hasta los campos de algodón de toda la zona del Mississippi, en "los blues", el arte del África Negra sin duda mantiene su *valor de culto* en sus celebraciones festivas y religiosas aún privadas de libertad, sin embargo mucho antes de su forzada y azarosa migración a América ya perdió su aura. Seguro, como perdió la suya el arte europeo, en tiempos tan lejanos como los tiempos remotos cuando dejó África toda (quizá, origen común del hombre) la vida sedentaria de las cavernas.

Segundo distanciamiento de esta forma cultural respecto del aura

La segunda ruptura se da en la *reproductibilidad técnica del blues y del jazz*. Para finales de siglo las costumbres de los esclavos y de los jóvenes hijos de esclavos, se unen al crisol de las culturas que llegan al gran delta del Mississippi, son costumbres de los pueblos prusianos y sus himnos, los violines franceses y las danzas españolas. Nueva Orleans pertenecía a España y parte a Francia y antes de pasar a ser de los Estados Unidos, habían confluído además ingleses e italianos y en una segunda arremetida contra los esclavos traídos del África alemanes y eslavos (*Ibid.*, pág. 22):

Todos los inmigrantes, voluntarios e involuntarios, amaban por lo pronto su propia música, amaban lo que querían mantener vivo como sonidos de su patria. Se cantaban canciones populares inglesas, se bailaban danzas españolas, se tocaba música folklórica y de ballet francesa, se marchaba al son de bandas militares que seguían los modelos prusiano o francés. En las iglesias se escuchaban los himnos y corales de anglicanos y católicos, de bautistas y metodistas, y en todos los sonidos se mezclaban los *shouts* —los gritos cantados de los negros—, sus bailes y sus ritmos. Hasta bien entrados los años ochentas del siglo XIX se reunían regularmente en el Congo-Square de Nueva Orleans para efectuar sus ritos vudú, culto que se remontaba a viejas tradiciones africanas casi olvidadas. Y al nuevo dios de los cristianos le cantaban casi de manera semejante que a los buenos y a los malos espíritus de su antigua patria africana.

Es este el entorno que rodea al nacimiento del jazz, como fruto de la hibridación entre los cantos del góspel y de los *spirituals*, del blues que ya adquirió autonomía y la presencia material de varias influencias culturales en algunos de los instrumentos de Europa. Es decir que el jazz tiene como antecedente al “blues”, pero además al crisol de ese “hervidero de culturas” con las que convive. Ya desde finales de ese siglo, Scott Joplin hacía un tipo de música que tenía como base el piano en donde intervenían instrumentos como el banjo y metálicos de viento, con ritmos africanos introducidos en el género de la marcha, era el “ragtime” o tiempo partido, era el inicio de una larga travesía junto al jazz que se había formado llegados los primeros años del cambio de siglo. Luego está el desarrollo de técnicas a partir de la expresividad natural de los negros de Nueva Orleans en el estilo llamado “Dixieland jazz”, en el primer decenio ya se nota una marcada tendencia de las bandas de los blancos con un estilo más preciso pero menos emotivo. Es este el primero de muchos tramos del camino de la música negra en donde se sede ante la fuerza de la cultura abarcante del colonizador.

A raíz de 1920 con la gran migración de los músicos con la población negra que estaba obligada a salir del delta, pues se había convertido en el espacio de operaciones militares de la marina frente a la alarma de la I Guerra Mundial. Dejan la gran ciudad de la diversión para transportar la música a la “south side” de Chicago, hasta aquí ya la industria discográfica se desarrolló a un punto que ya existen las primeras grabaciones en disco de carbón —el primero que se graba es el de Bessie Smith, es una artista del teatro vaudeville, gran exponente del blues llegada la *época de la reproductibilidad técnica de la obra de arte*—, ya antes, en 1912 se habían masificado algunas partituras de composiciones de canciones de blues y antes del nuevo siglo se vendía cilindros

giratorios donde yacían grabadas en el metal obras de ragatime, a manera de los cilindros de las antiguas cajas musicales.

Pero a raíz de los 30's con la entrada al jazz de las big bands y de la popularidad del elemento "Swing" en oposición al "swing" (la diferencia de las dos expresiones se encuentran en las *formaciones primarias* del rock), la popularidad de esta música alcanza niveles impresionantes. Aquí el jazz que es música donde simultáneamente sobresale el grupo a la vez que cada músico, tiende al "solo" que se despega del grupo de instrumentos, llegando a ser por ejemplo, Benny Goodman "el rey del Swing". Sin embargo de lo comercial, es en este estilo donde la consistencia del alma de la obra que es el "riff" está en apogeo. En los 40's muchos músicos continúan con el estilo "Swing", pero para el otro tanto de gente del jazz el criterio es que la música perdió su "elemento de tensión". Todos los artículos de moda debían tener "Swing" para ser comercializados con éxito, la ropa "tenía Swing" si estaba en concordancia con la moda del momento.

Hasta aquí, la primera etapa (de las dos centrales del gran árbol del rock) donde el jazz, una de las principales fuentes del rock, veinte años antes de su nacimiento, por efecto de *reproductibilidad técnica* se aparta de su *aura*. Benjamin establece el punto más alto de *la época de la reproductibilidad técnica de la obra de arte* en 1900, que empieza con la fotografía y el cine. En esta música, el blues y el jazz (fuentes fundamentales del rock, que nace con los 50's), empieza a confirmarse tal tendencia hacia 1910³³ con el apareamiento del disco de carbón y el gramófono y se contamina en buena parte de la doctrina *el arte por el arte*, mientras llegan los 50's.

³³ Según la sección *Categoría del vinilo (I)*. (2012) de la dirección:

<http://www.planetamodular.com/especiales/cronologia-del-vinilo-i/>, que al respecto muestra el sitio virtual dedicado a información de la evolución de la técnica del registro sonoro Planeta Modular, para "1894. La compañía *Gramophone* de Berliner, produce los primeros discos comerciales, de un material denominado "*vulcanite*", y que tenían unos diámetros de 5 y de 7 pulgadas. Pero el "*vulcanite*" no era un material que favoreciera la sonoridad, y no conseguía por ahora derrocar los cilindros de cera. [En 1902] Aparecen en venta en Europa los primeros 10" discos Gramophone (registrados sólo por una cara), con versiones operísticas grabadas por Enrico Caruso en Milán. [Y para 1917] Se graba el primer vinilo de Jazz, a cargo de la Original Dixieland Jazz de New Orleans."

b. El “rock and roll” como producto de las condiciones socio-materiales en la plenitud de la época de la reproductibilidad técnica de la obra de arte

Para el apareamiento del rock en la música de África en Norteamérica, tuvieron que evolucionar varios de sus aspectos, especialmente reflejados en cuatro géneros definidos: el góspel, el blues, el jazz clásico y el jazz moderno, que formaron un nuevo género, el rhythm and blues (R&B). Se conoce como jazz clásico al jazz de finales de los 40's que al contacto con el estilo “bebop” (cercano al blues) prefirió en muchos de los músicos jóvenes revitalizar el estilo Dixieland y de Chicago, de músicos como "Papa" Jack Laine, Jelly Roll Morton o de Chicago como Louis Armstrong. Este movimiento para el que después de la comercialización del jazz en el estilo Swing, el jazz llegó a su fase final, terminó al anidarse en los “jazz boites”, eran jóvenes existencialistas en contra de la guerra (II Guerra Mundial) cuya tendencia filosófica llegó a calar también en los jóvenes de Inglaterra —quienes para mediados de los mismos 50's formaban el movimientos urbanos— que formaron el movimiento de jazz tradicional los Teddy boys o *teds*. Se conoce como jazz moderno al jazz de los 40's que ante la decadencia que generó la mercantilización desmesurada de los 30's (Swing), y teniendo como centro el Minton's Playhouse, un lugar de distracción ubicado en Harlem (y otros lugares de Kansas City), pudo reformular el jazz en el estilo “bebop”: introdujo la contundencia de la percusión sin dejar lo melódico y el *unísono* de los instrumentos de viento (trompeta y saxo) hasta separarse en solos independientes, Charlie Parker y Dizzy Gillespie son los más claros representantes. Parker junto a muchos representantes de esta tendencia, muren de depresión, alcoholismo o adicción a la heroína antes de alcanzar los 40 años de edad. Entrados los 50's, unos escogen el “hard bop” y otros el “cool bop”, representante del “hard” es Miles Davis que pasa del estilo “nervioso” de Parker al seguro y virtuoso de Gillespie, y del estilo “cool” es toda la escuela de Lennie Tristano, pianista ciego de Chicago que en 1946 llegó a Nueva York, donde fundó en 1951 su New School of Music. En Inglaterra al igual que los *teds*, nacen los *mods* (movimiento del jazz moderno). Su tendencia filosófica es también al existencialismo, pero en la línea de los “beatniks” (o de la Beat Generation, no los identifican correctamente, pues están lejos de EE.UU.).

Estos dos estilos del jazz junto al blues y al góspel forman el R&B, y éste con algunos elementos del country, forman el rockabilly; éste a su vez, con ciertos elementos del boogie woogie, forman el género musical popularizado por aquel locutor como “rock

and roll”³⁴. El nacimiento del rock por tanto, implica el desarrollo de todas estas tendencias musicales, en gran parte negras que están relacionándose en una red, pero además implica el desarrollo de un momento social concreto. Es, como ya hemos dicho, una economía ascendente, que era consecuencia de la época de posguerra. La gente de la época quería tener familias, hijos a muy temprana edad, lo que para el tiempo de sus padres, en economías familiares decadentes de la Gran Depresión, hubiera sido una decisión totalmente inconsecuente (Hobsbawm, Historia del siglo XX, 1998/1999, págs. 260-261):

La mayoría de los seres humanos se comporta como los historiadores: sólo reconoce la naturaleza de sus experiencias vistas retrospectivamente. Durante los años cincuenta mucha gente, sobre todo en los cada vez más prósperos países «desarrollados», se dio cuenta de que los tiempos habían mejorado de forma notable, sobre todo si sus recuerdos se remontaban a los años anteriores a la segunda guerra mundial. Un primer ministro conservador británico lanzó su campaña para las elecciones generales de 1959, que ganó, con la frase «Jamás os ha ido tan bien», afirmación sin duda correcta. Pero no fue hasta que se hubo cabado el gran *boom*, durante los turbulentos años setenta, a la espera de los traumáticos ochenta, cuando los observadores —principalmente, para empezar, los economistas— empezaron a darse cuenta de que el mundo, y en particular el mundo capitalista desarrollado, había atravesado una etapa histórica realmente excepcional, acaso única. Y le buscaron un nombre: los «treinta años gloriosos» de los franceses (*les trente glorieuses*); la edad de oro de un cuarto de siglo de los angloamericanos (Margiis y Schor, 1990). El oro relució con mayor intensidad ante el panorama monótono o sombrío de las décadas de crisis subsiguientes.

Esto dejaba un interés que crecía gradualmente por las aspiraciones de riqueza personales que giraban en torno a la gran cantidad de puestos de trabajo, pero esto está relacionado con lo que sucedió con la generación de sus progenitores. En el plano conjunto de la psicología y la sociología: “la crisis del 29” (1929-1933), generó una imposibilidad, un nerviosismo frente al tema de la manutención del hogar de la clase media estadounidense, la mayor parte de la población de los jóvenes de los 50’s formó parte del indicador de uno o dos hermanos por familia, los años de zozobra de cuando

³⁴ Este es otro de los términos de construcción colectiva; relacionado al blues de clubes nocturnos, “rocking” está referido al bailar moviendo las caderas en las cuatro direcciones, como el timón que controlan los marineros en los barcos, o el mismo movimiento de los barcos (rock and roll). Fácilmente en el ambiente de los clubes la palabra se desvía para resignificarse en la acción de copular. Finalmente es acuñada como “rock and roll” por Alan Freed, un locutor de la época en los EE. UU.

fueron concebidos no permitían tener más miembros en la familia. Mientras que para los cincuentas la oferta laboral estaba por sobre la demanda de trabajo, la Gran Depresión, dejó a Europa, a Japón y a los EE.UU. inclusive sin cubrir los subsidios de desempleo (*Ibíd.*, pág. 100):

Lo que hizo aún más dramática la situación fue que los sistemas públicos de seguridad social (incluido el subsidio de desempleo) no existían, en el caso de los Estados Unidos, o eran extraordinariamente insuficientes, según nuestros criterios actuales, sobre todo para los desempleados en períodos largos. Esta es la razón por la que la seguridad ha sido siempre una preocupación fundamental de la clase trabajadora: protección contra las temidas incertidumbres del empleo (es decir, los salarios), la enfermedad o los accidentes y contra la temida certidumbre de una vejez sin ingresos. Eso explica también que los trabajadores soñaran con ver a sus hijos ocupando un puesto de trabajo modestamente pagado pero seguro y que le diera derecho a una jubilación. Incluso en el país donde los sistemas de seguro de desempleo estaban más desarrollados antes de la Depresión (Gran Bretaña), no alcanzaban ni siquiera al 60 por 100 de la población trabajadora, y ello porque desde 1920 Gran Bretaña se había visto obligada a tomar medidas contra un desempleo generalizado. En los demás países de Europa (excepto en Alemania, donde más del 40 por 100 tenía derecho a percibir un seguro de paro), la proporción de los trabajadores protegidos en ese apartado oscilaba entre 0 y el 25 por 100 (Flora, 1983, p. 461). Aquellos que se habían acostumbrado a trabajar intermitentemente o a atravesar por períodos de desempleo cíclico comenzaron a sentirse desesperados cuando, una vez hubieron gastado sus pequeños ahorros y agotado el crédito en las tiendas de alimentos, veían imposible encontrar un trabajo.

Con las experiencias de “la crisis del 29”, los padres de los jóvenes de los cincuentas no dudaban en alegrarse después de asociar la realidad de esos días y los recuerdos de aquellos decadentes años de la crisis. La industria del entretenimiento no dudó en invertir directamente en la producción de espectáculos, (todas las ideas salían de los locutores de radio) y en grandes empresas dedicadas a la producción de la música (Manrique, *Los felices años cincuenta, op. cit.*, pág. 30):

La industria musical estaba controlada por grandes compañías, dirigidas por hombres dignos y respetables, que vendían canciones y artistas libres de toda sospecha. Su brazo editorial era la ASCAP (Sociedad Americana de Compositores, Autores y Editores), que monopolizaba a los genios de Tin Pan Alley y sus imitadores. La ASCAP tenía una relación tormentosa con las emisoras de radio, que también contaban con su propia asociación editorial, BMI (Broadcast Music Incorporated). Una disputa sobre los derechos de radiación hizo que las emisoras prescindieran temporalmente de las canciones de ASCAP para programar piezas de BMI, que

no era tan exclusivista a la hora de aceptar afiliados: estaba abierta a músicos del campo o de los barrios feos de las ciudades. En los últimos cuarenta y primeros cincuenta, un número creciente de norteamericanos descubrió con placer la existencia de esos sonidos que la industria marginaba, como *rhythm and blues* o *country and western*.

Con este acontecimiento aunque el espíritu de la música negra seguía en pie, llegamos al final de la segunda etapa de alejamiento, del aumento de la distancia de su *aura* que va siendo mayor, pues el rock no escapa a la tendencia de la masificación que procura el mercado en expansión. Pero lo que es aún más preocupante, va adquiriendo autonomía fuera del ámbito del rito, fuera de su *valor de cuto*, en los 50's son muy pocos quienes defienden al rock —como Chuck Berry o Bo Diddley— como la reivindicación de la libertad perdida desde la embarcación holandesa que desembocó en costas del Atlántico con los primeros esclavos, en el territorio que se iría configurando con el tiempo como la unión de culturas europeas en Norteamericana. Es el peculiar fenómeno que en el apareamiento del rock, ya con plena autonomía —como en la aparición de las demás artes como el cine o la fotografía—, hace que éste ignore su función social, y a la vez se mueva en el *status* de un arte puro, que es la religión de *l'art pour l'art*.

El rock se ha extendido a todo el planeta como si se tratara de un fenómeno natural, dicho de otro modo, el hecho es tomado como se lo toma en la actualidad al lenguaje escrito que tiene preponderancia en Europa a raíz de la masificación de la imprenta (siglo XV) y el *renacimiento*. Para llegar al estado actual han pasado casi diez siglos desde el *oscurantismo*, contando con la presencia desde tiempos inmemoriales de la reproducción del texto en la China y en otros lugares del Asia. Sin embargo, se lo toma como una forma cultural que siempre estuvo ahí; todo esto porque cada vez el tiempo nos aleja de los orígenes. A pesar del poco tiempo transcurrido —los escasos sesenta años del rockabilly y un poco más de un siglo del jazz y el blues— desde las primeras grabaciones de rock, la respuesta sintomática es igual a la que se puede observar frente a la circulación del lenguaje escrito. Varios elementos son parte de esta manifestación que engañosamente aparece como natural en la música rock, uno de ellos es que *comparte el origen con el pop actual en el elemento tardío del boogie woogie*. Para hacer visible el acoplamiento del rock en nuestra sociedad hay que suponer que, hubiese sido imposible la masificación de esta forma cultural sin la intervención del “twist” procedente del boogie woogie y del R&B, entonces o nos hubiese llegado muy escasa, por el desarrollo

del jazz en la línea, entre otras, del “jazz latino” ya muy tarde, o por la evolución del blues (manteniendo su unicidad), como efectivamente, llegó a muchos lugares de todo el mundo.

Para este análisis es necesaria una explicación del origen etimológico y las posibles confusiones con la significación de “rock and roll” y de “rock”. El rock es en primer lugar, ante todo una construcción histórico-cultural, con este antecedente podemos decir que el origen de la etiqueta de “rock and roll” la podemos hallar en su acontecer cultural y en varios lugares simultáneamente. Es muy probable que haya trascendido en el tiempo uno de sus orígenes, el referido a la concepción de los múltiples y simultáneos movimientos “rock and roll” de los barcos, traída por los marineros a las costas de los EE. UU., como hemos visto, a partir de la ocupación del Gran delta del Mississippi (Nueva Orleans y el barrio Storyville) de los buques de las FF. AA. de ese país, dada la alerta de la I Guerra Mundial. Otro origen que puede ser tomado en cuenta, como ya hemos relatado en la “historia del rock” y las *formaciones* primaria y secundaria, en el fenómeno psicossomático del “trance” espiritual referido en el siglo XIX en las costas del gran río como “rocking”, traducible en ponerse inmóvil como una roca. Pero cualquiera que haya sido su origen, a principios del XX, el blues y el jazz (y hasta la actualidad ya como rock) es música liberada, y sin prejuicios. Es música marginada por la misma sociedad estadounidense que termina por aliarla a su cultura europea —e inclusive llega a tomar parte de sus costumbres, en la simbiosis precedente a la de la cultura del rock—, por tanto, crece de modo marginal. Este es el antecedente para ocupar sitios inapropiados, indignantes para el desarrollo humano; es música que se toca en clubes nocturnos con estas circunstancias, así, el baile que se promueve con el rock (que para unos pocos años se separará de él definitivamente), esos movimientos libres, son etiquetado, llamados —como en los movimientos de los barcos— “rock and roll”; dadas las circunstancias en las condiciones que mencionamos, estos movimientos son también comparados con los movimientos de la copulación, de ahí su connotación sexual para aquel ambiente. Sin prejuicios que rayen en la moralidad religiosa o cualquier moralismo, no nos incomoda tal connotación, y sin embargo se hace popular, se “blanquea” y adquiere *estatus* junto a la cultura occidental (europea en Norteamérica) con la masificación liderada por el locutor Alan Freed.

Es muy común hablar de “rock” en una sola palabra, y no de “rock and roll”; las dos denominaciones son correctas para esta cultura musical. Todo depende de si nos queremos referir con énfasis al rock primigenio, al rock de su arquitecto y creador, el músico afroamericano Bo Diddley (en 1951, en la localidad de McComb), a la música de su representante más auténtico, Chuck Berry, a la música de su representante mejor pagado y por tanto menos representante, Elvis Presley, en suma, a la música de los años 50’s, entonces la denominación más coherente con los acontecimientos es “rock and roll”, por la popularidad que trajo este nombre, cuando realmente su nombre entre los músicos y conocedores fue “rockabilly” o “blues-rock”; de modo que si nos pegamos un poco más a la realidad del rock de esos años deberíamos llamarlo “rockabilly”. Pero además de ser una nueva música, como cualquier otra con vida ya autónoma, que nace de una mezcla de culturas, adquiere además un primer estilo. Este es el estilo “rockabilly” de la música “rockabilly” o más conocida como “rock and roll”. Para los otros estilos es correcta la palabra “rock”, pero, aunque a la vez que es ambiguo llamar a estos otros estilos “rock and roll” (por la confusión de si tratamos o no del estilo), es preciso porque siempre tratamos de esta gran cultura musical, independientemente del estilo. Aunque suene paradójico, el rock no es música moderna, es música de África colonizada y esclavizada brutalmente que nada tiene que ver con la linealidad del *progreso*, nacido en los burgos —en las afueras de los castillos y de las ciudades de régimen feudal— (Rubio, 1988, pág. 23):

Un autor de la importancia de Theodor W. Adorno desautorizó este género de canción precisamente por seguir siempre el mismo esquema y tener siempre el mismo número de compases. La crítica, además de no ser exacta, es tan peculiar como decir que los sonetos no valen nada porque tienen siempre 14 versos y están siempre organizados de la misma forma.

Así, siguiendo los momentos críticos mirados a contraluz, la estructura del movimiento rockero, como se dijo antes, tiene otra lectura, adquiere nuevos componentes, pues para los 50’s la estructura ya se ha erigido. La paulatina pérdida del *valor de culto* de esta vida llena de arte, de esta cultura —que tiene igualmente de pertenencia a la tierra que de creatividad— llena de vida y esperanza después de muchos sueños truncados desde que zarparon aquellas embarcaciones se ve expuesta por el desarrollo de la técnica mecánica de reproducción sobre distintos materiales (y con ello la masificación de su música). Y lejos de saber de los beneficios o carencias que éstas traerían se opone muy

poca resistencia; quizá por eso —con el conocimiento de sus ingenieros sociales, diseñadores de políticas acordes con sus procesos— muchos países socialistas le negaron la entrada a esta música. El jazz se ve también afectado por estos procesos de serializarlo todo, pero el rock llega directamente cuando esas condiciones están dadas y atacan de frente y costado: para estos “años dorados” de la economía de occidente a la masificación de la música le acompaña lo que Marx llama *producción en bien de la producción misma* (Marx K. , 2005, pág. 60). Las condiciones están dadas para la doctrina *el arte por el arte*, la alienación es doble para el rock y sin embargo ha servido para ganar un poco de reconocimiento, muchos que como Elvis Presley se quedaron en su éxito. Exponentes del rock de esos mismos años como Bill Halley —que tampoco tuvieron una convivencia con el ambiente del blues—, por no entrar en la simbología del consumo, pasada la fiebre de los primeros años fue dejado a parte (falleció en condiciones personales críticas).

Frente a la neurosis que provoca para aquellos años (y en el grado de crónica para hoy) el consumo de productos y aparatos innecesarios, de exceso de reconocimiento (pues de esta forma se asegura el éxito del intérprete por parte de las empresas que se beneficiaban) estaban el deseo de comunicar de su cultura y la propuesta de llevar a cabo el propósito que no salió jamás por los medios de comunicación masiva: presupuesto ontológico o cosmovisión. Lejos de ponerse en distancia con su entorno material —inorgánico y orgánico: el agua, la tierra, el aire, el fuego, la vegetación, los otros animales y los demás humanos— nuestras culturas conviven con él, dentro de él. En estas otras condiciones no existe hostilidad. Su vida es también la vida del entorno. Si nos referimos —a las distintas artes, o en especial a una de ellas— a la música, o a cualquier otra expresión o forma de ser con el Otro (con ese gran otro, con ese “todo”), no hay necesidad de “elegir” porque el centro no es el *antropos*, aquí no hay un sólo centro, la vida fluye multimodal, natural. En el tratamiento de la cultura Bolívar Echeverría (La modernidad de lo barroco, 2000, pág. 29) basa todo su estudio en esta *continuidad* que para el mundo occidental no existe o ha trazado sobre ella una línea:

La idea de lo que es *dar forma* que prevalece aquí no es sólo diferente de la manera europea, o contraria a ella; es ajena a ella. Lo es porque implica una *elección de sentido* completamente *divergente* de la suya [de la europea], que subraya la continuidad entre lo humano y lo Otro.

Fueron en esta etapa de formación unos tras otros los acontecimientos para estos músicos y representantes de todo este movimiento que ya venía en ascenso, en los que ganó la tradición de la música al tiempo que perdía, en otros. En detrimento de las ricas tradiciones que junto a las iglesias evangélicas había cultivado el pueblo negro del góspel, se dio cabida a la popularización de sus *valores de culto* como su “rocking”, por poner un ejemplo. El efecto que llamaron “rocking” en nuevas tierras desconocidas para sus ritos ancestrales, como nos cuenta Joachim (De Nueva Orleáns al Jazz Rock) devino después de muchos años en “rocking”, sinónimo de “moverse” hasta llegar al trance. La expresión original —que salía de las celebraciones religiosas propias que se mezclaron en las ceremonias cristianas— estaba asociada a la ceremonia que se desplegaba frente a sus dioses y que con la necesidad suya de *religarse* con sus convicciones más profundas la pusieron junto a la cultura colonizadora.

En estos mismos primeros años, tiempos de masificación de la música ante el avance de las técnicas de reproducción de la obra de arte y a la vez del descubrimiento del blues para los ojos del mundo (esta vez ya no dentro del jazz refinado) y de las demás hibridaciones rítmicas, producto de la convivencia principalmente de esas dos etnias nació para el mundo el popular twist. Este era un estilo proveniente del boogie woogie, elemento a su vez, resultado de otro elemento (y con los años se convirtió también en estilo jacistico que se desarrollo independiente sobre todo en base al piano) que venía de los ritmos salidos de las islas aledañas a las costas de los estados del sur, de lugares de otros países, de distinta convivencia de negros y blancos también. El elemento twist o el estilo del rock and roll, “twist”, en la segunda mitad de los 50’s tuvo un *boom* impresionante, como se detalla en el acercamiento primero al lector, de la historia de esta música en la parte correspondiente. Tuvo en la población el mismo efecto que el Swing en el jazz. En el jazz al finalizar los 30’s, en su etapa de revelación y posterior asentamiento el Swing decepcionó a músicos auténticos que siempre vieron en el elemento una suerte de temple (swing) en la base de la propia estructura del jazz, pero que en condiciones del capitalismo creciente de los años posteriores a la guerra fue menguando su propio sentido de “tensión” de toda la estructura de la pieza musical, para convertirse en un gancho comercial. Gracias al “twist” el rock y el blues fueron conocidos y llegó al lugar menos sospechado del mundo, inclusive llegó a muchos sitios de oriente, que en los años posteriores era fácil ver a chinos o japoneses cantando y bailando a su ritmo, y sin embargo de eso, igual como sucedió con el Swing (Swing a

diferencia de swing), en popularidad el “sentido inicial de las cosas” gradualmente se trastoca y finalmente, deviene en “cosas distintas”, es increíble pero la experiencia nos muestra estos efectos en las cosas ofrecidas sin distingo a las masas.

El rock que mejor, por el lado contrario tenía como objeto mostrar el mestizaje cultural, al que no pudo sobrevivir la música de signo africano: el jazz (y el blues en última instancia), devino en la moda del momento. En nuestro país se daba a conocer también de este modo. Tuvo que pasar más de una década para ir entendiendo que lo que se mostraba en el twist era lo que en este trabajo hemos develado: “la necesidad de mostrar el mundo natural armónico” de África a través de su música, que fue eclipsada por la “influencia del elemento boogie woogie”. Así, dos son las causas para que el rock de esos años se convirtiera en un fenómeno de masas, la primera tuvo que ver con este “archirritmo” del boogie woogie, producto cultural que venía de otra historia para convertirse en el estilo “twist” del rock. Vino de una cultura ajena aunque también de signo africano, vino de una relación distinta posiblemente de esclavos en otras condiciones de dependencia que, sin intención de intervenir en las tradiciones de sus congéneres llevaron las suyas a estas poblaciones, sin tener plena consciencia de que en esos ritmos se transportaba una “alegría gratuita” respecto de las glorias conseguidas por los negros de los campos de tabaco y algodón de las costas del Mississippi. Y la segunda causa, la que tuvo que ver con el “eclipse” de la natural forma de verse frente al otro de todo grupo humano: “ampliar su cosmovisión frente a la cosmovisión del otro”, con el inusitado boom del estilo “twist”. Justo, de este elemento derivan muchos otros elementos y géneros de música que se van definiendo mientras encuentran nuevos caminos. Dado que el boogie woogie está desde sus inicios en el jazz —junto a éste están los elementos que vienen con los instrumentos europeos—, de éste van a salir el elemento “hip hop” que va a verse popularizado en el rap ya como género; el estilo del jazz Swing y otro estilo de jazz, el “boogie woogie” —diferente del elemento boogie woogie—, germinan junto al “son cubano” y otros elementos latinoamericanos en la salsa. Éste, el elemento boogie woogie es, junto al blues clásico y a los coros del góspel, pero además junto al jazz tradicional (bebop) y al jazz moderno (hard bop) el que germina en el “rythm and blues” (R&B); el clásico género junto al country además terminó como rock. En los 60’s el góspel que por lo general era música coral, aportó al “soul” que tenía ya una estructura definida, luego éste terminó junto al boogie woogie —que era estilo del jazz fundamentalmente ejecutado en el piano con la “quinta

galopante”— transformado al bajo eléctrico en el “funk” ya en los 70’s. Ya en los 70’s del los sintetizadores de toda la música negra comercial con signo boogie boogie — incluida una fracción del R&B que se volcó al mercado masivo— fácilmente se pasó a las simulaciones eléctricas llamadas “tecno”. Una década después, el clásico “funk” y el clásico “soul” con secuencias rítmicas “tecno”, herencia de boogie woogie, se convierten en “disco music”. El *pop* (elailable y en menor grado el “romántico”) que nace después de la segunda oleada del “rock and roll” primigenio, entre 60’s y 70’s no es otra cosa que el aprovechamiento de este elemento, en cualquiera de sus estilos, rememorando cualquiera de sus épocas. Ya a esta altura podemos decir que sin lugar a duda, el gancho comercial para la música negra de raíz africana, siempre fue “el factor rítmico”, el mismo boogie woogie, que en el estilo primario del rock (rock and roll) se presentaba como el elemento twist, y como hemos dicho, esto no hubiera ocurrido si el rock hubiese nacido en una sociedad diferente de la *sociedad de consumo* prototípica, es decir diferente de la sociedad norteamericana de os 50’s, tal escenario simplemente no se dio.

c. Primer encuentro ideológico. Aproximación al hippismo desde el *ethos barroco*

Recordemos que también la primera salida de los Rolling Stones y de The Beatles entre muchas otras bandas británicas y en general no norteamericanas, también se nutrieron del R&B y a través de él del signo comercial del boogie woogie. Ese ritmo pegajoso que daba una alegría a aquel que se sumaba al sinrazón del consumo y a unos pocos despistados bluseros, que sin intención cayeron en su estilo, uno de estos grupos faltos de olfato fue Fleet Wood Mc, luego cierta fracción retomó su camino junto a grandes bluseros blancos como Jhon Mayall³⁵, auténticas “escuelas” desde donde salieron. La

³⁵ En una edición de septiembre de 1986 de El País de España, Diego Manrique, uno de los investigadores bibliográficos de artículos que se publicaban semanalmente, a veces dentro de las entregas semanales de La historia del Rock y a veces en otras secciones, refiriendo este “desligarse del *pop*” resume este rico momento, esta vuelta a los orígenes, así: “Para estos pequeños esnobs, el *rhythm and blues* era un territorio ilimitado donde cabía todo: desde el *blues* rural, gritos lanzados sobre una guitarra de palo, hasta las sofisticadas producciones de los Coasters. Gente como Brian Auger o Steve Winwood admiraba el órgano profundo de Jimmy Smith, mientras que Georgie Fame y otros imitaban al pianista-cantante Mose Allison (blanco, por esas casualidades de la vida). Por encima de todo, se adoraba a Muddy Waters,

España de los 70's también percibió este “paso a claridad” del rock respecto de la música comercial (es decir, este desligarse del *pop*), y ya a finales del decenio sale a escena la banda Coz, y de ésta Armando y Carlos de Castro que con Sherpa y el baterista uruguayo Hermes Calabria formaron Barón Rojo. Es una de las pocas bandas de rock que se tomó en serio la lucha por una vida individual y colectivamente digna, como antecedente tenemos las composiciones de sus letras que a criterio de Mariscal Romero³⁶, “tienen como punto de partida [la oposición a] la Dictadura Franquista” que le sucedió a la Guerra Civil Española (1936-1939), y sin embargo un análisis especializado tendría que dedicarse a mirar el movimiento de las ideas socialistas y libertarias como centro del Rock Latinoamericano, porque esta banda junto a toda la “movida heavy de los 80's en el mundo” son el despertar de los movimientos rockeros, con ideas fijas de “movimientos sociales”. En Quito, básicamente se forman dos bloques a inicios de los 80's (remítase a la parte: El movimiento rockero del sur y la movida rockera del norte); de los que un bloque cuyos miembros están mayoritariamente en el sur tiene una definición que aunque “no es política”, sí tiene una base ideológica libertaria fuerte. La canción *Larga vida al Rock & Roll* de los Barón Rojo (1981) deja un mensaje claro al respecto del inicio del *arte* que se confunde en el *pop*, y al que pocos “liberándose de a poco” de las ataduras mercantiles lo han podido ver de cerca:

Al principio fue sólo bailar,
todos alrededor de un reloj.
Pero nadie supo adivinar,

Howlin' Wolf o Sonny Boy Williamson, sureños emigrados a la ciudad, llegando hasta los “impuros” miles de grupos. Para los aspirantes a *bluesmen* anglosajones, una disyuntiva: dedicarse al estudio de sus inspiradores, buscando las formas más primitivas y genuinas, o dejarse arrastrar por el placer de hacer música para un público joven, ansioso de novedades sonoras. Alexis Korner o John Mayall fueron los que levantaron la bandera del “purismo”, mientras que los Rolling Stones –a los que no faltaban pruritos proselitistas— se encaminaron hacia el mercado abierto por los Beatles. Según el modo de ver del sector tradicionalista, los grupos de *rhythm and blues* no hicieron más que diluir los sonidos negros con concesiones al gusto del momento, vendiendo una pálida copia mientras que los intérpretes originales – nota melodramática— se morían de hambre. Esas acusaciones tenían una base cierta, coincidente con la eterna historia de la explotación del arte negro por manipuladores blancos.”

³⁶ Mariscal Romero es uno de los miembros iniciales de la “movida cultural rockera”, y uno de los fundadores de las revistas “Heavy-Rock” y “Kerrang”, y del programa de radio en línea en su sitio web, el que nació en los setentas como “Musicolandia” y que se mantiene hasta la actualidad en España.

que sería el idioma mejor.
Por la imagen que nos dió,
¡Larga vida al Rock and Roll!

Cuando oigo tocar Rock and Roll,
yo me olvido del mundo exterior.
Siento todo y es todo mejor,
la energía me va al corazón.

Por la marcha que nos dió,
¡Larga vida al Rock and Roll!

Cuando quiero decir rebelión,
en nombre de mi generación.
Simplemente digo Rock and Roll
y mi gente me entiende mejor.

Tú que piensas que ya se acabó,
manifiestas un claro desdén.
Por lo que el Rock and Roll representa,
más él no morirá, ¡apuesta!

Tomemos como punto de partida el análisis (Milan, 1979) que lleva a cabo “Toni” Negri respecto de los dos grupos de cuadernos (Grundrisse), donde Marx llevó adelante los planes de lo que sería su obra terminada en *El Capital*. Tomemos como sustento de nuestros señalamientos los dos grandes temas: la *teoría del valor* y la *teoría de la circulación*, que determinarían la *masificación* de la “mercancía música” para el caso de la parte referente al *sujeto revolucionario* (o su contraparte *sujeto aliendo*), siguiendo las elaboraciones en torno al *valor de exhibición* de Benjamin (Negri, 1991, pág. 54):

Debemos hacer aquí una digresión, a fin de insistir en la importancia de la segunda parte de los Grundrisse. Si, como sostiene Vygotskij, el descubrimiento de la plusvalía introduce la lucha de clases en la teoría económica, el análisis de la circulación desarrolla la teoría de la lucha de clases dentro de una teoría del sujeto revolucionario. La teoría de la plusvalía, que es el objeto de la primera parte de los Grundrisse, es la definición de la posibilidad del sujeto revolucionario, su definición negativa. La realidad del sujeto de clase-colectivo viene a posicionarse con la teoría de la circulación, y dentro del contexto de separación normalizada que constituye el análisis (y la realidad) de la circulación. En esta y en la próxima lección estudiaremos este pasaje. En las dos siguientes discutiremos otro aspecto: la teoría del

comunismo como teoría de la realización progresiva del sujeto, como síntesis de ambas teorías, la de la crisis y la del sujeto.

Iniciados los 60's la *reproducción* de la *mercancía-obra-de-arte-música* (“mercancía música”) —que en el análisis hemos llamado *objeto-música*, extensible para las demás artes— no se ha reorganizado en la parte del *valor* pues se mantiene la *producción* de la obra de arte sin alteraciones, exceptuando el aumento paulatino en la *subsunción real* (sobre el obrero o productor) al grado que avanza la tecnología. Pero, en la segunda parte sí se ha modificado: La *circulación* de ésta se ha extendido a otros países, modificando también los puntos de vista frente a la cultura que encierra el blues y síntoma de esto es la “toma de partido” respecto de la Guerra de Vietnam, y las comunas de signo libertario que se van gestando alrededor del mundo. Las otras mercancías también circulan en el mundo desde algunos años atrás, pero las relacionadas con la música están en auge a partir del *boom* del rock and roll y del twist, así, llegan estos ritmos a nuestro país y con ellos todos los artículos que circulan en EE. UU., y efectivamente, hay incidencias en lo que hemos llamado *formaciones primarias* y *formaciones secundarias* del rock. Son varios los factores para el nacimiento de la cultura del hippismo, naturalmente, el apego al rock, especialmente al blues-rock que con los años se convirtió en rock ácido, también la cercanía con los llamados “hipsters” que venían de la tradición existencialista de la Beat Generation de California. Es conocido para muchos, el pacifismo y naturalismo de este grupo social. Aquí cabe una aclaración: este pacifismo no propone alternativas al sistema capitalista de modo consensuado con otros grupos, esa quizá fue la razón por la que el grupo al mismo ritmo que crece es brevemente desarticulado; el naturalismo que les vino de las culturas de oriente, es la herencia que toma de ellos el movimiento rockero disperso en todo el mundo. Una idea central regía sus anhelos, la de conquistar la paz y el regreso a la naturaleza, a la vida en comunidad. A esta fraternidad llegaron otros valores, y en una localidad del distrito Haight Ashbury habría serias intensiones de tomarse las armas para impedir una cotrarevuelta³⁷. Todo estaba acorde y no obstante con los valores promulgados, fueron disueltos sin tanta resistencia. Desde la perspectiva del socialismo

³⁷ Tenían un ideólogo, John Sinclair, líder de la organización activista de las Panteras Blancas y, a su vez, guía espiritual y artístico del más prominente grupo local, los MC5. Funcionaban en comunas y parecían organizados, habían gestado una *guerrilla urbana* que quería explotar las contradicciones del sistema y además ofrecer alternativas.

de occidente —como diría Marcuse desde el “marxismo soviético”—, en el texto *El imperio contracultural* (Britto, 2005, pág. 29), el autor mira los símbolos como centro de la gestión de la política del estado norteamericana, cuyo significado el capitalismo invirtió y con ello bastó para disolver el grupo:

Para interferir en la subcultura, el sistema 1) *se apropia los símbolos de ésta*, los adopta, los comercializa y los produce en masa. Se logra así 2) *la universalización del símbolo*, a través de la cual lo que era el vínculo de identidad de un grupo marginado particular pierde todo valor distintivo, ya que pasa a ser de uso general; con lo cual ocurre 3) *una inversión del significado del símbolo*: al separarse del grupo marginado que lo creó, el símbolo niega su contenido. Así, la ropa de trabajo pasa a ser traje ceremonial del ocioso; la música del oprimido, diversión del frívolo; el credo del colonizado se transforma en religión del imperio, y todos los valores de la contracultura naufragan. De tal manera, el sistema expropia a sus sectores menos favorecidos, no sólo una plusvalía económica, sino una plusvalía cultural, que le devuelve convertida en mercancía, y neutralizada; ineficaz para servir al cambio social, y sólo apta para producir ganancias al inversionista.

En el presente trabajo se anexa un estudio preliminar que Stefan Gandler hace desde la obra de Bolívar Echeverría³⁸, en cuyo centro se encuentra la crítica de la idea de *progreso*, “de la mirada de occidente”, de esa mirada del clasicismo, el realismo o el romanticismo; es la propuesta de tomar el *valor de uso* como la realidad —respecto del *valor* o *valor de cambio* que extrae a ésta *lo real* y la divide— con base en el materialismo histórico y dialéctico —este otro *ethe*, esta nueva tópica como forma de entender el “mundo de la vida”—.

Desde una perspectiva del *valor de uso* de la mercancía (desde lo cualitativo de la vida) la lectura es distinta: Echeverría propone desde Marx entender el mundo como “producción general” como una estructura *trans-histórica* y *supra-étnica* en todas las condiciones y conjuntos de condiciones específicas y particulares dotadas de una forma que tiene como base la actualización en tal estructura. De este modo la vida que en condiciones *pre-capitalistas* es “natural” en base a los dos factores, el étnico y el

³⁸ Al final se anexa la referencia de Stefan Gandler (Mestizaje cultural y ethos barroco. Una reflexión intercultural a partir de Bolívar Echeverría, 2000) que servirá de introducción a todo el trabajo de Echeverría, en especial a la toma del *valor de uso* del marxismo respecto del *valor de cambio* de las mercancías, extensible para *valor de uso* de lo que Marx llamó “producción general” de la *estructura* del edificio que metafóricamente es la *ontología occidental*, la totalidad que contiene la *infraestructura* (*materia*) y la *superestructura* (*espíritu*).

histórico, en el capitalismo es “seudo-natural”, porque son condiciones creadas “en el sujeto”, en el individuo moderno aislado de su origen social (familia e historia material). Así el criterio expresado en el prefijo “sub” o “contra” de una cultura, carece de sentido; el movimiento *hippie* como cualquier otra cultura solamente es la propuesta de otro tipo de sociedad, de base étnica e histórica multiforme actualizada sobre una propuesta política de convivencia específica (que ya hemos mencionado), por lo tanto está dotada de símbolos, positivos e imaginarios, estos símbolos están dispuestos en un acto unificador: el rito; aquí está el arte; no está separado del grupo social, no está quitado — subsumido— del origen (Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, *op. cit.*, pág. 192):

Con la conciencia estética, el ser humano intenta traer al escenario de la conciencia objetiva, normal, rutinaria, aquella experiencia que tuvo, mediante el trance, en su visita a la materialización de la dimensión imaginaria. Lo que intenta revivir en ella es justamente la experiencia de plenitud de la vida y del mundo de la vida; pero pretende hacerlo, no ya mediante el recurso a esas ceremonias, ritos y sustancias destinados a provocar el trance o traslado a ese “otro mundo” ritual y mítico, sino a través de otras técnicas, dispositivos o instrumentos que deben ser capaces de atrapar esa actualización imaginaria de la vida extraordinaria, de traerla justamente al terreno de la vida funcional, rutinaria, e insertarla en la materialidad pragmática de “este mundo.

Todo el rock de los 60's está marcado por el hippismo, desde las melodías de gruñidos desgarradores de Janis Joplin, de la poesía y los sintetizadores de The Doors, de la fuerza del country y del blues de los Credence Clear Water Revival; también del rock europeo de Cream, la primera banda y la más completa, los padres del rock y el heavy metal —promotores tempranos de la claridad del blues respecto del R&B, de un sonido blues exquisito, los Cream también están signados por un toque del acid rock. Aquí está (1967-1969) además la raíz de todo el blues-rock y el heavy metal que vendrá. Pero entre todos hay un personaje especial, lleno de expresiones, de piel blusera negra, y de un virtuosismo impresionante. Si hay que mirar al rock como una cultura barroca, habrá que iniciar las pruebas en Jimmi Hendrix, en él está el signo del mestizaje cultural, está por un lado el blues de su pueblo y por otro la hibridación hippie de “las flores de sonidos” y estridencias agónicas y festivas. Quizá este fue uno de los más claros intentos de acercamiento directo a mostrar posponiendo las ideas abstractas del arte “ocultado” inintencionalmente en blues, y en ésta las ideas de un mundo continuo del animal al hombre (Echeverría, *Valor de uso y utopía*, 1998, pág. 29).

Desde el mirador del arte clasista, el arte barroco resulta simplemente artificial y falto de consistencia. No así desde el mirador romántico, que lo revela normativista y anticreativo, y menos aún el mirador realista, que lo descubre falso y engañoso. En todos ellos, sin embargo, prevalece una profunda incomodidad e irritación. Visto desde ellos, no se presenta de manera genuina con aquello que pretende ser, con el arte. Es un seudoarte o un arte fingido porque no alcanza a cumplir con la tarea que le corresponde al arte —la de reproducir el mundo en imágenes bellas, la de retratarlo o hacer de él representaciones dotadas de calidad estética— y sin embargo simula que sí y hace como que cumpliera con ella. Claudica ante los problemas de la representación artística de la vida moderna y, sin tener de ella ninguna imagen que ofrecer, oculta esa falta con el follaje deslumbrante de la ornamentación.

d. Segundo encuentro ideológico. Aproximación al *punk* y a la posmodernidad

El movimiento inclinado hacia el “jazz moderno” en contraposición con el “jazz tradicional” (*trad*), conocido como *mod* se desarrolló en los 60’s a su vez desde otra subcultura de Norteamérica llamada “beatnik” (que tienen vigencia desde los 50’s); los *mods* fueron defensores de una “vida limpia en circunstancias difíciles” (Peter Meaden). También los “Teddy boys” o *teds* (en los 50’s) surgieron al mismo tiempo que el “beat británico”, y en vista de la llegada del rock and roll (mediados de los 50’s) —música con orígenes de las poblaciones negras de EE. UU— las nuevas generaciones de jóvenes ingleses que no asistieron a las dinámicas de los *trads* y las nuevas generaciones de los *teds* adoptan una identidad también nueva, la de los *rockers*, con quienes rivalizan los *mods* por toda la década y hasta la llegada del *punk* (1961-1976). La rivalidad es de imaginar, los *mods* son trabajadores de oficina y otros son obreros de las fábricas de las distintas ciudades de Inglaterra, que aunque no acatan leyes con benevolencia tampoco se rebelan contra ellas, sus anfetaminas les permiten una vida de diversión a la vez que una vida productiva, es esa la razón de sus motos scooters. Las motos de los *rockers* no están hechas para ir y venir del trabajo a la diversión, las vidas de los *rockers* son independientes y casi siempre al margen de las leyes, en nuestra América Latina no es tan reñida con los oficinistas una vida en subempleo. Aquí realmente pocos tienen acceso a empleos estables. La tendencia de los *mods* es a las tendencias de moda, es decir al *pop* y más tarde se van incorporando a este movimiento musical ritmos jamaquinos y de allí su gusto por el reggae o el ska.

Con la llegada del *punk* —de la vertiente del *mod* y a la vez de la de los *rockers*— para 1976, tanto *mods* como *rockers*, desaparecieron. Los dos grupos que se afirman en los

60's fueron absorbidos por el *punk* que prometía hacer de esta naciente cultura y del revés del hipismo una nueva esperanza para la vida en libertad; muchos *mods* como suele suceder con los cambios sociales, terminaron convertidos al *punk* (con quienes compartían la vitalidad de su música), en cambio la otra fracción volvió independientemente en una nueva ola con la segunda salida de nuevas bandas del *punk* (como Crass) y con mucha más fuerza en 1979 ante la publicidad que les dio la película de la banda The Who, de cuyo álbum (de 1973) tomó el nombre de *Quadrophenia*. Así mismo, esa otra parte de los *rockers*, los que no se hicieron a la alternativa de reivindicarse en el *punk* terminaron cediendo al capitalismo en padres o madres de familia o pequeños empresarios, al igual que muchos de los *rockers* de otros países, en todo el mundo, incluyendo Latinoamérica. La tercera opción es clara, es la del “power metal”, el “death metal” y el “thrash metal”, y todas las combinaciones que vedrán hasta la actualidad. Todas con una dosis de *punk*, en el trash metal es evidente, inclusive por la danza que pasa del “pogo” al “mosh” del metal que sigue la herencia del blues.

En el proceso conjunto (de *valor* y *circulación*) de *reproducción*, en definitiva hay variaciones porque hay variaciones en la *circulación*, pero el proceso de *producción* se mantiene, el proceso fluctúa como fluctúan todos los bienes de consumo. Lo que hemos llamado *re-producción*³⁹, aunque con aisladas alteraciones en la “masificación del rock” a nivel internacional, tampoco tiene efectos importantes sobre esta cultura. No hay importancia respecto de los 50's (plenitud de la *reproductibilidad técnica*) puesto que, llegados los 60's aún no hay adicción, no hay dependencia del consumidor como la provocada por la regrabación (primera fase de la *re-producción*). Si en algunos países ya hay, el *objeto-música* regrabado mantiene el valor de la “grabación original” porque no hay una masiva producción/consumo (circulación) de los medios de *re-producción* (es decir de grabadoras de discos y de casetes).

El otro momento crítico que ocurre mientras se sedimenta la alegría de los festivales y la furia desatada por las comunas de Detroit, es el quiebre fuerte de la intervención del *punk*, que inicia a mediados de los 70's. Con los Sex Pistols comienza toda una travesía que con el tiempo irá adquiriendo signos distintos. Su fortaleza sale de la frustración que trajeron la mercantilización masificada del rock —las condiciones normativas

³⁹ En el capítulo que sigue, en la parte “c” ofrecemos una explicación detallada de la necesidad de la diferenciación que proponemos entre *re-producción* (con guión separando la partícula *re* del sustantivo) y *reproducción* (sin guión).

claramente utilitaristas en que se producían los discos y los conciertos— y en general de la música de África en Norteamérica, y “los sueños de paz” del movimiento *hippie*. No hubo plan, y quizá no fue entendido; los sueños de paz fueron un inicio de lo que sería un largo trajinar, un modo de ver el mundo y de estar en él. En el movimiento que se congregó en las afueras de Nueva York, en Bethel, jamás hubo el objeto de tomarse el poder —con lo que disentimos—. La perspectiva, la inclinación, en la que se encuentra el mundo para los occidentales deja oculta la cara que aclara el panorama de los festivales de finales de los 60's y la música de tradición africana, sobre los que se pueden echar algunas luces (*Ibíd.*, págs. 67-68):

El mito de la revolución [burguesa, liberal] encierra una afirmación central de orden metafísico. Lejos de romper con la idea protomoderna de la sujetidad o la actividad monopolizada por un Dios único y omnipotente que ha condenado a todo lo Otro —presente en la diversidad de lo divino propia del politeísmo arcaico— a la pasividad de mero material útil para la Creación, el Hombre moderno no ha hecho otra cosa que humanizar o laicizar esa idea: concebirse a sí mismo, mediante una "revolución" antropocentrista y antro-polátrica, como dotado de la sujetidad excluyente y la omnipotencia que solía atribuir a un ser supremo ficticio.

Esta es la cara del mundo que queda oculta para el europeo del viejo o del nuevo continente. Aunque muchos ven en los griegos (en el mito de Ulises y los cantos de las sirenas) y en la *ilustración*, tal partición —abstracción— que deja al mundo dividido, el centro podría encontrarse en la *acumulación originaria del capital* de las primeras industrias de Inglaterra, tomando como base las condiciones que afianzan su florecimiento en la extracción de la riqueza de América y a partir de las nuevas condiciones económicas de Europa. El movimiento va adquiriendo experiencia y afinando los temas *filosófico-políticos*. Los Crass, son del *punk* de la segunda generación (1978), son una “pequeña multitud”⁴⁰ que ya no se queda con la sensación

⁴⁰ De la revista electrónica *La haine* (Historia del Punk Rock, 2008), “proyecto de desobediencia informativa, acción directa y espacios de poder alternativos”, hemos tomado parte del artículo anónimo que asoma como un acercamiento a la comprensión del *anarcopunk*: “Mientras los Pistols cantaban acerca de la Anarquía en el Reino Unido, "Crass" trataba de ponerla en práctica. Ellos introdujeron una forma de trabajar nunca antes vista en el mundo de la música. Los "Crass" (aproximadamente 10 personas entre músicos, técnicos y artistas de otras ramas) vivían en una reducción anarquista en Essex, al sudeste de Londres. El sitio era una granja donde vivían los miembros del grupo en comunidad. Establecían entre ellos relaciones no jerárquicas y de cooperación. Todo lo que hacían estaba bajo el nombre de "Crass" (esto era la publicación de manifiestos, la organización de compañías anti-algo, la publicación de libros y

de vacuidad ideológica que dejaban las primeras bandas de pura rebeldía. Entran de modo directo, son militantes anarquistas que se toman las cosas del *punk* en serio, conviven en una comuna entregados a la vida y a todas las pasiones, residen en una granja en North Weald Bassett, en el condado de Essex (Reino Unido) y trabajan en su compañía del mismo nombre, donde difunden sus discos y los de grupos afines. Artistas filoproletarios, son gente culta como Penny Rimbaud —su mentor espiritual—, un *hippie* de mayo de 1968 transformado en el fragor del *punk*. En absoluto, no creemos que la técnica está separada de lo social, en suma, no podemos creer en la ciencia como *ente* autónoma separada de la política y de *lo político*. Tenemos plena conciencia de la tendencia actual a mirar el mundo desde “lo dado” desde los *dones* venidos de “no se sabe dónde”, o de “lo dado” por el avance de la técnica, que también para la percepción de esta tendencia actual es venida de “no se sabe dónde”. Así diferenciamos nuestro punto de vista del punto de vista posmodernista o posmoderno, así podemos entender una lectura *posmodernista* del mundo posmoderno —o *postindustrial* para la lectura de Alan Touraine— al que posiblemente asistimos. Nuestra tendencia es anarco-comunista, y alcanzamos a ver a la técnica como el velo de la ideología dominante, por esta causa aprovechamos el trabajo del *ethos barroco* como un modo pedagógico —para occidente y sus colonias— para el análisis que Marx como Proudhon o Bakunin ya lo hicieron en el salto del pensamiento a la *lucha de clases*, que la técnica está dejando en la invisibilidad y va borrando su rastro (Echeverría, Valor de uso y utopía, *op. cit.*, págs. 74-75):

No es posible ya, después de lo que ha tenido lugar con las fuerzas productivas durante los más de cien años que nos separan de la muerte de Marx, seguir considerándolas inocentes, espontáneamente afirmadoras de la vida, inspiradas en una tecnología en principio neutral. Hoy sabemos a ciencia cierta lo que Marx percibía apenas en sus comienzos: que la técnica está marcada por la forma capitalista de la producción en la que fue desarrollada, que lleva en sí misma la impronta de su estructura explotativa. Y sabemos además que la forma capitalista de la reproducción social es una forma que sólo se mantiene si reconfigura sistemáticamente otras

videos de orientación anarquista, además de lo estrictamente musical). Lo más resaltante de esta banda era la coherencia entre sus acciones y lo que decían. Ellos llevaron la propuesta anarquista a extremos nunca antes alcanzados por banda alguna. Ellos eran la clase de gente más inclinada a atrincherarse en las calles que a firmar una petición. Las historias sobre actos radicales de miembros de "Crass" son cuantiosas. Por ejemplo, en 1983, miembros del grupo estuvieron involucrados en la toma de una base de misiles en Italia por parte de activistas anti-armamentistas.”

formas civilizatorias mucho más antiguas que ella —formas que un proceso revolucionario tendría también que anular— en las que las posibilidades de una existencia emancipada se encuentran negadas de principio.

Las cosas cambian realmente con el advenimiento en los 90's del formato digital y todas sus variaciones (CD/DVD/MP3/MP4), porque la regrabación es doméstica. En nuestra localidad, en Quito, por ejemplo quebró en el 2005 y cerró tres años más tarde “Audiovideo” (se ubicó desde los 90's en la calle Ramírez Dávalos y Av. Amazonas), principal importadora, también para Guayaquil de música y accesorios rock. Con este cambio de sentido, se masifica por segunda vez el *objeto-música*⁴¹. En estos años crece en número, brutalmente el movimiento a nivel mundial y sin embargo, como se dijo antes, mientras se brinda sin distingo algo a las masas, ese algo deviene en distinto.

Llegamos a los años de la *re-productibilidad técnica de la obra-de-arte-música* —u *obra-de-arte-secuencia-fónica* u *obra-de-arte-fotografía* u *obra-de-arte-cine* u *obra-de-arte-ilustración*—, es decir, de la *reedición* y *reproductibilidad técnica de la obra de arte*. Y como se trata de digerir los sonidos y el mensaje, nos enfrentamos al problema del “elemento rítmico” del rock (boogie woogie) que lo hacía *objeto de goce* (donde si no hubo un amigo desinteresado el único problema era conseguir el dinero). Este mismo elemento, hoy ya no necesita ser adquirido, hoy sigue siendo *objeto de goce* y sin embargo el sujeto contemporáneo lo tiene con sonido y secuencias de imágenes frente a él a sólo un clic de distancia, lo tiene en su monitor, como a un objeto portador de “órganos [pero] sin cuerpo”, en “la red”, para parafrasear a Žižek. Pero además de consumidores, todos, con una cuenta en un *canal de video* (YouTube, por ejemplo) de internet podemos ser populares y llegar a incidir en la conducta de un grupo; todos podemos llegar a ser “artistas *pop*”. En los prósperos 50's el “elemento rítmico” ocultó la ideología del rock, hoy, a más de seguir teniéndolo en contra al “elemento rítmico”, tenemos en contra los organismos que “sin cuerpo” ocultan el mensaje de Libertad del rock.

⁴¹ En el capítulo que sigue, en la parte concerniente a La dialéctica *ideología-arte* del rock en tanto que *forma cultural*, ofrecemos el tratamiento detallado de este nuevo concepto que propone nuestra investigación, que gira en torno de lo que hemos denominado *sensación de doble valor de cambio* y de la *actualidad* del arte moderno respecto de la *época de la reproductibilidad técnica* —reproductibilidad mecánica, para ese nivel de desarrollo científico-técnico— a la que Benjamin refiere todo su estudio.

CAPÍTULO III. LA DIALÉCTICA *IDEOLOGÍA-ARTE*

3. De la dialéctica *ideología-arte* en las nuevas *formaciones culturales* a la opción política del Movimiento Rockero de Quito

a. El planteamiento de *forma cultural*

Sobre el supuesto de que los rockeros son parte de una nueva *forma cultural* nos preguntamos ¿como sujetos activos de la cultura (en general) tienen un propósito en común para aportar a la *reproducción de las condiciones de producción* de ella?; pero además interrogamos, en el caso de que el movimiento rockero no se enmarque en la “política tradicional” ¿propone un nuevo modo de organizar las sociedades? o ¿propone desentenderse de *lo político*, sin más?; y en lo que respecta a *la estética* ¿el desarrollo de ésta (a través de la música, de las ideas expresadas y de la vida cotidiana) es para crecimiento de ella misma? o ¿considera que tal desarrollo está atravesado por una ideología en especial? Los componentes estéticos le quitan claridad al mensaje; esto de modo casi natural. Lo que consideramos *en crisis*, y cuyas causas las presentamos en el transcurso del trabajo, son los elementos que hacen que estas formas de la cultura lleguen a *anular su contenido ideológico*, perdiendo en “la obra” eso que cohesionaba a sus miembros y elabora su discurso propio. Por ejemplo, hay canciones de heavy metal clásico (o primigenio), componente principal del desarrollo del rock, donde *la contraposición con la religión judeocristiana* entra en sus metáforas y difumina su potencia lírica, y para cuando reaparece en la estridencia de su fuerza vocal e instrumental, pierde el sentido inicial; deja de este modo la posibilidad para la entrada de otros elementos religiosos por parte del receptor y probablemente judeocristianos.

La causa principal para la realización de este trabajo es develar el lugar donde se ubica la ideología del rockero para dejar claro el camino por donde transita, marcando el inicio de múltiples tratamientos que vendrán en años posteriores. Esto, porque conocemos que el contenido de las prácticas se traducen en *ideología*, en sus diversos grados (desde la ideología religiosa hasta la ideología política) según los elementos concretos de tales prácticas y según el tipo de lenguaje. Para sostener esto, diremos que “la ideología es eterna, igual que el inconsciente” como nos muestra Althusser (2003,

pág. 76); otros autores que analizan el problema de la ideología desde el materialismo histórico y el dialéctico (Lúkacs, Jameson, Hobsbawm, Wallerstein, Žižek, Touraine entre muchos) desde otras perspectivas, coinciden en la presencia transhistórica de ésta.

Para el tratamiento del problema empezamos por establecer el origen teórico de estas “nuevas formas de la cultura”. Entonces veamos cómo se define lo que a lo largo del tema aparece como *forma cultural* (o formas de la cultura). Una primera idea parte de lo que ya hemos precisado, del materialismo dialéctico o marxismo, de su concepción de la *totalidad* para el tratamiento de todo hecho o acontecimiento. Consideramos *forma* a este conjunto de vínculos porque ésta nos lleva de inmediato al método para la estructuración de lo que conocemos del objeto de estudio, que son las relaciones de producción materiales y espirituales, o sea, infraestructurales y superestructurales (los procesos que responden al *cómo* implican en su mayoría, proyección para una labor exhaustiva de la totalidad). En concreto, al cómo o a la forma siempre responde el origen, y es a él al que queremos llegar. Adicionalmente a ésta, tomamos el aporte a la historia del pensamiento moderno del estructuralismo de Althusser, con la cuestión de la constitución de los sujetos, a la vez que tomamos los aportes hechos desde la *antropología social* con las *normas antropológicas productivas o técnicas* y la analogía con la “*doble articulación lingüística*” (Muñoz, 2007, pág. 7) o doble formalización. Hay dos ventajas inmediatas de considerar a la cultura como *forma*, la primera responde al carácter *holótico*⁴² que adquiere el análisis de los momentos (puesto que está atravesada por el tiempo, hablamos de las caracterizaciones de las *formaciones primarias* y de las *formaciones secundarias* en la conformación de los factores identitarios, que al final de este capítulo se acentuarán) y la segunda se vislumbra cuando aparecen los rasgos, resultado de buscar los vínculos de ese “todo” (de ese sistema de significados, de signos, de emisores y receptores de éstos, dentro de lo que aparece como cultura, dicho en general). Es decir, aparece la “estructura” que contiene al todo, con características propias: no es igual por ejemplo a la forma política; pero tampoco alcanza a ser ciencia y menos aún positiva. El ámbito de este segundo factor favorable está enteramente en la filosofía.

⁴² Es el todo y la parte, a la misma vez. Nos referimos a la característica que adquieren la mayoría de las ciencias en la conquista por su objeto de estudio en la intención de independencia: las *sub-disciplinas* para corto o largo plazo son parte de la *disciplina*, obviamente respecto a ésta, pero ejercen toda su flamante potencia con autonomía.

La otra idea de *forma cultural* nos muestra Gustavo Bueno en su concepto de *Cultura*. Después de explicar el entorno denotativo del objeto-cultura y sus relaciones connotativas que se derivan en el tratamiento (teniendo como hipótesis de trabajo) de cultura animal, objetos culturales, contenidos culturales y en el tratamiento de la cultura humana, finalmente llega a definir las formas culturales de la siguiente manera (Bueno, 1972, pág. 464):

El principio interno de clasificación de formas culturales habrá de derivarse de la misma idea de cultura, que se desarrolla precisamente y toma cuerpo en tal derivación. Si en esta idea de cultura, como orden superior al de las relaciones naturales (psicológicas, sociológicas, biológicas, físicas) y moldeadora, de algún modo, de las recurrencias de esas relaciones, habíamos puesto la causalidad (y, por así decirlo, el automatismo) de secuencias dadas a una escala *sui generis* (aquella que conocemos denotativamente y sólo de este modo) la división de la idea de cultura podría fundarse en la consideración de los lugares o núcleos independientes (aunque confluyentes) en donde (a nivel material, de partes materiales, dado que dudamos de las doctrinas «organicistas») se asientan los automatismos moldeadores de referencia, automatismos cuya estructura desempeña el papel de un programa, de un paradigma de la morfología de un objeto cultural.

De esta manera da a conocer tres grandes contenidos culturales: el primero, cuya recurrencia depende sobre todo de “automatismos conductuales” (moral y lingüística), el segundo, cuya recurrencia depende de “dispositivos empíricos intersomáticos”, *cultura intersomática* (las instituciones y las leyes) y el tercero, contenido cultural cuya recurrencia depende de “automatismos empíricos extrasomáticos”, *cultura objetiva o extrasomática* (un trozo de una máquina, del paisaje o de una ciudad).

Con estos dos esquemas, podemos decir que el rock como nueva *formación cultural* atraviesa estos tres contenidos culturales, en tanto que forma de vida sintetizado en la dialéctica *ideología-arte* de la cultura humana. Es decir, lleva consigo la historia de un gran número de quiebres y cambios, de múltiples *formaciones*. En cambio, como *forma cultural* toma un cauce, o bien en el arte, llámese éste música, danza, teatro, plástica, escenografía, vestido, pintura, joyería, etc., o bien en la ideología, llámese ésta metafísica, estética, teoría del arte, filosofía, psicología, anatomía, psicoanálisis, política, etc. Como *forma cultural* adquiere connotación con tendencia a definirse en la *obra de arte*. Podríamos decir que el contenido cultural (según el esquema) donde se

ubica el rock como música, es en el que hace referencia a la conducta, en tanto que expresión y la ubicación en los contenidos referidos a dispositivos intersomáticos y extrasomáticos, en tanto que cuerpos (usos y símbolos) y objetos (música reproducible, escena e instrumentos) en movimiento.

El rock como *forma cultural* tiene como cualesquier otras formas de la cultura, —como ya hemos dicho— una opción ideológica. Para lograr entender esta otra parte de la síntesis, habrá que tener en cuenta que esta fórmula dialéctica *ideología-arte*, esta *formación cultural*, se ha venido formando acumulando varios períodos en el tiempo intrínsecamente y varios lugares en su memoria que la constituye. Tiempo y espacio pertenecen a una génesis, a un punto donde se ha levantado esta forma cultural. Ese entorno ontológico que ha servido de escenario antes de que se constituya como la cultura actual que representa, le dio eso que no se pierde por largo camino que recorra. Ese entorno de valores que insiste en el tiempo y se acopla al espacio que lo va haciendo suyo, lo llamamos ideología.

b. La dialéctica *ideología-arte* en las nuevas *formaciones culturales*

Para abordar el concepto de ideología hemos tomado las ideas de Žižek; para empezar, aquéllas de atribuir a Marx la invención de la noción de síntoma como lo describe Lacan (Libro 22: R. S. I., 2006, pág. 10) para referirse al origen de su desarrollo teórico: “Se han de buscar los orígenes de la noción de síntoma no en Hipócrates sino en Marx, en la conexión que él fue el primero en establecer entre capitalismo y los viejos y buenos tiempos, lo que llamamos la época feudal”. El mismo esquema que podemos ver en el proceso natural o inconsciente del trabajo del sueño, a partir de la forma-onírica freudiana, se puede ver en la forma-mercancía marxiana. Para hacer una interpretación de un sueño el esquema freudiano tiene tres componentes: el texto del sueño manifiesto, el pensamiento latente (o contenido latente) y el deseo inconsciente. La interpretación que hace Jürgen Eysenck —quien acusa a Freud de no diluir él las causas del fracaso de la cura de su paciente Irma, a cuyo sueño de la inyección, atribuye procesos inconscientes y de naturaleza sexual— es equívoca, se basa en tomar el texto del sueño manifiesto, para luego con base en el pensamiento latente, emitir el diagnóstico, sin llegar jamás al deseo inconsciente. Freud enseña que la interpretación sigue el trabajo

del sueño, es decir la secuencia de la forma onírica (o forma del sueño), empezando por el texto del sueño, para inmediatamente llegar al deseo inconsciente. En este punto (Žižek, 1992/2009, pág. 49) hace una comparación con el contenido latente, que es la que dará visos, sólo a partir de ese deseo inconsciente velado por el pensamiento latente. Eysenck opina desde la exterioridad del trabajo que lleva a cabo el sueño; tiene una lectura que parte de una realidad distinta de la realidad del proceso onírico, que termina por inferir elementos de naturaleza sexual asociados a la inyección en su interpretación:

Este tipo de reproche se basa en un error teórico fundamental: la identificación del deseo inconsciente que actúa en el sueño con el "pensamiento latente", es decir, la significación del sueño[...] Topológicamente, pertenece al sistema "preconsciente/consciente", el sujeto está al tanto de él habitualmente y hasta demasiado, le atosiga todo el tiempo. . . En determinadas condiciones, este pensamiento es apartado, forzado a salir de la conciencia, arrastrado al inconsciente, es decir, sometido a las leyes del "proceso primario", traducido al "lenguaje del inconsciente". La relación entre el "pensamiento latente" y lo que se denomina el "contenido manifiesto" de un sueño —el texto del sueño, el sueño en su fenomenalidad literal— es por tanto la que hay entre un pensamiento (pre)consciente totalmente "normal" y la traducción de éste al "jeroglífico" del sueño. La constitución esencial del sueño no es, así pues, su "pensamiento latente", sino este trabajo (los mecanismos de desplazamiento y condensación, la figuración de los contenidos de palabras o sílabas) que le confiere la forma de sueño.

Continúa el autor estableciendo, como pide Lacan se mire el origen del síntoma psicoanalítico, la comparación con Marx en la forma-mercancía, es decir, en el intercambio. Homologa, entonces, en la forma de la mercancía, el esquema anterior del psicoanálisis, tomando como base los tres componentes: el valor de uso de la mercancía, el valor por tiempo de trabajo y su valor de cambio. En Adam Smith está la fórmula del dinero y sin embargo, antes que el pensamiento (de cualquier otro economista clásico) llegue a la abstracción, la pura abstracción ya actuaba en el mercado. Prueba de esta ilusión es la perennidad de la mercancía dinero, que con un cuño o respaldo que lo soporte llega a desgastarse en su cobertura —o su cuerpo externo, dejando su cuerpo interior sin rastro— y no obstante, su valor permanece intacto (*Ibíd.*, pág. 42):

Antes de que el pensamiento pudiera llegar a la idea de una determinación puramente cuantitativa, un *sine qua non* de la ciencia moderna de la naturaleza, la pura cantidad funcionaba ya en el dinero, esa mercancía que hace posible la commensurabilidad del valor de todas las demás mercancías a pesar de la determinación cualitativa particular de las mismas. Antes de que la física pudiera articular la noción de un movimiento puramente abstracto

actuando en un espacio geométrico, independientemente de todas las determinaciones cualitativas de los objetos en movimiento, el acto social de intercambio ya había realizado ese movimiento abstracto "puro" que deja totalmente intactas las propiedades concreto-sensuales del objeto captado en movimiento: la transferencia de la propiedad. Söhn-Rethel demostró lo mismo acerca de la relación de sustancia y sus accidentes, acerca de la noción de causalidad que opera en la ciencia newtoniana, en suma, acerca de toda la red de categorías de la razón pura.

Para demostrar que el síntoma (psicoanalítico y extensible para todos los saberes de cuyos signos velados) no se encuentra en la forma-mercancía sino hasta el tratamiento de Marx, el autor enlaza estos dos esquemas: la forma del sueño y la forma mercancía. Encuentra en Alfred Söhn-Rethel un trabajo que retoma y continúa los puntos inconclusos de esta economía, él ha desarrollado el estudio que permite entender el espíritu del intercambio. Se trata del ordenamiento del cuerpo categorial en donde se despliega la ciencia occidental al que Kant llamó el *sujeto trascendental*. Descubrió que de tras del esquema kantiano de la búsqueda del *conocimiento objetivo con validez universal* se esconde una cualidad que cambia toda la realidad, descubrió que en el acto del intercambio de las mercancías se encuentra la *efectividad social*, la misma que no aparece en el conocimiento. Al nivel de realidad de esta red de abstracciones no salta la *efectividad social* porque pertenece a otra ontología diferente de la razón, a otro sistema de organización al que lo llamó "*abstracción real*". Söhn-Rethel, define a ésta, a esta abstracción de la mercancía que tiene como antecedente el intercambio como deseo inconsciente, como: *un no-pensamiento que tiene forma de pensamiento* (*Ibíd.*, pág. 45):

Ahora ya podemos formular con precisión la naturaleza "escandalosa" del empeño de Söhn-Rethel en la reflexión filosófica: él enfrentó el círculo cerrado de la reflexión filosófica con un lugar externo donde su forma ha sido ya "puesta en escena". La reflexión filosófica esta, así pues, sometida a una experiencia misteriosa similar a la que se sintetiza en la antigua fórmula oriental "tú eres eso": allí, en la efectividad externa del proceso de cambio, está tu lugar adecuado; allí está el teatro en el que tu verdad se representó antes de que tú tuvieras conocimiento de ella. La confrontación con este lugar es insoportable porque la filosofía como tal está definida por su ceguera con respecto a este lugar: no lo puede tener en consideración sin disolverse, sin perder su consistencia. Esto no significa, por otra parte, que la "conciencia practica" de todos los días, en tanto que opuesta a la conciencia teórico-filosófica —la conciencia de los individuos que participan en el acto del intercambio—, no esté también sometida a una ceguera complementaria. Durante el acto de intercambio, los individuos proceden como "solipsistas prácticos", reconocen equivocadamente la función socio-sintética

del intercambio, es decir, el nivel de la "abstracción real" como la forma de socialización de la producción privada a través del medio del mercado[...] Este reconocimiento erróneo es el *sine qua non* de la realización de un acto de intercambio, y si los participantes tuvieran que tomar nota de la dimensión de "abstracción real", el acto 'efectivo' de intercambio ya no sería posible.

De este modo, hay dos momentos para este núcleo, en el primer momento, cae el velo de la grandeza de la filosofía de occidente como "origen de todas las ciencias" (el cuerpo categorial del *sujeto trascendental de Kant*), pero también el velo de las "prácticas solipsistas" del productor y el comerciante (sujetos del intercambio), que equivocadamente creen que en ese acto se lleva a cabo la socialización de la producción. En el intercambio mercantil, lejos de volver lo que es común (naturaleza transformada) a la comunidad —o sea, lo que es producción comunitaria a la sociedad que es su única propietaria—, lo que pone en marcha es la *función socio-sintética del intercambio*, o sea la *abstracción real*. Concepto al que llegó Shön-Rethel luego de hallar un silencio desolador en la "anatomía" de la red de conceptos kantiana que buscaba equivocadamente dentro de la abstracción (*conocimiento objetivo con validez universal*), eso que define la ideología, eso que tiene forma abstracta pero que no pertenece al orden de las ideas.

Y en este segundo momento, el síntoma cuya noción, según Lacan la inventó Marx, queda de manifiesto en la crítica de la concepción hegeliana de la *sociedad como una totalidad racional*, cuando mirando "la sinrazón de la razón misma" del *progreso* (de la razón) que abandonó el antiguo régimen, que dejó atrás el sistema feudal, pone en marcha la *masificación de las ideas de conciencia de clase* para la lucha obrera. Shön-Rethel lo que hace es llevar al plano de la reflexión filosófica, en base de la argumentación lógica, lo que la "práctica revolucionaria marxista" sin tener plena conciencia de que se estaba inventando la noción de síntoma, ya llevó al plano de la reflexión. En tales circunstancias, el síntoma que salta de la oscuridad a la luz, tiene como objetivos en adelante, reproducirse en todos los planos de los saberes y de las prácticas. Un síntoma de naturaleza estética, es el que está saltando a la luz, en este preciso momento, en la puesta en marcha de la elaboración de este trabajo.

La idea de ideología que desarrolla Althusser, gira en torno a la metáfora marxiana del edificio con la estructura que soporta la superestructura, y se resume en *la falsa*

consciencia de un ser en tanto que social, donde a su vez hay una continua comunicación, a la que conocemos como la reproducción de las condiciones para la producción, que es la que permite el *mundo de la vida*. A partir de esta idea de ideología, con Söhn-Rethel, diremos que la ideología está en ese mismo ser social, en tanto que soporte de esa falsa consciencia. En resumen, Žižek encuentra una definición para ideología en la siguiente afirmación: “‘ideológica’ es una realidad social cuya existencia implica el no conocimiento de sus participantes en lo que se refiere a su esencia” (págs. 46-47).

El otro tema es el que se refiere a la *antítesis* de nuestra dialéctica (el otro lado de la dialéctica ideología-arte), el que tiene que ver con el *arte*. En esta parte nos referimos a la concepción del arte desde Heidegger y otros, para un enfoque generalizador inicial — pues serán necesarios ciertos análisis que se los haya dedicado al arte en la historia del pensamiento—. Para este filósofo puesto que, no se puede acceder a la esencia del arte, es decir al *ente* del arte, debemos acercarnos a éste por la *obra de arte*, a través del *ser* del arte. El *ser* del arte es *la obra de arte efectivamente real*, el carácter de la cosa u objeto está en este caso determinado por la obra y el artista (por un lado) y por el *acontecimiento de la verdad* (por el otro). Para no redundar sugiere (Heidegger, Caminos de bosque, 1995/2010, págs. 54-55):

[...] por mucho y muy insistentemente que nos preguntemos por la subsistencia de la obra, nunca daremos plenamente con su realidad efectiva mientras no nos decidamos a tomar la obra como algo efectuado. Lo más normal es tomarla así, porque en la palabra obra resuena ya el término ‘efectuado’. El carácter de obra de la obra reside en el hecho de haber sido creada por un artista. Puede parecer extraño que hayamos esperado hasta ahora para dar esta definición de la obra, que además de aclarar todo es la más lógica.

En conclusión, con el acontecimiento de la verdad *efectuado* por el artista sobre la realidad de la obra, ésta queda determinada.

En relación directa con nuestro método para el tratamiento del problema y por la proximidad ideológica tomaremos los escritos de Benjamin, y en especial el referente a *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, de donde extraemos conceptos tan importantes como el de *aura*, que el pensador alemán acuña como esa distancia (que es la mínima entre el espectador y el objeto) que debe existir con respecto

a la obra de arte para que mantenga los atributos que la confieren el carácter de *unicidad*, “[un] tejido muy especial de espacio y tiempo: aparecimiento de una lejanía por cercana que pueda estar” (Benjamin, *op. cit.*, pág. 49), frente al de *fugacidad* de lo intrascendente. O el de *tradición*, que tiene como base la “permanencia material” de la obra de arte y como derivación de este elemento, “su testimonio histórico”.

Con un conocimiento vasto, Benjamin trata el tema en relación a dos preocupaciones: la primera que tiene que ver con la “destrucción del aura” y la segunda con “la época” en la que la obra de arte se reproduce obedeciendo al avance de las técnicas. Es importante acotar que no es solamente la suya sino la nuestra, pues desde sus días a hoy la técnica ha pasado de su reproducibilidad mecánica a reproducciones electro-magnéticas, electrónicas (digitales), y otras. Entorno a estas preocupaciones hemos desarrollado en detalle en el capítulo referente a la doctrina *el arte por el arte*, los acontecimientos desde donde se levanta esta *formación cultural*. Al continuo alejamiento del lugar del rito, del origen donde fue gestada la obra, de donde la obra poseía lo que él llama *valor de culto*, históricamente, le sucede el incremento de la distancia —en el tiempo y en el espacio— de ese alejamiento, este alejamiento es proporcional al desarrollo del capital. La obra de arte, por lo tanto ha llegado en algunas culturas a dejar en algún lugar de su desarrollo abandonado su *valor eterno*, y al contacto con el progreso se ha encontrado con la necesidad de mostrarse, de significar sus contenidos, se ha encontrado con esa necesidad que la llama *valor de exhibición*.

Lo social, de lo cual era parte el arte —para el caso que tratamos, la vida en comunidad de poblaciones de África en los Estados Unidos, en los campos de algodón de las costas del Mississippi— ha cedido su lugar a la subjetividad del judeocristianismo que atraviesa la Reforma y la Contrareforma, al tratamiento individual de la vida y lo expuesto en ese nuevo arte como *sagrado y profano a la vez*. Aún a partir de los rezagos del Renacimiento e inclusive en los años de afianzamiento de la tendencia del estilo Barroco, el arte se ha permanecido moviendo en torno a los temas de la iglesia; sólo a partir del siglo XIX hay una marcada voluntad que ha pasado del servicio religioso al servicio de la democracia —burguesa que algún día se separó de los castillos organizando burgos y luego pequeños negocios—. Al arte actual, no le queda más camino que retomar los lazos con la naturaleza y lo humano, para su servicio social.

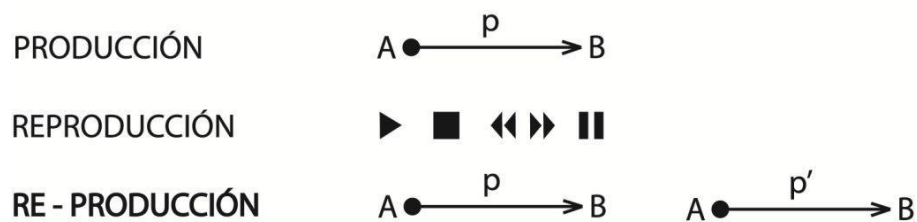
c. La dialéctica *ideología-arte* del rock en tanto que *forma cultural*

Ya en esta parte, proponemos un esbozo: en Benjamin podemos ver desde una *filosofía del arte*⁴³ un tratamiento que rebasa los llevados a cabo por sus contemporáneos, ha identificado con rigurosidad el momento preciso desde donde se ha desarrollado una ruptura increíble después de tanto tiempo (a partir del *arte con valor eterno*), y lo ha ubicado en a partir de la litografía, en la fotografía y lo ha extendido al cine. En el cine, a su vez, ha visto la capacidad de volver a la obra que en el futuro de allí se derive (la producción musical, en nuestro caso, y en general cada vez con mayor facilidad con los *software* especializados), en eternamente perfectible, de modo inverso a la obra de los griegos, quienes no conocían más técnica que el vaciado o desgaste del material. Por lo que ha advertido casi proféticamente la escasez de la *plástica*. Ahora, hay nuevos trabajos tratando el tema de la ideología escondida en el arte actual, tomando en consideración el avance impresionante de las telecomunicaciones y de las técnicas que se han comprimido todas a las prestaciones de la informática: diseño de programas para uso específico e internet, pero además a la “ergonomía” de operar todo desde un solo lugar. La idea es avanzar en el desarrollo teórico de Benjamin, de ya más de ochenta años con vigencia absoluta, en base al desarrollo de Žižek, con la *forma del sueño* y la

⁴³ En *¿Qué es la filosofía?* (Deleuze & Guattari, 2001, págs. 198, 199), encontramos una distribución — que nos aproxima al criterio de *filosofía del arte*— de lo que serían estas tres formas fundamentales contenidas en el pensamiento: “Lo que define el pensamiento, las tres grandes formas del pensamiento, el arte, la ciencia y la filosofía, es afrontar siempre el caos, establecer un plano o trazar un plano sobre el caos. Pero la filosofía pretende salvar lo infinito dándole consistencia: traza un plano de inmanencia, que lleva a lo infinito acontecimientos o conceptos consistentes, por efecto de la acción de personajes conceptuales. La ciencia, por el contrario, renuncia a lo infinito para conquistar la referencia: establece un plano de coordenadas únicamente indefinidas, que define cada vez unos estados de cosas, unas funciones o unas proposiciones referenciales, por efecto de la acción de unos observadores parciales. El arte se propone crear un finito que devuelva lo infinito: traza un plano de composición, que a su vez es portador de los monumentos [para el ejemplo de la Grecia antigua de Benjamin] o de las sensaciones compuestas, por efecto de unas figuras estéticas [...]. No hay que pensar, sin embargo, que el arte es como una síntesis de la ciencia y la filosofía, de la vía finita y la vía infinita. Las tres vías son específicas, tan directas unas como otras, y se diferencian por la naturaleza del plano y de lo que lo ocupa. Pensar es hacerlo desde conceptos, o funciones, o mediante sensaciones, y uno de estos pensamientos no es mejor que otro pensamiento. Los límites del arte no son coordenadas científicas, como tampoco las sensaciones son conceptos.”

forma-mercancía (El sublime objeto de la ideología) cuyo tratamiento hemos tomado para entender la cuestión de la *ideología, tesis* de nuestra dialéctica (*ideología-arte*).

Benjamin presenta este trabajo, en 1935, en una carta dirigida a Horkheimer, como continuación de “Paris, capital del siglo XIX”, que empieza en circunstancias distintas a las de sus intervenciones entre los intelectuales comunistas: “El autor como productor”. El centro de importancia es indicar el trasfondo del arte de su tiempo de modo oportuno respecto de las tendencias de propaganda que estaba teniendo. Con los avances de las técnicas para la reproductibilidad de la obra de arte, hay efectivamente, una posibilidad infinita de volverse a producir o de imitar. Esto lleva a complejizar el análisis y sin embargo nos abre la posibilidad de especificar cada proceso de producción de la obra para llegar a establecer con mayor claridad el curso de estas antinomias: la ideología y el arte. Para Benjamin, la obra de arte es susceptible de ser reproducida desde que se separó de su entorno social de origen, desde tiempos remotos, por motivos que van del aprendizaje a la obtención de rédito económico; esto independientemente de la posibilidad de ser mejorada para su exhibición, así, no es igual unos *blues* que se cantaron y se acompañaron de la música de ciertos instrumentos, a mediados del siglo XIX que jamás sonará igual o tal vez jamás se los volverá a tocar, que un blues de Janis Joplin que a la diferencia de un siglo y unos años más, será reformado una y otra vez para ser finalmente grabado en matriz y posteriormente reproducido en discos de vinilo. Ante esta diferencia y otras que se derivan de ésta y en vista a que ninguna obra está exenta de reproducción, se conviene diferente de *reproducción*, la denominación de *re-reproducción* para referir reedición de una obra. De este modo una escultura de un dios de la Grecia clásica fue susceptible de *reproducción* en su tiempo, como actualmente lo es una canción de *pop*. Siguiendo esta comparación, la escultura griega no es susceptible de *re-reproducción* (reedición), mientras que la canción actual sí.



Esquema 1: Donde: A es el punto en el que empieza la creación —*punctum remotum*— o *producción* de la *obra de arte*, B es donde se puede situar su término o la *decadencia de su momento* y p representa el proceso de *producción*; adicionalmente en este trabajo, proponemos p' para la *obra re-producida*.

Una forma de explicar la “intención” del arte moderno y contemporáneo, es a partir del contenido teórico que aparece con el intercambio, que acabamos de ver en la ideología. A esta forma, Benjamin la deja planteada en los escritos sobre *la obra de arte y su reproductibilidad técnica*, como a esa posibilidad que aún le queda al arte moderno de encontrar en lo político el *aura* perdida en el rito, o mejor (*Ibíd.*, pág. 53):

Quando llega el instante en que el criterio de autenticidad falla ante la producción artística, es cuando la función social del arte, en su conjunto, se ha trastocado también. En el lugar de su fundamentación en su ritual, debe aparecer su fundamentación en otra praxis, a saber, su fundamentación en la política.

Sin embargo, se adelanta a nuestro tiempo cuando escribe (*Ibíd.*, págs. 62-63):

Nuestro lugar —de ello no cabe duda— se encuentra en el polo opuesto al de los griegos. Nunca antes las obras de arte pudieron ser reproducidas técnicamente en una medida tan grande y con un alcance tan amplio como pueden serlo hoy. Por primera vez, con el cine, tenemos una forma cuyo carácter artístico se encuentra determinado completamente por su reproductibilidad. Sería ocioso confrontar detalladamente esta forma con el arte griego. Pero en un cierto punto resulta sugerente hacerlo. Con el cine se vuelve decisiva una cualidad de la obra de arte a la que los griegos le hubieran concedido el último lugar o que hubieran tenido por menos esencial en ella. Su capacidad de ser mejorada. Una película terminada es todo menos una creación lograda de un *sola golpe*; *está* montada a partir de muchas imágenes y secuencias de imágenes, entre las cuales el editor tiene la posibilidad de elegir —imágenes que, por lo demás, pudieron ser corregidas a voluntad desde la secuencia de tomas hasta su

resultado definitivo. Para producir su "Opinión pública", que tiene 3 000 metros, Chaplin hizo filmar 125 000. *El cine es así la obra de arte con mayor capacidad de ser mejorada. Y esta capacidad suya de ser mejorada está en conexión con su renuncia radical a perseguir un valor eterno.* Lo mismo puede verse desde la contraprueba: para los griegos, cuyo arte estaba dirigido a la producción de valores eternos, el arte que estaba en lo más alto era el que es menos susceptible de mejoras, es decir, la plástica, cuyas creaciones son literalmente de *una pieza*. En la época de la obra de arte producida por montaje, la decadencia de la plástica es inevitable.

Como hemos dicho, la *forma del sueño* nos permite con Freud ver que la ideología opera como nos dice Althusser de modo transhistórico, como el inconsciente; esta es una señal que nos permite anticipar la pertinencia del desarrollo de Žižek para encontrar el punto que explicaría la fuerza y la velocidad con la que el arte de hoy se justifica *para sí*, es decir, *tiene como fin su método de producción*: la reproducción e inclusive, la *reproducción*. El acompañamiento instrumental de una canción del *pop* que vende Shakira no está hecho para entenderse ni descifrarse, tampoco hay un mensaje ideológico explícito. La composición lírica (su letra) es casi siempre una "*apreciación subjetiva para sí*"⁴⁴ y superflua de la realidad, lejos de mantener una línea crítica, aunque subjetiva; lejos de dejar ver su lectura de la realidad... Su *pop* aunque tenga guitarras distorsionadas, o aunque las ejecute una "estrella de rock", aunque las composiciones de sus letras las haga un poeta o las *re-produzca* de una canción clásica popular o académica, está hecho con el fin de ser consumido sin reparo alguno. Lo que caracteriza, entonces, a la obra de arte en la actualidad no es "su sentido de pertenencia respecto de algo", su ideología, sino su *para sí* y su *auto-referencialidad*. En resumen,

⁴⁴ Definitivamente es el plano subjetivo el contenedor de la obra de arte. No obstante, es sólo hasta la masificación de la obra de esta manera nunca antes conocida, que el sujeto ha dejado de dirigirse (de exponer en el arte) en su experiencia hacia un punto fuera de él —la masificación (reproducción y reproducción) de la mercancía-música incidió en su entorno socio-natural—. Lejos de mostrar su mundo, se dirige hacia sí mismo. Si en una primera vez se dirigió hacia sí mismo para re-significarse, en una segunda la experiencia, seguro, no será "una lectura que hable de lo que está fuera de él"; la segunda experiencia, será "una lectura que hable *de él y para él*". Esta realidad a la que asiste el arte moderno, pero además el actual, quizá ya perdió *su valor de culto* en el momento de la masificación del *objeto-arte*. Unas páginas más adelante, con Bachelard sobre la percepción del sujeto desde la nueva ideología de Žižek, entendemos que la expresión del arte, al que asistimos, no es otra cosa que el resultado de lo que Benjamin ya auguraba, en la *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Estos son los tiempos de la "apreciación subjetiva autoreferencializada para sí".

está concebido para ser comercializado (reproducido) en un primer nivel de masificación y luego remasterizado (reeditado, *re-producido* en cualquier nueva versión) para ser “nuevamente comercializado” tantas veces sea *re-producido*.

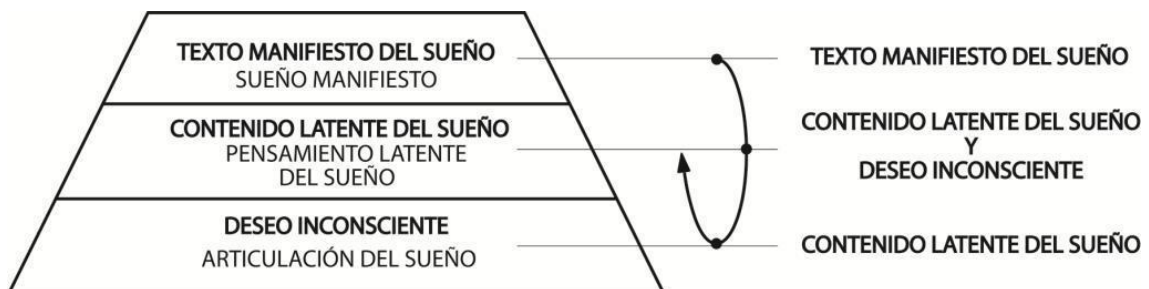
Las apreciaciones que hacía Benjamin respecto del método de reproducción del cine — el montaje (con posibilidades infinitas) para la elaboración de una película—, cuando afirmaba que la transmisión de valores para la sociedad en relación directa con el método como *valores eternamente inacabados* —es decir, en oposición a los *valores eternos* de los griegos, tal como los valores de las obras de aquéllos—, resulta una afirmación sobre lo no verificado, un juicio *a priori*. Después de mucho tiempo de sus observaciones, cuando los métodos para las técnicas de reproducción se han multiplicado literalmente, en un primer momento podemos decir que el “método de reproducción”, más allá de influir de modo explícito sobre la sociedad con valores variables o de un mal entendido nihilismo, ha incidido de modo fáctico en el incremento de la masificación de la obra de arte. Pero esta popularidad de la obra, que es material (fáctica sólo en apariencia), es la que ha pasado a ser —más allá de su masiva mercantilización— antecedente principal para una “*nueva ontología*”. Esta es la grandeza del pensamiento de Benjamin: pudo advertir la confusión ideológica de este momento de *crisis de las nuevas formas de la cultura*, pero además pudo sugerir el camino para la ardua tarea que emprendiera el *nuevo arte con una “fundamentación en la política”*: volver al rito, al origen social,

Hoy en día es más importante para el empresario productor-comercializador de la obra de arte, que el “artista” (o el grupo) sea popular, antes que vender con él los discos o el archivo digital (su “mercancía música”). Está preocupado por los réditos de la música en vivo y en directo del futuro concierto, está al pendiente de los ingresos que tendrá por publicidad del intérprete o “autor” en radio, en televisión y especialmente en internet. Todas las condiciones de producción coadyuvan a mantener el secreto, no se percibe la ideología.

Consideramos definitivamente el contenedor de la obra de arte al plano subjetivo, sin embargo, no existe sino hasta la masificación de la obra de esta manera nunca antes conocida (a partir de la *re-producción*), que el sujeto no dirige su experiencia hacia un punto fuera de él. Lejos de mostrar su mundo —como “capricho y miniatura” como dice

Bachelard—, se dirige hacia sí mismo. Si en una primera vez se dirigió hacia sí mismo para re-significarse, en una segunda la experiencia, seguro, no será “una lectura que hable de lo que está fuera de él”; la segunda experiencia, seguro, será “una lectura que hable *de él y para él*”. Es ésta la realidad a la que asiste el arte moderno actual —arte que para Žižek, es moderno pero además, actual, en su aporte de una *nueva ideología*— quizá ya perdió la idea de *lo social* en algún momento de “la masificación del *objeto-arte*⁴⁵”. Más adelante, con Žižek, esto es, con Freud, Lacan, Marx y Shon-Rethel, entendemos que la expresión del arte, al que asistimos, no es otra cosa que el resultado de lo que Benjain ya auguraba: *la actual época de la “re-productibilidad” técnica de la obra de arte*.

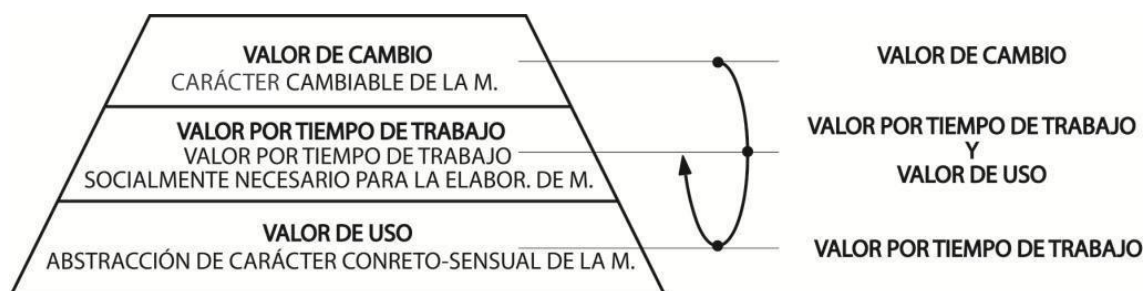
Hemos dicho que el planteamiento freudiano que enseña Žižek desde el “sueño de la inyección” de su paciente Irma, que llevó al equívoco de Eysenck, al encontrar proyecciones sexuales en la paciente e ineficacia en los métodos del psicoanálisis, nos permite acceder al *deseo inconsciente* de la forma del sueño.



Esquema 2: *forma del sueño y trabajo del sueño*.

Y que para no cometer esa misma falta accediendo de modo ingenuo al *pensamiento del sueño latente* como lo hace Eysenck, se debería conocer la rutina del trabajo del sueño. Pero además para entender con Jaques Lacan que la noción de “síntoma”, nos remite a la forma-mercancía de Marx y en especial a su intervención política que complementa tal noción.

⁴⁵ *Objeto-arte* es la forma general y generativa —extensible a otras disciplinas del arte— de lo que proponemos como *objeto-música* en las líneas que siguen.



Esquema 3: *forma-mercancía e intercambio.*

Lo asombroso pasó con Söhn-Rethel en el intento por entender —y así extender el trabajo de Marx de la forma-mercancía— el *punto central donde la mercancía adquiere los dos valores*; valor de uso y valor de cambio. Este es el gran descubrimiento de este filósofo alemán. En el cuerpo categorial del *sujeto trascendental* de Kant, que no es sino la red de todo el conocimiento de la ciencia de occidente, pudo ver que la pretensión de *conocimiento objetivo con validez universal*, parte de un planteamiento equivocado. Que el cuerpo de categorías de Kant subsumido hasta niveles de abstracción antes no alcanzados, se resumía en lo que Söhn-Rethel llamó *abstracción real*. También hemos dicho que tal confusión llevó a Žižek a su aporte del *nuevo concepto de ideología*, y sobre todo a confirmar lo ya era esperado, que el sustento de Hegel que se apoya en que “el desarrollo humano tiene como base la razón”, carece de validez absoluta. Ya Marx lo había resumido en la frase: “el sinrazón de la razón”, referida al progreso de la razón frente al sistema de producción feudal.



Esquema 4: reproducción del *objeto-música*⁴⁶ en el esquema de *abstracción real* de Söhn-Rethel y la ideología de la música en el *nuevo concepto de ideología* de Žižek.

⁴⁶ Lo correcto para el acuñamiento de este concepto con relación al tratamiento que hace Marx sería “mercancía-música” —hipotéticamente para nuestro caso, para señalar la obra de arte y su *reproductibilidad técnica*—; sin embargo nos encontramos con este doble *valor de cambio*: el de “mercancía-[...]” independientemente de este segundo *valor de cambio* de esta misma mercancía, el de la “[...]”-música”. Esta sensación de abuso causada por esa perspectiva actual de mercantilizar el *arte*, esta sensación de segundo *valor de cambio* en la misma *obra-de-arte* “[...]”-música”, lo debemos a que para nuestro tiempo la actualización de la *técnica de reproducción de la obra de arte* ha superado todo nivel de masificación (circulación), es el tiempo de lo que proponemos en el Esquema 1 como *re-producción*. Por este obstáculo semántico, hemos preferido obviar el concepto “*mercancía-obra-de-arte-música*” o “mercancía-música”, proclive a favorecer la mercantilización del *arte*, por el de “*objeto-música*”, para referirnos al *valor de cambio* de la música. El problema se generó en el tratamiento de Benjamin, al utilizar la categoría “reproducción” —distribuyéndola así en estos “dos *valores de cambio*”— resumiendo las fases “circulación” y “consumo”. Estos “dos *valores de uso*” corresponden cada uno, en ese orden, a la *teoría del valor* y el otro a la *teoría de la circulación*, ambos son componentes centrales de la categoría de *producción* o *producción general*. Es coherente que en su tiempo no se hayan usado las categorías de *producción* y *circulación*, separadamente, pues el autor no trata en su obra cualquier mercancía, está tratando el *arte*. El segundo obstáculo que nos lleva a la sustitución de “mercancía-música” por el de *objeto-música*, es de orden filosófico u ontológico (para la *crítica de la metafísica occidental* heideggeriana): independientemente de que alcancemos a ver o percibir de modo táctil la música —pues circula desde hace veinte y pico de años en formato digital—, los antiguos cantos griegos, vikingos o nórdicos, los *blues* africanos en Norteamérica, o los cantos rituales andinos o asiáticos, no pertenecen al campo formal del *valor* de las mercancías; inclusive para la ciencia moderna de occidente (necesariamente burguesa) el concepto “mercancía-música” resulta ser categoría positivista.

En los dos esquemas, de la *forma del sueño* y en especial de la *forma-mercancía*, creemos haber hallado la forma que explica en detalle el apareamiento de una nueva cobertura para la ideología, una cobertura de la misma naturaleza ontológica que la que podemos ver en *El sublime objeto de la ideología*. Esta nueva cobertura de la *nueva ideología* (de Žižek), como ya hemos dicho, tiene como base este nuevo tiempo (posterior a Bénédict), esta época no sólo de reproductibilidad técnica de la obra de arte, sino, de *re-productibilidad* técnica de la obra de arte. Sin embargo, no será sino hasta cuando hagamos intervenir el trabajo de Gaston Bachelard que se confirme si el sujeto actual —que es quien porta esta *nueva ideología*—, pertenece a la misma *nueva ontología* que la del sujeto de la ideología que desarrolló Žižek.



Esquema 5: *re-producción* del *objeto-música* en el esquema de *abstracción real* de Söhn-Rethel y la ideología de la música actual en el *nuevo concepto de ideología* de Žižek.

Georges Canguilhem, discípulo de Bachelard introduce una publicación de su trabajo intitulada Estudios (del 1931 al 1934), anterior a las *poéticas*: de la tierra (La tierra y los sueños de reposo o La tierra y los sueños de la voluntad), del fuego (Psicoanálisis del fuego), del aire (El aire y los sueños), del agua (El agua y los sueños) y de la ensoñación (La poética de la ensoñación), posiblemente el inicio de —del cambio de su método en un giro hacia la Estética— todo este lado, paralelo al de su trabajo en la Epistemología o Filosofía de las ciencia, lo hace así (Bachelard, Estudios, 2002, págs. 12-13):

De los cinco textos reunidos en este volumen, *El mundo como capricho y miniatura* es el que parece primero más reacio a ser incluido en un conjunto y el menos adecuado para presentarse como anticipo de alguna continuación. Bachelard trata aquí de las relaciones de la ensoñación y la percepción del espacio, utilizando trabajos de psicólogos de buen porte además. Aún no ha

llegado el momento en que escribirá: “¿Puede acaso un filósofo hacerse psicólogo? ¿Puede inclinar su orgullo hasta contentarse con la comprobación de los hechos mientras que ha entrado, con todas las pasiones que ello exige, en el campo de los valores?” Y sin embargo, cuando el método cambie, los temas persistirán. En *La tierra y los sueños de reposo*, el párrafo tercero del primer capítulo tiene por objeto la miniatura, lo mismo que el séptimo capítulo de *La poética del espacio*. ¿No se puede pensar incluso que el método ya está cambiando? El final de este artículo es una confidencia y un alerta que no se supo leer en su momento.

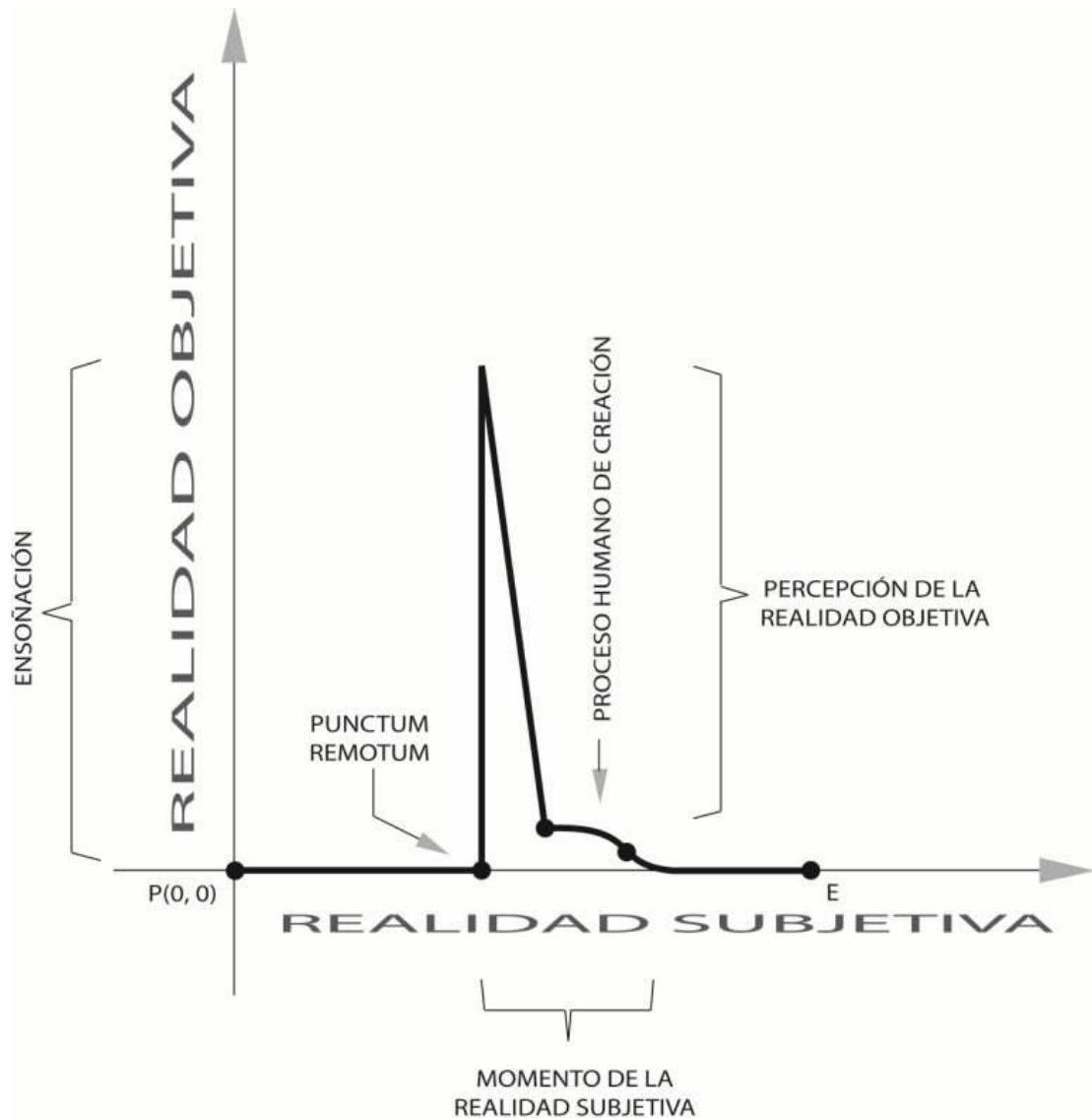
Entonces tenemos, que lo que importa para la noción marxista de *síntoma* —anterior a la del “*sinthome*” (Lacan, 2006/2011)—, tanto de la *forma del sueño* como de la *forma-mercancía*, no es lo que salta a la vista en la vida cotidiana. No es lo que el *texto del sueño* o el *intercambio* (en tanto que reproducción de mercancías), ó, el *valor de exhibición* de la obra de arte reproducida (masifica en un primer nivel, copia autorizada o no) dejan ver, lo que para el *síntoma* importa. Lo que es importante para el *síntoma* (de invención marxista, según Lacan) es en ese mismo orden, el *deseo inconsciente*, el *valor de uso* y el *valor de culto*. Con Bachelard podemos entender si nuestro sujeto actual, portador de lo que podemos llamar *ideología de doble cobertura* es parte de la ontología del sujeto de la *nueva ideología* de Žižek, como se puede intuir que será, o pertenece a otra, igualmente, *nueva ontología*. Como ha dicho Canguilhem, este texto marca el inicio de los trabajos a los que paulatinamente se va abriendo, a esos dos lados de su obra, al de la Filosofía de las ciencias y al otro, el de la *ensoñación* con referencia a los cuatro elementos. Tomemos entonces, el texto del artículo *El mundo como capricho y miniatura* (Bachelard, Estudios, *op. cit.*, pág. 31):

¡El mundo es mi *miniatura*, pues está tan lejos, es tan azul, tan calmo cuando lo tomo donde está, como está, en el ligero dibujo de mi ensoñación, en el umbral de mi pensamiento! Para hacerme una *representación* de él, para poner todos los objetos a escala, en proporción, en su verdadero lugar, me es preciso romper la imagen de unidad que yo contemplaba y luego es preciso que encuentre en mí mismo razones o recuerdos con los que reunir y ordenar lo que mi análisis acaba de fracturar. ¡Qué trabajo! ¡Qué mezcla impura también de reflexión e intuición! ¡Qué largo diálogo del espíritu y la materia! Dejemos, pues, un instante al Mundo en su *punctum remotum* de la ensoñación, cuando nuestro ojo distendido, signo sutil de todos nuestros músculos en reposo, colmo del reposo, nos hace tomar conciencia de nuestra paz íntima y del alejamiento pacífico de las cosas. Entonces todo se empequeñece y cabe en el marco de la ventana. Allí está pintada, en su vivacidad y su composición, la imagen del Mundo.

A esta altura el tratamiento del problema ha rebasado el estatuto del espíritu en tanto que razón (Hegel), al mismo tiempo que el de la materialidad de la mercancía (valor de cambio). Nos encontramos frente al vasto valor de uso que Marx a criterio de Bolívar Echeverría dejó inconcluso, no era el tema central para ese momento histórico, para Benjamin sí lo era y sin embargo de su trabajo, la sociedad de su tiempo no es la nuestra. En Bachelard no se encuentran, como diría Foucault las pretensiones de reconstruir la “Gran Cultura”, en él hay un afán más bien de atrapar su propia cultura, con sus intersticios (o corpúsculos), con sus fenómenos menores.

Su *racionalismo práctico* no es el de la *totalidad* política del marxismo, pero ocupa su método dialéctico: se nutre de la actualidad de la *lógica dialéctica*. El gran aporte de Hegel tanto para el *materialismo dialectico* como para el *racionalismo práctico* de Bachelard, no es el *pensamiento abstracto* sino su *lógica dialéctica*. Es precisamente porque para su pensamiento no hay *realidad objetiva* en la percepción de los Mundos, que esta lógica le permite desarrollar todo este lado de su obra, que tiene como problema central la *realidad subjetiva*.

Específicamente para este punto de la reflexión, la acumulación de los factores que nos llevan a describir la identidad de la *ideología de doble cobertura*, no deja ver con claridad su entorno, no deja ver el lugar desde donde emite significados y significa el sujeto de las *nuevas formas de la cultura*. Hemos preferido representar de modo gráfico, la relación entre la realidad objetiva y el momento en que ésta es percibida por el sujeto de nuestra sociedad actual (el músico y el compositor lírico para nuestro caso). Esta función matemática, esta forma compuesta por Bachelard, puede adquirir valores distintos. Cada representación pertenecerá a cada ensoñación (a cada *capricho* y su correspondiente *miniatura*), o lo que es lo mismo, cada “representación” tiene como correlato su “realidad objetiva-subjetiva”. *Aunque hay acceso para la percepción del sujeto, la realidad no existe para éste, existiera si careciéramos de consciencia, en cuyo caso la “realidad del sujeto transformado en cosa” pasaría a ser realidad objetiva.*



Esquema 6: relación entre la percepción de la *realidad objetiva* y el momento en que ésta es percibida por el *sujeto*.

Esta relación nos permite ver que en el proceso de percepción de la realidad objetiva por parte del sujeto de nuestro tiempo. En primer lugar hay una fase previa a la percepción como lo hemos venido tratando desde el inicio, esta fase es la que se.

En un primer instante, en el *punctum remotum* es donde inicia este proceso, cuando se disparan los sentidos y el sujeto entra en ensoñación de modo libre y entonces toma al mundo como *miniatura* ahí “donde está, como está, en el ligero dibujo de mi ensoñación”, el segundo instante es el de la captación sensorial a “capricho” del sujeto, es cuando Bachelard refiere “me es preciso romper con la imagen que contemplaba”. El

tercer instante es el tiempo de *análisis* con aquellos fragmentos para representar la *miniatura* en la proporción de un conjunto respecto de sus elementos —proceso humano de creación de la obra de arte—, empezando por encontrar “en mí mismo razones o recuerdos con los que reunir y ordenar lo que mi análisis acaba de fracturar”.

Este último es el tiempo de creación que parte de un *capricho* humano, ese segundo instante es el único en el que salta mi puro instinto; en adelante todo lo que encuentre dentro de mí (“razones o recuerdos con los que reunir y ordenar lo que mi análisis acaba de fracturar”) es ineludible e irrefutable reflejo de la realidad objetiva. Aquí está el punto central de esta deducción que nos permite Bachelard: *el sujeto moderno actual* (sujeto de nuestro tiempo) *no representa en la obra de arte la realidad objetiva, se autorepresenta, hace una representación de una representación anterior privándose de la captación de la realidad*. A este tipo de percepción y posterior tipo de creación es a lo que nos hemos referido como “apreciación subjetiva autoreferencializada para sí”.

En síntesis, el sujeto de nuestro tiempo, indistintamente de su opción por tal o cual tendencia cultural —clásicos, barrocos, realistas, románticos, poperos (posmodernos) o rockeros (interculturales)— está dentro de esta apreciación autoreferencializada del mundo. Como habíamos supuesto, efectivamente, no se trata de una “otra nueva ontología” que la del sujeto de la ideología que desarrolló Žižek. Se trata efectivamente, de la ideología de doble cobertura, producto de la circulación de la obra de arte reproducida en nuestro tiempo donde la técnica de reproducción alcanza el formato digital, luego de ya reproducida en un primer momento. Todo este “ocultarse” del mensaje central de la obra de arte en estas condiciones (del mensaje intercultural del blues, por ejemplo) es parte de esta nueva ontología —Žižek: “‘ideológica’ es una realidad social cuya existencia implica el no conocimiento de sus participantes en lo que se refiere a su esencia”—, pero además, está signado por este segundo factor: lo lúdico intrínseco al arte. En el caso de la forma cultural del rock, el “factor rítmico” que tiene como origen el “boogie woogie” de la gran migración de los músicos del delta del Mississippi a Chicago y la época posterior a los primeros blues.

d. La tendencia ideológica del rock quiteño en tanto que *forma cultural*

Como es común en la cultura contemporánea (dicho en abstracto, de modo general), todos los grupos humanos parten de objetivos más que particulares y de impacto local, integradores. Por esta razón, planteamos al inicio que el rock como tradición del blues no llega a Quito y a nuestro país sino como la música de moda masificada por el “twist”; es a partir de las *formaciones secundarias* del rock, o sea, de la década del 60 en adelante —que hemos fijado como hipótesis y a esta altura de la investigación es una tesis— que aparece paralelamente en Quito como en las localidades de EE. UU. e Inglaterra y luego en occidente (y en menor medida en la URSS) y algunos países asiáticos (y más tarde en todo oriente). El contenido de la ideología de los miembros del movimiento rockero actualmente disperso se ha gestado en el África, se ha mostrado al mundo con el nacimiento del blues y el jazz en Norteamérica, para finalmente oponerse al Capitalismo nacido en los países de tradición europea que —dicho sea de paso— reproduce el pop que comparte origen en el boogie woogie, tomando el “factor rítmico” (se muestra en toda la investigación) como atractivo para la mercantilización de toda la música de tradición negra.

La percepción de *lo humano* según Hegel, que representa el pensamiento mejor actualizado para la *crítica de la economía política* del tiempo de Marx, pasa por lo que en *La fenomenología del espíritu* (Hegel, 1966/1985, págs. 224-232) aparece como “consciencia de sí” —en *La virtud y el curso del mundo* del literal B—. Parte de un conjunto de ideas que rosan de ida y vuelta el compendio de valores judeocristianos —reproducidos del idealismo y éste a su vez del romanticismo de Schelling— al punto que Proudhon, el adversario de las ideas modernas de Marx, tacha su *dialéctica de la historia* como heredera de la de Hegel (Proudhon, 1985). La *consciencia de sí* no es otra cosa que aquello que nos separa de la naturaleza a medida que la materia se transforma hasta adquirir autoconciencia, es decir, aquello que nos diferencia de las otras fisiologías animales. Aquí se encuentra el punto de conflicto entre el pensamiento de Europa y los saberes africanos o andinos. Pero para la historia de la humanidad, dependiendo de los múltiples puntos de vista —puntos de partida para retrotraerla al presente— la riqueza de los acontecimientos es inconmensurable. Asimismo, la historia de la humanidad es distinta para cada uno de estos puntos de vista —para cada una de estas cosmovisiones o cosmogonías dispersas por el mundo—: Los procesos sociales que para occidente son parte del “subdesarrollo” (todas las culturas que no están en el

camino del *progreso*) —y que se ubican en la *esfera de lo religioso*— lejos de leerse como procesos de otra lógica distinta de aquella de dirección única, automáticamente carecen de “racionalidad” política.

En la primera parte y reiteradamente a lo largo de este análisis de la dialéctica *ideología-arte* del movimiento rockero se han desarrollado algunas exposiciones respecto a la vida y al arte del África Negra en condiciones de esclavitud, donde hemos encontrado distancias considerables en comparación con Europa; pero las múltiples etnias de occidente, lejos de compartir su origen en la Grecia Clásica, provienen de tradiciones “pre-modernas”. Para el historiador Eric Hobsbawm, según su obra *Rebeldes Primitivos: Estudio sobre las formas arcaicas de los movimientos sociales*, ha transcurrido una larga espera para que los movimientos sociales de poblaciones occidentales y orientales de la misma Europa pasen de sus presupuestos religiosos a lineamientos políticos. Esto nos hace pensar que en la vida al margen del *progreso* —entendida como esa dirección rígida y lineal del tiempo (como tiempo de trabajo) controlado por el hombre blanco— hay muchos más vínculos que unen al género humano. La tesis central tiene que ver con la proposición de aunque equivocados políticamente los revolucionarios de tradición cuasimasónica —como los *narodniki*, los bakuninistas o los blanquistas (influidos en un primer momento por la Sociedad de las Estaciones de Blanqui)— son el origen del movimiento socialista obrero europeo e internacional (Hobsbawm, 1983, págs. 261-262):

La forma conspiradora de organización, de la que habían sido pioneros, siguió dando buen resultado, desprovista ya de sus elementos rituales, en aquellas situaciones en que era necesaria una entrega absoluta y una peligrosa actividad clandestina. Los bolcheviques de Lenin deben mucho más de lo que a veces han reconocido a la experiencia y a los métodos de trabajo de la tradición de los *narodniki* de raigambre buonarotista, por más que el antiritualismo marxista hiciese todo cuanto pudo por establecer un ambiente de realismo y de sencillez deliberados y completos, aun en actividades folletinescas que, como prueba su propia denominación popular, tendían a compensar con cierta dosis de romanticismo la tensión extrema a que estaban sometidos sus seguidores. Las viejas asociaciones declinaron porque la política dejó de ser asunto de conspiraciones, salvo en aquellas situaciones limitadas que todavía dejan campo, aquí y allá, para actividades parecidas a las propias de las sociedades estudiadas. De hecho, el tiempo ha dejado resuelto, en general, el problema de aquellas hermandades. Eran «primitivas», porque representaban una forma temprana e inmadura de organización revolucionaria, que tenía que compensar como fuera su falta de claridad política que afectaba a su estrategia, su táctica y sus metas. En la medida en que los movimientos revolucionarios han

dejado atrás esta fase, se volvieron innecesarias, y a veces, como en el caso de los blanquistas después de la Comuna, se perdieron de vista, mientras sus miembros se empeñaban en actividades parlamentarias y extraparlamentarias más dilatadas, y desde luego al servicio de su causa.

Toda la historia del llamado “viejo continente” está marcada por las guerras imperiales y el exterminio de las cruzadas del medievo. Y sin embargo del *renacimiento* —de la razón abandonando el oscurantismo—, de todo el siglo de las luces —de la *ilustración*—, ya entrada la modernidad capitalista (segunda mitad del siglo XVIII) Europa ha tratado de insertar su historia cultural en todas las poblaciones de la Tierra a las que su afán colonizador ha llegado y no obstante, siempre han habido mecanismos, estrategias de parte de estas poblaciones, víctimas de su violencia, nos muestra Bolívar Echeverría (*Vuelta del siglo*, 2006), para resistirse a tales imposiciones; uno de estos métodos —que se desarrolla a partir de las escisiones que sufre la Iglesia Católica con la reforma protestante— es la excesiva decoración del arte y de la vida cotidiana del barroquismo tanto en Europa como en Latinoamérica, en ésta un siglo más tarde (en los inicios del siglo XVII). Para Europa la idea de *lo humano* ha sido sacada fuera de la *naturaleza* cuando en culturas como la africana (subsahariana) o como la nuestra, la andina, ambas ideas no se repelen entre ellas, aun manteniendo sus autonomías.

Así el rock, como producto de condiciones de resistencia, las de los esclavos negros en Norteamérica, sobre todo hasta el apareamiento del rockabilly como simbiosis con la cultura occidental se encuentra —como dice Hobsbawm en la parte de *El ritual en los movimientos sociales*— efectivamente en *la esfera de lo estético*, con claras tendencias —de tradición europea— a fluctuar de esa esfera a *la esfera de lo político* y a *la esfera de lo religioso* o pre-político. Pero sin que tales fluctuaciones signifiquen la decadencia de la cultura africana, sino más bien su interculturalidad; precisamente muestra de esto es la persistencia del blues —indudable herencia negra— a lo largo de toda esta música —incluido el origen de la música pop, como sostenemos en este trabajo— hasta la actual evolución de éste en el heavy-metal y sus fusiones con el *punk*, llámense éstas trash-metal, hard-core, rock-industrial, metal-core, death-core, etc.

Tomando en cuenta las dos vertientes fuertes de las que el rock hasta la actualidad se alimenta: el blues y el country, tenemos que, de la primera vertiente, del blues, le viene toda la tradición de la cultura de los esclavos africanos negros y de la segunda

mencionada (el country) la tradición de la cultura occidental. A la primera que hemos esbozado a lo largo de este trabajo hay que sumarle esta última parte que hace referencia a la historia de occidente; es decir, —para nuestro estudio— nos interesan los acontecimientos que casi paralelamente en el tiempo se fueron dando tanto en los campos de algodón en las costas del Mississippi en América del Norte donde trabajaban los esclavos, como los movimientos revolucionarios de trabajadores. Los dos grupos de trabajadores en permanente resistencia al desarrollo de la Modernidad y del Capitalismo —los esclavos negros en este lado del Pacífico y los movimientos obreros en Gran Bretaña y toda Europa al otro lado del océano— finalmente se encuentran en el desarrollo del rock, de esta música de resistencia.

De las varias ideologías de los miembros del movimiento rockero disperso por el mundo, la *nihilista* y la *anarquista* son las que nos parecen importantes para examinarlas, especialmente porque paradójicamente, en conceptos diametralmente opuestos tienen prácticas iguales aparentemente. Tal es la confusión de aquellos que no conocen el desarrollo de la cultura del rock que terminan dando una versión que no corresponde ni a su historia ni a su ideología (que dicho sea a modo de rememoración, está en recuperar los lazos perdidos con la Naturaleza a través de la cultura del África Negra en Norteamérica). Además investigadores como el ya citado Luis Brito García, con la intensión más honesta, desde la ortodoxia del marxismo soviético “pone en el mismo saco” de la cultura pop al rock, que comparten los orígenes y sin embargo — como hemos venido demostrando— se distancian en varias fases de su desarrollo, hasta finalmente recíprocamente oponerse radicalmente en *el segundo encuentro ideológico*, con el apareamiento del *punk* a mediados de los 70's (*Op. cit.*, págs. 46-47):

Frente al discurso teocrático, surge casi inmediatamente lo que pudiéramos llamar *discurso de la nada*, o nihilista. Por una evolución inevitable —pues se ha dado en todas las culturas— diversos pensadores rompen la relación de personalización entre el referente (la realidad o contexto) y el destinatario (el hombre). El referente, en efecto, ya no es descrito como un Dios personal, y pasa a ser un conjunto de objetos, fuerzas, o relaciones no personales ni antropocéntricas, tales como los átomos, las leyes de la naturaleza, o la lógica pura. Esta elección condiciona enteramente el resto del mensaje.

La falta de antropomorfización o personalización del referente o contexto lo hace por definición inepto para dar órdenes, o sea, para emitir un discurso *imperativo, conativo o prescriptivo*. Ni los átomos, ni la ley de gravitación universal, ni el cálculo infinitesimal,

parecen autores creíbles de decálogos o sermones. Evidencian su realidad mediante señales observables, pero no pueden «querer» decir algo.

Al no ser personal el referente, el destinador del mensaje declina identificarse con él: apenas lo interpreta, lo traduce, lo pone en evidencia, descubriendo, mediante estas operaciones, su lejanía, su inmunidad, o, mejor dicho, su ahumanidad. La teocracia revela, la investigación devela. El destinador no es ya ni profeta, ni iluminado, ni rey: a estas imperativas encarnaciones de un mensaje hecho hombre, sucede la desapasionada cautela del hombre hecho mensaje: como los átomos o las leyes de la razón, el sabio es impersonal, remoto, con frecuencia oculto. Los lingüistas centran en el destinador la función expresiva del lenguaje; el sabio no es expresivo; es sobrio, porque la eficacia de lo que comunica no depende de la emocionalidad con la cual lo emite, sino de lo comunicado. Las leyes de Natura deberían ser evidentes por sí mismas, sin intermediario. La autoridad del sabio, está en no tenerla.

Solamente los comportamientos desarrollados a partir de la cultura de occidente, *aquello* que nace en Europa, pero independientemente de su origen es reproducido en el mundo entero como la ideología de la modernidad capitalista puede ser considerado como moderno. La realidad, pero además *lo real* —la ontología o “matriz generativa” (Dussel, *El último Marx (1863-1882) y la liberación latinoamericana*, 1990, págs. 334-384) en el noveno capítulo: *Marx contra Hegel. El “núcleo racional” y la “matriz generativa”*, *aquello* que no salta a la vista— de lo que proponemos como “la cultura del rock” pertenece a la música negra del África, como hemos sostenido en el primero y segundo capítulo, ceñidos a la persistencia del blues. Britto explica muy bien esta “postura ante el mundo” en estos párrafos, él habla de la cultura pop y del discurso de aquél. Pero, para hacer vivible *lo invivable*, como resalta Echeverría en sus exposiciones sobre el *modo de ser* barroco de Latinoamérica y en general del mestizaje cultural, el rock (el “rocking”, traducible en ponerse inmóvil como una roca) descendiente directo del blues y de las relaciones honestas y de sobrevivencia con el folklore de los EE. UU. —con la cultura europea en América—, definitivamente no puede ser considerado parte de la cultura occidental.

El transcurrir de la historia de Europa que tiene como centro la modernidad, que a su vez se extiende con la llegada de la Revolución Industrial, en las distintas fases del Capitalismo, ha sido gestor de las distintas tendencias ideológicas que se han extendido en todo el globo. En los últimos cien años —que se cuentan a partir de la llegada de la tecnología para la fotografía, como nos muestra Benjamin— con la reproductibilidad de la obra de arte y en especial del cine, se ha ido generando de modo inesperado —pero

con mayor énfasis para una postura política de derecha, puesto que ésta siempre se negó a entender la *subsunción* del proceso de trabajo al proceso de valoración— en la masificación en la reproducción técnica de éste una *abstracción real* (Söhn-Rethel, 1977). Exactamente, lo que nos dice Britto, un *discurso de la nada*, o nihilista que “encarna el mensaje”, un mensaje (o una técnica) hecho hombre; en suma, el hombre convertido en máquina. Con un solo destino en la mirada que se dirige hacia ningún lugar y por tanto “sin ideología”, es decir con la ideología de la técnica, invisibilizada en *la tecnología del capital*.

Ante la eminente existencia del mercado, es imposible con el cuento de “el arte no es mercancía” pasar al tratamiento con nuestra propuesta de “objeto-música”, desarrollada en La dialéctica *ideología-arte* del rock en tanto que *forma cultural*. Por tanto, “mercancía-música” como *valor de cambio*, evidentemente funciona para todo análisis de la música, o cualquier —otra— arte (plástica, arquitectura, etc.), siempre (y como es lógica y antropológicamente coherente) que haya nacido en occidente, caso que no ocurre con la cultura de los rockeros. *La posición política nuestra —andina y occidental a la vez— no permite reconocer al rock como arte occidental*. El pop venido desde el “twist” de la segunda oleada del rock and roll de los últimos 50’s (que se masifica en todo el mundo impulsado el capitalismo, reproduciendo sin reparo todos los artículos de moda, incluida la misma “mercancía-música”), efectivamente, debe ser considerado como arte occidental. Aunque políticamente, es inviable una revolución al margen del sistema político (democrático burgués), con Echeverría y Žižek, la propuesta del aimara (peruano) Carlos Milla Villena (Ayni. *Semiótica andina de los espacios sagrados*, 2003, pág. 147) —para quien, ante la presencia del *eurocentrismo* y sus ciencias, no es posible dialogar sino echar a andar el *gran legado de la ciencia andina*— sin duda sería ante todo, auténtica.

En sentido radicalmente opuesto al que marca la trayectoria del capital se encuentra el anarquismo. Al rock llegó en varios momentos de su historia, pero, hay que notar que el mismo análisis de Hobsbawm describe lo pre-modernos que pueden llegar a ser los *movimientos sociales primitivos*, a los que influye Bakunin —quizá este juicio sirva para invalidar la “objetividad” del punto de vista del marxismo ortodoxo de Britto— o aquellos como *La liga de los justos* que bajo la intervención de Marx (1834-1846) pasaron de un contenido *ritual* de su *catecismo* a uno *político*; fueron escisión de los

Fuera de la ley que provienen de la actividad revolucionaria ilegal de París, nacida de los restos de una sociedad popular alemana (*Bund der Geächteten*) cuasimasónica (Hobsbawm, *op. cit.*, 1983, pág. 255):

Los *Fuera de la Ley* engendraron a su vez la *Liga de los Justos*, que luego, bajo la influencia de Marx y de Engels, tornóse *Liga de los Comunistas*, para la cual se escribiera el famoso *Manifiesto*. Los Comunistas ya no eran una hermandad al viejo estilo. Marx, cuya antipatía hacia este tipo de asociaciones era pronunciada —siempre se negó a ingresar en cualquiera de ellas—, se encargó de que así fuera, y especialmente estipuló la eliminación de todas las formas de autoritarismo supersticioso comprendidas en sus normas. La nueva organización, democrática pero centralizada, elegía todos sus jefes, pudiendo asimismo destituirlos. A efectos prácticos se trataba de una organización revolucionaria del todo moderna. Así, tenemos aquí un ejemplo de transición prácticamente completa desde la modalidad casi carbonaria de los *Fuera de la Ley* hasta llegar al racionalismo completo en la organización. Todo el proceso transcurrió en los años que van de 1834 a 1846.

Aunque en el *primer encuentro ideológico del blues* como lo hemos denominado, con la sociedad capitalista (bajo la forma cultural del rock), en el Woodstock y con el hippismo, a la vez que el movimiento rockero disperso por el mundo adquiere experiencia con serias “decepciones”, en el *segundo encuentro* se fortalece. En el segundo encuentro ideológico del blues con el sistema económico y social —con el Capitalismo— que se manifiesta en el apareamiento del *punk*, las cosas se aclaran definitivamente. El *punk* que nace de vertientes diversas en Inglaterra, como hemos expuesto ya, se apoya posteriormente en el anarquismo y en el comunismo. En este punto, ya superando los obstáculos creados por la mercantilización del rock de décadas anteriores, creemos, se juntan atravesando el océano Pacífico aquellos dos movimientos de trabajadores —en resistencia al avance del Capitalismo—: los trabajadores esclavizados, gestores del desarrollo económico de los Estados Unidos⁴⁷, los bluseros, en su mayoría negros, y los *punkies* anarquistas o comunistas, de tradiciones de las hermandades masónicas y asociaciones de proletarios (como nos muestra en *El ritual en los movimientos sociales*, el historiador antes citado) por el lado europeo.

⁴⁷ Hay que tener en cuenta que antes de aquel concurso de guitarristas de blues y rock de donde es tomado Chuck Berry por Muddy Waters, es padre de familia, acordémonos que trabaja en la ensambladora de la General Motors y que por las noches estudia para el oficio de peluquero para mejorar sus ingresos para sostener a su familia.

Si a partir de los 50's con el nacimiento del "rock and roll", de los 60's con la primera presencia ideológica global clara en el hippismo, definitivamente en los 70's queda conformada la solidez del movimiento rockero mundial. En la actualidad, a más de treinta años del apareamiento del *punk* y el fortalecimiento de esta cultura, y ya entrados los primeros años del nuevo milenio, tenemos varios estilos de la tradición del blues y el componente del folklore de cada región, como es el caso del "folk-rock", del "reggae" y del "ska" entre tantos menos conocidos, que se mantienen firmes en la rabia y la impotencia de *the blues* (actualmente en la resistencia, con cadenas *formales* a más de las físicas) y del rito del *trance de los "spirituals" que experimentaban los esclavos negros: el "rocking"*.

Casi todas las características y rasgos ideológicos del Movimiento Rockero de Quito se hallan en la historia de esta *forma cultural*, ésta está resumida en la parte final del primer capítulo, en los contenidos correspondientes a El origen del rock en Quito: las dos versiones y a El *movimiento* rockero del sur y la movida rockera del norte. También encontramos una referencia importante —que hemos preferido, por tratarse de un relato en primera persona, mantenerla como anexo de este trabajo antes que presentarla como una parte dentro del mismo— en el anexo El movimiento de los rockers del sur de Quito.

El rock en Quito, como se ha dicho antes, evoluciona con el rock que circula en el mundo, por tanto, con la pertinencia que exige el tratamiento de esta investigación, reproduce la ideología que acompaña a la tradición del blues, que a su vez reproduce los medios de producción impuestos por el actual sistema económico, y —eh aquí lo paradójico del mestizaje cultural— los medios de producción de la tradición del África Negra o Subsahariana en Norteamérica, como venimos reiterando. Pero además, en tanto que pertenecemos a una cosmogonía distinta a la occidental o europea, nuestro modo de producción también es distinto. Seguro, aquí radica la fuerza de la cultura del rock latinoamericana. Como enseña la obra de Echeverría (Las ilusiones de la modernidad, 2001, págs. 171-173) y cuya explicación sobre mestizaje cultural y *ethos* barroco (*Una reflexión intercultural a partir de Bolívar Echeverría*) de Stefan Gandler se anexa al final, el *ethos* realista representa la:

actitud de identificación afirmativa y militante, con la pretensión de creatividad que tiene la acumulación del capital; con la pretensión de ésta no sólo de representar fielmente los intereses

del proceso ‘social-natural’ de reproducción —intereses que en verdad reprime y deforma— sino de estar al servicio de la potenciación cuantitativa y cualitativa del mismo.

Europa no sólo que hace aparecer como “anti-natural” el barroquismo de Latinoamérica, al momento de manifestarse a favor de los procesos de producción y circulación “naturales-sociales” del Capitalismo —por “confundir” el contenido de la *representación* con la forma, en la exageración—, sino que invalida cualquier percepción al margen de la abstracción en el acto de *representar*. Y el *ethos* clásico (Gandler, 2007, pág. 391):

se diferencia de los dos primeros [del *ethos* realista y del romántico] por no negar la contradicción entre la lógica de la producción de los valores (de cambio) y los valores de uso, pero implica una resignación generalizada ante lo existente, es decir, el ‘cumplimiento trágico de la marcha de las cosas.’ Este *ethos* se encuentra acompañado del ‘distanciamiento y la ecuanimidad de un racionalismo estoico’, toda ‘actitud en pro o en contra de lo establecido que sea una actitud militante en su entusiasmo o su lamento’ aparece aquí como ‘ilusa y superflua’.

Desde la tradición de la Grecia Antigua, no niega la contradicción que pueda haber entre *valor* y *valor de uso* y sin embargo, como en los otros dos *ethe* (pero en el *ethos* romántico como una “segunda manera de naturalizar el Capitalismo” que en el realista), éste, el *ethos* clásico, tacha todo intento alternativo a él de mirar el mundo, específicamente a la cosmovisión andina. En definitiva, el autor sostiene en el *ethos* barroco la “posibilidad” latinoamericana de combinar la ontología europea con la cosmogonía andina. Este mestizaje cultural es el que —como hemos dicho— nos da la fuerza y la capacidad para *la cultura del rock latinoamericano* y (en especial para este estudio) para el Movimiento Rockero de Quito de ser un *movimiento social en resistencia*⁴⁸.

En nuestra localidad, la mayoría de jóvenes y muchos padres de familia que han orientado su posición política hacia la izquierda, de todas las distintas tendencias de ésta —no así quienes vienen de una tradición del marxismo ortodoxo o “soviético” (desde Marcuse)— ven en los rockeros las voces de resistencia. Y no obstante el apoyo, existe en esos múltiples puntos de vista de la izquierda de Quito serios reparos que van desde

⁴⁸ Revítese el sostenimiento del sentido de *movimiento social*, respecto al Movimiento Rockero Quiteño con la tesis de Alain Touraine en el subcapítulo: El *movimiento* rockero del sur y la movida rockera del norte de este trabajo.

el reclamo por el “auto-victimización” —dicen— de los rockeros (sobre todo por ser “disque” tachados de “satánicos”), hasta las acusaciones de ser desorganizados al punto de invisibilizar a estos grupos de personas como “movimiento” lejos de especificaciones de “movimiento cultural” o “movimiento político”.

Como hemos visto con Hobsbawm, todos los movimientos sociales “modernos”⁴⁹ tienen como base el *ritual*. Y el esquema que establece el autor, con sorpresa, calza perfectamente en la realidad de nuestra localidad. Lo que reconoce en los movimientos obreros clandestinos o secretos de Europa como la *iniciación*, tiene su equivalente en el rock nuestro como *los primeros conciertos* y la discriminación de muchos miembros del movimiento desconfiados de las prácticas aún comunes de los que se *inician*. La cuestión de *los ceremoniales de la reunión periódica* en estos grupos son los conciertos. El concierto es el punto más alto de apreciación de esta música, aquí se juntan todos los elementos: en el bar rockero se escuchan grabaciones reproducidas del rock, se consumen bebidas alcohólicas, se escuchan los *covers* (muchas veces en vivo en el bar) que hacen grupos locales o nacionales, generalmente de la banda próxima a visitar la ciudad para dar el concierto), pero, son solo son ritos de preparación. Ya en el concierto los sentidos que en la escucha individual (a través de un medio de reproducción de formatos MP3 u otro formato) se han mantenido a la expectativa, los sentidos que se han afinado en el rito preparatorio del bar, se disparan en la música en vivo. Sabemos que el alcohol que se consume en todos los grupos sociales (“chicheros”, “vallenatos” o las sustancias combinadas químicamente, en los concierto de música electrónica o de música pop) es *depressor del sistema nervioso central*, y sin embargo, es parte fundamental porque en la *desinhibición* está abierta la posibilidad de cohesión de los grupos, está la posibilidad real de retomar los lazos que los tiempos modernos han roto.

La condición de gregario/a está presente en los rockeros de todo el mundo, aquí, en el concierto, todo se aprueba o se condena en grupo, y es la posibilidad de las bandas que se *inician* de ser parte de todos —de *artistas* (músicos) como de *receptores* (espectadores)— o de buscar su lugar en otro lado. Obús, grupo del movimiento rockero español de los 80’s, con una postura anarquista que comparten con bandas como Ñu o Barón Rojo de ese mismo país, marcó el movimiento Quiteño —a decir de Carlos

⁴⁹ Pues, los rockeros —y menos aún los latinoamericanos— no comparten la idea generalizada de mirar al movimiento como parte de la Modernidad Contemporánea necesariamente capitalista.

Sánchez Montoya, por los discos encargados a los migrantes ecuatorianos en España— por la posibilidad de cercanía en la lengua que brindaban las letras de las canciones escritas y cantadas en español, y por la poesía y la crudeza del relato de la tradición de los barrios obreros de ese país, marcado además por “la larga tradición de resistencia al franquismo”, como reseñaba Mariscal Romero que venía de su país, España para cubrir periódicamente algunos conciertos y conversatorios en América Latina —a propósito de la visita a Quito de la banda argentina Orcas, para la Feria Quitumbe, patrocinada por la administración de nuestra ciudad— en *Al Sur del Cielo Radio. Juego sucio* de Obús (Laguna & Serrano, 1984), es un clásico del rock en español que deja clara la postura de la cultura del rock dispersa en el mundo que coincidió con la postura del Movimiento Rockero de Quito frente a la cultura pop que intenta infiltrarse para intentar mostrarse “liberado”, tomando el nombre del rock para sus intereses comerciales:

Tú, que todo lo quieres saber
no sabes lo más importante.
Tú, criticas por el interés
perro faldero ignorante!

Si llevaras mi rollo en la sangre,
si supieras lo que hay que luchar,
si pensaras un poco, ignorante,
dejarías de largar.

Tú, quítate el disfraz se te ve,
te digo, no engañas a nadie.
Tú, no mientas, no finjas ya más,
lo tuyo está en otra parte!

Si llevaras mi rollo en la sangre,
si supieras lo que hay que luchar,
si pensaras un poco, ignorante,
dejarías de largar.

Tú, te vendes, te dejas llevar,
cortaron tus alas al tiempo
y, por nunca saber opinar
te mueves según sopla el viento!

Si llevaras mi rollo en la sangre,
si supieras lo que hay que luchar,
si pensaras un poco, ignorante,
dejarías de tanto largar.

Si llevaras mi rollo en la sangre,
si supieras lo que hay que luchar,
si pensaras un poco, ignorante,
dejarías de largar.

En lo que Hobsbawm llama *los rituales prácticos*, es decir la forma del saludo y los códigos (secretos) de pertenencia, dentro del rock de Quito están presentes en las conversaciones que se dan a la salida de los conciertos, camino a las casas o a los bares. Si el concierto se llevó a cabo en el sur de la ciudad, sobre todo los de bandas internacionales o festivales de bandas nacionales, generalmente, en Chillogallo en el Estadio de Sociedad Deportiva “Aucas” (conocido como “la caldera del sur”), la cita obligada es en los bares de la calle Subte. Michelena en la zona de “El Pintado” (uno de los bares que han permanecido desde los 90’s es el Shaman Blues) o en los bares de la ciudadela Atahualpa (en un bar de rock clásico que aparece en el 2011, en el “Anubis”). Pero si se trata de una conversación de “eruditos” y de escuchar de las grabaciones originales de acetato buen rock clásico —y el menos comercial— hasta el amanecer, hay opciones donde siempre hay lugar: “El Bar de los Acetatos” como se lo conoce (o como “el Bar del Willmer”). En cambio si el concierto se celebró en el centro o norte de Quito, la “caída” es en la “Zona” (en la zona rosa de la “Mariscal”), generalmente en el “Classic”, o en muchos lugares que se abren, duran un tiempo y se cierran o se reabren en otros lugares de la misma zona. Los *rituales prácticos* no están en un tipo especial de saludo como en otros grupos (las “patas” de hoperos, por ejemplo), no están en cómo establecen los “rockers” el contacto con las manos; aparecen en la *erudición* de los significados de sus tatuajes personales —que no se lo confían a cualquier persona— tanto como los secretos personales —o sea, las marcas del tiempo en el alma—. Son tan importantes los secretos entre los “rockers”, porque de ese modo se filtra el tipo de personas que entran al movimiento.

El *simbolismo* como *formación estética* conformadora de identidad de los movimientos sociales, que Hobsbawm ha recogido de algunas formaciones de las hermandades de tradición masónica antes de aparecer como movimientos obreros con lineamientos

políticos, en el Movimiento Rockero de Quito como en el movimiento disperso por el mundo salta a la vista. La chompa negra de sierres gruesos metálicos que da identidad a los rockeros y a las rockeras o las prendas femeninas confeccionadas con telas de negras y negras enmalladas o transparentes, son objeto de consumo masivo indiscriminado. La *estética del rockero* actualmente se ha convertido en un estilo de vestir de libre consumo. En esta parte, en la crítica de la cultura pop —redirigiéndola precisamente hacia ese sector, a la presa fácil del capital, pues ésta es la gran diferencia del rock con el mundo del pop—, lo escrito por Luis Britto García (*Op. cit.*, págs. 34-35), tiene sentido:

Para hacer un juicio sobre la sociedad capitalista basta contemplar el inmenso esfuerzo gastado en el *styling* de una mercancía, en el añadido ilusorio de lo que ésta no supe o en el disfraz de lo que es. Ello constituye al diseñador en traficante en símbolos falsos, puesto que no fluyen de manera necesaria y útil en la naturaleza del bien, sino de las necesidades reales o imaginarias del consumidor que el bien no puede satisfacer.

En su extremo máximo de perversión, tal dicotomía entre forma y fondo da lugar al *kitsch*. El objeto *kitsch* es aquél en el cual la diferencia entre contenido real y simbólico es tan fuerte, que el uno perturba al otro. Una imitación barata es ridícula porque fracasa precisamente en su función primordial: connotar un alto *status* económico en el usuario. Un objeto religioso en forma de lámpara resulta patético porque el utilitarismo de la lámpara niega el carácter suntuario inherente a las manifestaciones corpóreas de lo religioso, así como la imagen distrae la misión pragmática de la lámpara. Toda mercancía cuya función simbólica no fluye directamente de su esencia, es, por ello, en mayor o menor grado, falsa.

En esa medida, el *kitsch* es testimonio de una civilización escindida entre esencia y apariencia.

La perversión de las funciones simbólicas es tal en la sociedad alienada, que la misma ha dado lugar a la aparición de un auténtico *kitsch* de lo funcional, que copia los tics externos de éste —la aridez visual, la sequedad, el geometricismo— sin ninguna de sus verdades —practicidad, bajo costo, utilidad, sobriedad— llegando así al colmo de los colmos: a una retórica de la sinceridad, que resulta doblemente falsa por su adoración externa del mismo valor que vulnera.

En el panorama del rock local hay una tendencia marcada de muchos miembros (más mujeres que hombres) del movimiento a impulsar a “mostrar la esencia rocker”; pero si hilamos más fino, tal impulso no parece tan ingenuo —pero sí deja ver la falta de una postura crítica del sistema económico y social en el que sobrevivimos—. Se trata de comerciantes de ropa “de estilos rockeros”, labor por demás deshonesto para una rockera o rockero, *puesto que está en juego el sujeto que demanda de la prenda*, del

cual no se puede tener un criterio de si es o no un rocker. El problema de la reproducción de los medios de producción o de los medios de consumo obviamente tiene que ser solventado, y para esto, es decir, para sostener económicamente a una familia hay un sinnúmero de formas coherentes con la ideología del movimiento rockero. No se trata de pequeños comerciantes (como artesanos o “parcheros”), y menos de diseñadores académicos o no-académicos, son de aquellos estudiantes para el *éxito*, de “ingenieros en mercadotecnia” o de “ingenieros en gestión empresarial”, gente que no está centrada en lo que aparentemente eligió como forma de vida, el camino del rock; es decir, se trata de emprendedores, de potenciales nuevos ricos, no de personas que buscan sobrevivir en las circunstancias adversas del Capitalismo, que lastimosamente muchos de los miembros del Movimiento Rockero de Quito les abren las puertas.

En definitiva, bajo el punto de vista occidental, podemos decir que en el Movimiento Rockero de esta ciudad, conviven varias ideologías entre políticas y “pre-políticas” (o religiosas); las más marcadas son al igual que en el movimiento mundial, el anarquismo y en menor medida el comunismo. El anarquismo es parte de estas condiciones de vida “pre-políticas”, pues niega de plano, haber ingresado en la Modernidad y a nosotros — andinos— nos parece bastante cercano, porque en él se desarrolla una amplia concepción/praxis de *la vida como pasión* (la vida como el desarrollo concreto y sensual de las cosas, el goce del *valor de uso* de la mercancía, como entiende Echeverría); opuesta directamente a la vida planificada (al *valor* de las tesis echeverrianas). El comunismo no ortodoxo, que en menor medida tiene lugar en estos espacios de la cultura, aunque no tiene prácticas que caen en la reproducción de la funcionalidad de la *democracia burguesa* opta políticamente. Estas dos corrientes efectivamente, pese a la no alineación política de ciertos grupos de anarquistas, tienen posicionamientos políticos; sin embargo, en los miembros del movimiento rockero, hay conciencia ecológica del mismo modo que en el pop y demás estilos de vida: aunque intentamos mirar desde muchos ángulos, vemos que este ecologismo no es sino una versión moderna del *solipsismo*, que tiene como fundamento “el relativismo individual” de Protágoras, el cual es centro del desarrollo del pensamiento de Locke y Hobbes para edificar las tesis del Liberalismo; que es a su vez, fundamento político del Capitalismo. Es la postura “radical” (pero asombrosamente “no-política”) de mirar al equilibrio natural como *ente* autorregulador de la Naturaleza (incluyendo la humana). Estas posiciones tendrán que tener en cuenta que “lastimosamente” ese *ente* está gobernado

por las potencias políticas y económicas mundiales que impulsan inmisericordemente la *sobreproducción* y el consumo de artículos y artefactos que aunque “ecológicos” (depredadores de la naturaleza) son innecesarios. Pero, desde la perspectiva de la cosmovisión andina, con la cual nos sentimos plenamente identificados, diremos que el movimiento latinoamericano y Quiteño actual, como en los primeros días del blues de las costas del Mississippi, no se siente heredero de las costumbres y menos de la ciencia de occidente. Unos rescatan los aportes de Europa en el desarrollo de la música académica que se prende de muchas composiciones de esta música que determina al movimiento (sobre todo los aportes de la escuela barroca), Pero en muchos rockers del movimiento local no hay ninguna gratitud con Europa. Muchos grupos fusionan las dos cosmovisiones, la de los negros del jazz y el blues con la indígena, como en el caso de los Curare o los Aztra, en otros hay una fusión del hard-core que tiene una dosis de *punk* y la música andina: los Wuanancha Puka (Pasaje, El Oro) son auténticos representantes de estas fusiones (*hardcore-cholo-punk*).

CONCLUSIONES

En la estructuración desde los primeros pasos para la elaboración de este trabajo en los primeros apuntes que se hizo tomados del sinnúmero de ideas que merodeaban —siendo parte del movimiento de los rockeros de esta ciudad— la que tiene que ver con el planteo de elaborar conceptos fue la primera elegida, se trata de los diagramas de Venn y los de Euler que se usan en Lógica, especialmente en la Teoría de conjuntos. Es con estas curvas cerradas, círculos en su mayoría, que se dibujan en el plano cartesiano, que se puede representar diversos objetos de modo práctico y llevar a cabo clasificación, diferenciación y conjunción entre otras relaciones. Además Gustavo Bueno (*Op. cit.*, pág. 299) dota de un carácter entre sociológico y filosófico al tema:

Podemos concebir la esfera como una estructura (Gestalt) finita, de cuatro dimensiones esencialmente espaciotemporal que cristaliza en determinadas condiciones sociológicas o históricas, y que se caracteriza por una totalización de la consciencia práctica [...] el concepto de esfera incorpora una gran masa de los análisis existencialistas sobre el “Dasein” (temporalidad, cuidado, muerte), pero variando el estilo metafísico que les dio Heidegger por un estilo más “positivo”.

Este es el sentido que tiene el concepto de *esferas del conocimiento*, que podrían ser también círculos, sectores o cualquier clasificación que se le quiera dar. De este modo se debe entender según nuestro trabajo, cuando hablamos de “develar en cuál de las esferas de la cultura se ubica la ideología del Movimiento Rockero de Quito”, que es nuestro gran propósito.

Este objetivo que nos trazamos desde esos primeros apuntes, que salió a la luz con la elaboración del Marco Teórico devino en disgregar en otras secundarias la hipótesis principal que la expusimos así:

El movimiento rockero quiteño en relación con el movimiento rockero disperso en el resto del mundo y con las tesis de Hobsbawm de “el ritual en los movimientos sociales”, se configura como una forma cultural de características pre-políticas, por lo que su ideología se ubica en la esfera de lo estético, con claras tendencias hacia las esferas de lo político y lo religioso.

Claramente se puede notar la acumulación de predicciones y la necesidad a la que ésta conlleva de dividir el trabajo en varios temas de estudio. Finalmente contestaremos a esta afirmación abarcativa. La primera hipótesis secundaria la hemos dedicado al problema de la tradición del rock, la segunda a la implicación de la carencia de ideologías en las nuevas formas de la cultura (incluido el rock), la siguiente en este orden, tiene que ver con la opción política del rock como movimiento social y la última tiene por objeto indagar en el plano subjetivo de los rockeros.

Luego de un examen de procesos de carácter genealógico e histórico, tomando como base la cultura de África en Norteamérica, se concluye que lo que hemos llamado “formaciones secundarias” —las que se dan a partir del Rockabilly hasta el Woodstock y la diversificación, es decir, las del rock and roll primigenio— efectivamente son las que influyeron en la formación del Movimiento Rockero de Quito; no fueron las “formaciones primarias” que tienen que ver con el origen del rock, que va de Nueva Orleans al rockabilly atravesando los distintos estados del jazz y la pertinencia del blues. En naciones como el Reino Unido, el rock llega desde mucho antes que a la nuestra, y sin embargo adquiere otros matices que se traducen en modas de jóvenes blancos de clase media hasta finales de la década de los 40’s, en adelante toma otro giro: con Cream, hay la necesidad de regresar al blues más tradicional y con ello de negarse a la música producida en estudio con intereses netamente comerciales. De este modo se planteó el tema como la primera hipótesis auxiliar:

Los acontecimientos y sus consecuencias, que han contribuido al desarrollo de las nuevas formas de la cultura, vistos a través de las diversas manifestaciones de la ideología de los rockeros de nuestra localidad, responden a la tradición⁵⁰ de las “formaciones secundarias” (no a las “formaciones primarias” del jazz y del blues) que se generaron con la mercantilización de este género musical en todo el mundo.

Como se entenderá —en epistemología—, esta predicción fue acertada.

⁵⁰ Remítase a la cita al pie 14.

El tema de la carencia de ideología de las formas actuales de la cultura se formuló en la siguiente hipótesis:

La doctrina el arte por el arte se impregna en buena parte de los rockeros (músicos y espectadores) de la localidad, a través de los rezagos de la implantación del nuevo concepto de la obra de arte con el advenimiento de su “reproductibilidad técnica” heredados del movimiento cultural norteamericano y que tiene lugar en todo el mundo a través del movimiento rockero disperso en el mundo.

Si por el lado de la Historia se pudo probar que las “formaciones primarias” del rock no tuvieron cabida en el movimiento de nuestra ciudad, salvo en estrechas excepciones irrelevantes, por el lado de las elaboraciones teóricas de la cultura, por el lado de los trabajos filosóficos que engloban los grandes temas del arte y de la política, se pone en duda también, el origen de la apatía respecto de las ideologías políticas en las formaciones culturales nuevas. Quizá el tratamiento de este tema con la obra de Walter Benjamin es el determinante para la totalidad de nuestro trabajo. Benjamin, nos da las luces en el camino que se oscurece mientras lo transitamos. Con su análisis La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, él establece su trabajo en ese otro lado del valor o valor de cambio, en la teoría marxista; de modo que su obra pasa a ser una continuación del tema que Marx llama valor de uso y que dejó inconcluso —por razones que tuvieron que ver con su tiempo y la necesidad de dedicarse no a otra cosa que no sea la Crítica de la Economía Política—.

Efectivamente, después de la *época de la reproductibilidad técnica de la obra de arte* que este pensador estima tiene lugar justo al final del siglo XIX y comienzo del siguiente, el valor estético de ésta —que el autor la llama *aura*— por el avance de la técnica en Occidente, se ve trastocado. La salida que ofrece Benjamin es que lo que se pierde en la ausencia del *aura* se recupere en la opción política del artista, y en el sentido político del arte de su tiempo, pero también de nuestro tiempo. Si las formas de la cultura en Norteamérica de esos años se impregnan de la doctrina *el arte por el arte*, el movimiento rockero disperso en el mundo que se halla vinculado a ellas tendrá igual tendencia, y de modo tardío el Movimiento Rockero de Quito también se hallará

influido por esa ideología —que se muestra carente de ideologías—, especialmente desde la tradición de las “formaciones secundarias” como se demostró anteriormente.

Para entender la opción política del Movimiento Rockero de Quito, se ha tomado la obra filosófico-política de Bolívar Echeverría. El tema se plantea de esta manera, ensayando la siguiente afirmación:

La falta de opción política de la mayoría de miembros del Movimiento Rockero de Quito guarda relación directa con la tradición de no involucramiento con tendencias ni de derecha (por las ideas uniformadoras de las personas), ni con las tendencias de izquierda (por los acontecimientos generados a partir de la no distribución del poder político en las organizaciones proletarias y campesinas) del socialismo real, que hereda de occidente.

Aquí el tema se complica —nobleza obliga, justo desde la posición de la mirada enajenada desde donde se levantó esta hipótesis—: aparentemente Latinoamérica hereda toda tradición de occidente pero si nos detenemos un poco podemos caer en cuenta de la no linealidad de este análisis. Echeverría propone una nueva visión para América con sus tesis del *mestizaje cultural*, que a la vez tiene como correlato la tesis de su teorización desde el *ethos barroco*, *ethe* que nos permite ver a nuestra cultura como una cultura que no tiene como base de su convivencia al *realismo*, al *clasicismo*, o al *romanticismo* netamente europeos, sino que tiene de base la resistencia. Y es en este sentido que no viendo otra salida ante la modernidad capitalista que opta por el *barroquismo*, que se nos presenta como decoración absoluta y la exageración en todos los planos. Dicho de otro modo, ni el *mestizaje cultural* de los esclavos negros con Norteamérica blanca que tuvo como resultado la resistencia potente y en ocasiones alegre del blues y del rock, ni las tradiciones de Occidente tienen aceptación directa en América India.

La falta de opción política del movimiento de los rockeros de la localidad responde, por un lado a la desconocida cosmovisión por el mundo occidental del pueblo afrodescendiente; y añadido a esta cosmovisión desconocida, el desconocimiento de la cosmovisión andina. Pero por otro lado corresponde como se plantea en la hipótesis —a causa de las tradiciones europeas—, debido al arribismo de las clases acomodadas pero

además *blanqueadas* culturalmente. Aquí la conclusión queda abierta y sin embargo, se muestran los límites que proporciona nuestra investigación.

Este resultado que ha llegado a exponer de manera sucinta los elementos de esta parte del trabajo con la ayuda de esta hipótesis, también tiene validez para el siguiente tema tratado desde la cuarta hipótesis:

Los miembros o grupos autodenominados rockeros, del movimiento disperso en el mundo y por tanto en nuestra localidad, en relación directa al grado de compromiso con las tesis de la “ideología anarquista” en la historia, son además, parte de la “estética anarquista”⁵¹.

Los miembros del movimiento rockero disperso en el mundo, tienen pertenencia a una ideología vacilante o concreta, y se evidencia en ciertos sectores de Quito y en ciertas tendencias dentro de esta gran tendencia cultural. Un *punk* del sur es mucho más comprometido con las causas sociales que uno de una zona residencial del norte, no obstante, la tradición de su clase social, en el segundo caso influye para el sostenimiento de su discurso crítico, aunque no corresponda con sus prácticas propias de su clase. Por la tendencia, un *heavy metalero* pretende estetizar inclusive su lenguaje oral, pues este es un mundo de metáforas y de escenarios altamente cargados de argumentos; en cambio, un *trash metalero* es directo, contestatario y no dudaría en usar no solamente argumentos sino además la fuerza física si se ve en esa obligación. Aunque el *trash*, tiene origen en la riqueza estética del *heavy metal*, está eclipsado por la rebeldía del *punk*. En el mismo sentido del tema de si la opción política nos llega de Europa, definitivamente una estética que salta a la vista o que se oculta de algún modo *avizora* pero no indica el grado de compromiso con tal o cual ideología. El *mestizaje cultural*, según las tesis de Bolívar Echeverría, no ocurre como en el planteamiento de Claude Lévi-Strauss con lo que se entiende como *culturas acumulativas* (con base en la *historia acumulativa* del vencedor e *historia estacionaria* del vencido), no permite tal

⁵¹ Entendida como una renovada estética en tanto que, creación (*efectivamente* real) del artista (y su impresión en ella del *acontecimiento de la verdad*), y que, contenedora de obras de arte y su correspondiente unicidad. Que se pone dentro de lo que pertenece a la *estética* en general.

asimilación de la racionalidad europea por parte de los pueblos colonizados. Los rockeros no pertenecen a esta modernidad tardía —necesariamente capitalista—, en consecuencia, sus puntos de vista —su opción ideológico-política— no tienen como punto de partida a la *democracia*. Menos aún el rockero quiteño que se considera parte de la *cosmovisión andina*. Ahora, el Capitalismo como sistema social vigente es indudable que atraviesa todo límite a través del *valor* de las mercancías; ante su presencia está la resistencia desde tendencias políticas que van el Comunismo al Anarquismo, pasando por tendencias amorales transgresoras de los valores del Cristianismo, que en suma es la base de las ideas modernas del *progreso*.⁵²

Como se verá a lo largo de esta investigación, esta *teoría de la cultura para América Latina* de Bolívar Echeverría, que parte de sus tesis marxistas y de Benjamin ambas con un componente contemporáneo heideggeriano, nos brinda la oportunidad de entender *lo político* como la posibilidad de una vida auténtica, tanto para la *materia —en tanto que comprensión factual—* como para la *sique —en tanto que comprensión formal o espiritual—*. Sin duda en él el propósito —infructuoso, hay que decirlo, y no por esto menos importante— de Martin Heidegger de abolir de una vez por todas la *metafísica* como fundamento de la civilización y la ciencia de occidente, tiene especial resonancia. Quizá tenga que ver con esta actualizada concepción del *ser* y de los *entes* la comprensión que este filósofo tiene de la categoría de *totalidad* en el pensamiento de Marx. Nos atreveríamos a decir que no se ha alterado en lo más mínimo, puesto que, la enseñanza de Marx nos dice que para todo desarrollo teórico o exposición de las concepciones diversas del mundo habrá que partir del pensamiento más avanzado hasta esos días; aunque la adecua, parte la dialéctica de Hegel como el pensamiento mejor logrado entre sus contemporáneos. No se altera el *materialismo* marxista si su *lógica dialéctica* se actualiza, en el caso de nuestro autor, en la *crítica de la metafísica* de Heidegger.

Siguiendo entonces a Echeverría, diremos que *lo político* —en tanto que totalidad o *producción general* que es punto de partida en Marx— tiene además un fondo

⁵² En detalle, revísense los múltiples artículos como los escritos por el autor, o como los de pensadores y militantes anarquistas que el autor presenta en *La estética anarquista* (Reszler, 2005), un pequeño compendio de los diversos puntos de vista del arte —y de la estética— de tendencias en estas líneas de la izquierda.

metafísico; fondo que definitivamente molesta al *ethos realista*, que tiene que ver con la *pregunta por el ser* (que es fundamento heideggeriano) y que no tiene respuesta sino en los diversos *entes*, llámense *Dios* o *naturaleza* en Descartes y Spinoza, *materia* en Marx, o *ser ahí —deisein—* en Heidegger. De este modo podemos inferir que, la ideología de los rockeros como miembros de las nuevas *formas de la cultura*, según su autodeterminación pertenece o bien a *lo político* en el caso de los anarquistas, anarco-comunistas o comunistas, o bien a *lo ontológico* en el caso de la cultura de África en todo el mundo o en el caso de la *cosmovisión andina*. Y sin embargo, *lo político* y *lo ontológico* jamás corta los nexos con *lo estético*. En el *reino de la libertad*, el *valor de culto* que se expresa en el *aura benjaminiana* vuelve a tener vigencia. En *El ser y el tiempo* (1956/2010, págs. 266-310) de Heidegger, el ser de cada uno de todos nosotros como *entes —seres ahí—* cósmicos, no tiene otra salida que en la poesía, en lo trágico, en *lo estético* como esa tensión de pasado, presente y futuro, que no es otra cosa que el mismo *tiempo*.

Con estas ideas que han evolucionado en estos cuatro frentes —afirmaciones previas que se han conectado con los objetivos específicos del plan inicial— diremos que, *la ideología de los miembros del Movimiento Rockero de Quito se ubica en la esfera de lo estético y como se anunciaba, tiende a ubicarse en la esfera de lo religioso u ontológico y la esfera de lo político*.

BIBLIOGRAFÍA

- Entrevistas a gestores del Movimiento Rockero de Quito [Grabación sonora].
(diciembre de 2011). Quito, Ecuador. Referencia adjunta a este trabajo en CD.
- Althusser, L. (2003). *Ideología y aparatos ideológicos de estado / Freud y Lacan*. (1ª ed.). (J. Sazbón, & A. Pla, Trads.) Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión. 96 págs. ISBN: 9786506020323.
- Augé, M. (1994). *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos* (2ª ed.). (A. L. Bixio, Trad.) Barcelona, España: Gedisa. 165 págs. ISBN: 84-7432-574-9.
- Bachelard, G. (1997/2003). *La filosofía del no: Ensayo de una filosofía de un nuevo espíritu científico* (1ª ed.). (N. Fiorito de Labrune, Trad.) Buenos Aires, Argentina: Amorrortu Editores. 121 págs. ISBN: 950-518-315-1.
- Bachelard, G. (2002). *Estudios* (1ª ed.). (I. Agoff, Trad.) Buenos Aires, Argentina: Amorrortu. 120 págs. ISBN: 978-950-518-364-7.
- Benjamin, W. (2010). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1ª ed.). (A. Weikert, Trad.) Quito: Rayuela y Diagonal. 98 págs. ISBN: 978-9942-03-294-2.
- Berendt, J. (1962/1994). *El Jazz: De Nueva Orleans al Jazz Rock*. (1ª ed.). (J. Reuter, & J. J. Utrilla, Trads.) México D. F., México: Fondo de Cultura Económica. 765 págs. ISBN: 958-38-0003-1.
- Bialobrzeski, C. (1939). Les nouvelles théories de la physique. En G. Bachelard, *La filosofía del no: Ensayo de una filosofía de un nuevo espíritu científico* (N. F. Labrune, Trad., págs. 110-112). Buenos Aires, Argentina: Amorrortu. 121 págs. ISBN: 950-518-315-1.
- Britto, L. (2005). *El imperio contracultural: del rock a la posmodernidad* (1ª ed.). La Habana, Cuba: Arte y literatura. 372 págs. ISBN: 959-03-0334-X.
- Bueno, G. (1972). *Ensayos materialistas*. Madrid, España: Taurus. 473 págs. ISBN: 84-306-1086-3.

- Castoriadis, C. (2008). *Ventana al caos* (1ª ed.). (S. Garzania, Trad.) México D. F., México: Fondo de Cultura Económica. 147 págs. ISBN: 978-950-557-740-8.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2001). *¿Qué es la filosofía?* (6ª ed.). (T. Kauf, Trad.) Barcelona, España: Anagrama. 220 págs. ISBN: 84-339-1364-6.
- Dussel, E. (1990). *El último Marx (1863-1882) y la liberación latinoamericana* (1ª ed.). México D. F.: Siglo XXI. 465 págs. ISBN: 0000018650006.
- Dussel, E. (1994). *1942: El encubrimiento del Otro: Hacia el origen del "mito de la modernidad" (Conferencias de Frankfurt, 1992)* (1ª ed.). La Paz, Bolivia: Plural. 187 págs. Dep. Leg.: 4-1-757-94.
- Echeverría, B. (1998). *Valor de uso y utopía* (1ª ed.). México D. F., México: Siglo XXI. 200 págs. ISBN: 9789682321290.
- Echeverría, B. (2000). *La modernidad de lo barroco* (2ª ed.). México D. F., México: Era. 259 págs. ISBN: 968-411-484-2.
- Echeverría, B. (2001). *Las ilusiones de la modernidad* (2ª ed.). Quito: Tramasocial. 189 págs. ISBN: 968-7318-16-3.
- Echeverría, B. (2006). *Vuelta del siglo* (1ª ed.). México D. F., México: Era. 272 págs. ISBN: 968.411.646.2.
- Escobar, T. (2010). *La mínima distancia* (1ª ed.). (J. Trujillo, Trad.) Matanzas, Cuba: Ediciones Matanzas. 175 págs. ISBN: 9789592681828.
- Feyerabend, P. (1986). *Tratado contra el método. Esquema de una teoría anarquista del conocimiento* (1ª ed.). (D. Ribes, Trad.) Madrid, España: Tecnos. 319 págs. ISBN: 84-309-0887-0.
- Franco, A., Calderón, D., & Franco, G. (2006). *Buenos Aires y el rock* (1ª ed.). Buenos Aires, Argentina: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. 183 págs. ISBN: 987-1037-57-0.
- Gandler, S. (2007). *Marxismo crítico en México: Adolfo Sánchez Vásquez y Bolívar Echeverría* (1ª ed.). México D. F., México: Fondo de Cultura Económica. 391 págs. ISBN: 978-968-16-8404-4.

- Gonzalo, J. (1988). La insurrección juvenil. *El país semanal: La historia del rock*, págs. 31-39.
- Hegel, G. W. (1966/1985). *La fenomenología del espíritu (6 reimp) (1° ed.)*. (W. Roces, Trad.) Madrid, España: Fondo de Cultura Económica. 487 págs. ISBN: 84-375-0203-9.
- Heidegger, M. (1956/2010). *El ser y el tiempo (2ª ed.)*. (J. Gaos, Trad.) Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica. 478 págs. ISBN 9789505577859.
- Heidegger, M. (1992). *Arte y poesía*. (S. Ramos, Trad.) Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica. 148 págs. ISBN: 950-557-124-0.
- Heidegger, M. (1995/2010). *Caminos de bosque (1ª ed ed.)*. (H. Cortés, & A. Leyte, Trads.) Madrid, España: Alianza. 345 págs. ISBN: 9788420629247.
- Hobsbawm, E. (1983). *Rebeldes primitivos: Estudio sobre las formas arcaicas de los movimientos sociales (1ª ed.)*. (J. Romero, Trad.) Barcelona, España: Ariel. 368 págs. ISBN: 8434410052.
- Hobsbawm, E. (1998/1999). *Historia del siglo XX (1ª ed.)*. (J. Fací, J. Ainaud, & C. Castells, Trads.) Buenos Aires, Argentina: Cátedra. 612 págs. ISBN: 987-9317-03-3.
- Horkheimer, M., & Adorno, T. (1998). *Dialéctica de la Ilustración (3ª ed.)*. (J. J. Sánchez, Trad.) Madrid, España: Trotta. 303 págs. ISBN: 84-87699-97-9.
- Juliá, I. (1988). Punk-rock, no al futuro. *El país semanal: La historia del rock*, págs. 435-439.
- Kuhn, T. (2006/2011). *La estructura de las revoluciones científicas (3ª ed.)*. (C. S. Santos, Trad.) México D. F., México: Fondo de Cultura Económica. 360 págs. ISBN: 978-968-16-7599-8.
- Lacan, J. (2006/2011). *El Seminario de Jacques Lacan: Libro 23: El Sinthome (1ª ed.)*. (N. González, Trad.) Buenos Aires: Paidós. 244 págs. ISBN: 978-950-12-3979-9.

- Lakatos, I. (2011). *La metodología de los programas de investigación científica* (4ª ed.). (D. Ribes, Trad.) Madrid: Tecnos. 218 págs. ISBN: 84-206-2349-0.
- Lévi-Strauss, C. (1999). *Raza y cultura* (1ª ed.). Madrid: Cátedra. 144 págs. ISBN: 9788437611884.
- López, E. (1988). Triana, el breve resplandor. *El país semanal: La historia del rock*, págs. 388-395.
- Manrique, D. A. (1988). Chuck Berry, el padre negro del 'rock and roll'. *El país semanal: La historia del rock*, págs. 8-12.
- Manrique, D. A. (1988). La hora de la pasarela. *El país semanal: La historia del rock*, págs. 322-330.
- Manrique, D. A. (1988). Los felices años cincuenta. *El país semanal: La historia del rock*, págs. 30-41.
- Marx, K. (2005). *Manuscrito 1861-1863 [La tecnología del capital: Subsunción formal y subsunción real del proceso de trabajo al proceso de valorización]* (1ª ed.). (B. Echeverría, Trad.) México D. F., México: Itaca.
- Marx, U., Schwarz, G., Schwarz, M., & Wizisla, E. (2010). *Archivos de Walter Benjamin, Fotos, textos y dibujos* (1ª ed.). (J. Chamorro, Trad.) Madrid, España: Círculo de Bella Artes. 256 págs. ISBN: 9788487619809.
- Milla Villena, C. (2003). *Ayni. Semiótica andina de los espacios sagrados* (1ª ed.). Lima, Perú: Asoc. Amaru Wayra. 273 págs. ISBN 9972-9572-0-9.
- Mordoh, D. S. (1988). Pink Floyd, pesadillas en alta fidelidad. *El país semanal: La historia del rock*, págs. 265-272.
- Muñoz, F. (enero de 2007). La idea de forma cultural: Esbozo de una crítica de la modernidad. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*(15), 51-102.
- Nietzsche, F. (2007). *El origen de la tragedia* (10ª ed.). (E. Ovejero, Trad.) Madrid, España: Espasa Calpe S. A. 178 págs. ISBN: 978-84-670-2392-3.

- Popper, K. (1992). *Un Mundo de propensiones* (1ª ed.). Madrid, España: Tecnos. 90 págs. ISBN: 978-84-309-2141-6.
- Proudhon, P.-J. (1985). *El principio federativo* (1ª ed.). (P. Teixeira, Trad.) Madrid: Sarpe. 163 págs. ISBN: 84-7291-730-4.
- Quintana, L. (1988). Camino de Nueva Orleans. *El país semanal: La historia del rock*, págs. 41-50.
- Quintana, L. (1988). De 'blues', 'gospel' y 'country'. *El país semanal: La historia del rock*, págs. 22-29.
- Quintana, L. (1988). Puristas y dinamiteros. *El país semanal: La historia del rock*, págs. 141-146.
- Quintana, L., Gonzalo, J., Gonzalo, J., Manrique, D., Mordoh, D., Rey, J. M., & Rubio, J. (1988). Breve guía de estilos. *El país semanal: La historia del rock*, págs. 114-121.
- Reszler, A. (2005). *La estética anarquista* (1ª ed.). (Á. Medina, Trad.) Buenos Aires, Argentina: Libros de la Araucaria. 136 págs. ISBN: 978-987-2140-6-7.
- Rey, J. M. (1988). Flores multicolores. *El país semanal: La historia del rock*, págs. 154-160.
- Rey, J. M. (1988). Jimi Hendrix, la cosa salvaje. *El país semanal: La historia del rock*, págs. 255-261.
- Roszak, T. (1981). *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil* (7ª ed.). (A. Abad, Trad.) Barcelona, España: Editorial Kairós. 320 págs. ISBN: 84-7245-046-5.
- Rubio, J. R. (1988). La cuna de la industria. *El país semanal: La historia del rock*, págs. 23-28.
- Söhn-Rethel, A. (1977). *Intellectual and manual labour: A critique of epistemology* (1ª ed.). Atlantic Highlands, Nueva Jersey, EE. UU.: Humanities Press. 154 págs. ISBN: 0-333-23046-9.

Touraine, A. (2000/2006). *Crítica de la Modernidad* (2ª ed.). (A. L. Bixio, Trad.)
México D. F., México: Fondo de Cultura Económica. 391 págs. ISBN: 950-557-
204-2.

Žižek, S. (1992/2009). *El sublime objeto de la ideología* (1ª ed.). (I. Vericat, Trad.)
Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI. 258 págs. ISBN: 978-987-1105-37-3.

BIBLIOGRAFÍA VIRTUAL

- Categoría del vinilo (I)*. (2012). Recuperado el 21 de octubre de 2012, de Planeta Modular: <http://www.planetamodular.com/especiales/cronologia-del-vinilo-i/>
- Gandler, S. (2000). *Mestizaje cultural y ethos barroco. Una reflexión intercultural a partir de Bolívar Echeverría*. Recuperado el abril de 12 de 2011, de Signos filosóficos. N° 3:
- Historia del Punk Rock*. (2008). Recuperado el 23 de octubre de 2011, de La haine: http://lahaine.org/musica/historia_punkrock.htm
- Lacan, J. (2006). *Libro 22: R. S. I*. Recuperado el 11 de octubre de 2011, de El Seminario de Jacques Lacan: http://planetafreud.files.wordpress.com/2011/05/sem22_rsi.pdf
- Lévi-Strauss, C. (1999). *Raza y cultura*. Recuperado el 11 de octubre de 2011, de <http://pedalógica.blogspot.com>
- Negri, A. (1991). *Marx más allá de Marx: Nueve lecciones sobre los Grundrisse*. (E. Sadier, Ed.) Recuperado el 04 de marzo de 2011, de <http://www.nodo50.org/mrgtorrent/textos/html/marxne.htm>
- Sacks, L. (1993). *El Alma de Jerry Wexler*. Recuperado el 11 de enero de 2012, de <http://www.nytimes.com/1993/08/29/books/the-soul-of-jerry-wexler.html?pagewanted=all&src=pm>
- Smith, C. (1984). *Formaciones y estilos del Jazz*. Recuperado el 22 de agosto de 2011, de <http://www.jazzitis.com/foro/viewtopic.php?f=8&t=2212>

DISCOGRAFÍA

- Barón Rojo . (1981). Larga vida al rock and roll. De *Larga vida al rock and roll* [1 disco compacto]. Madrid, España: Chapa Discos.
- Campuzano, J. L. (Compositor). (2001). Flor de invernadero. [Sherpa, Intérprete] De *Guerrero en el desierto* [1 disco compacto]. Madrid, España: JAJA! Records.
- De Castro, A., & De Castro, C. (Compositores). (1987). El precio del futuro. [Barón Rojo, Intérprete] De *Tierra de nadie* [1 disco compacto]. Madrid, España: Chapa Discos.
- De Castro, A., & De Castro, C. (Compositores). (1987). Tierra de nadie. [Barón Rojo, Intérprete] De *Tierra de nadie* [1 disco compacto]. Madrid, España: Chapa Discos.
- Giménez, H. (Compositor). (2006). 500 años de qué? [Tren Loco, Intérprete] De *Sangresur* [1 disco compacto]. Buenos Aires, Argentina: Yugular Records.
- Laguna, F., & Serrano, J. L. (Compositores). (1984). Juego sucio. [Obús, Intérprete] De *El que más* [1 disco compacto]. Ibiza, España: Zafiro Records.
- Luzbel . (1993). La Rebelión De Los Desgraciados. De *Evangelio nocturno* [1 disco compacto]. México D.F, México: H. M. Luzbel.
- Malón (Compositor). (1995). Síntoma de la infección. [Malón, Intérprete] De *Espíritu Combativo* [1 disco compacto]. Buenos Aires, Argentina: EMI Records.
- Molina, J. C. (Compositor). (1994). Viejo lobo de mar. [Ñu, Intérprete] De *La danza de las mil tierras* [1 disco compacto]. Madrid, España: SMD Records.
- Tapia, J., & Estrella, G. (Compositores). (2001). Anónimo. [Metamorfosis, Intérprete] De *Anónimo* [1 disco compacto]. Quito, Ecuador: Pentagrama

ANEXOS

1. OPERACIONALIZACIÓN DE LAS VARIABLES DEL TRABAJO DE TESIS

Variables de la hipótesis principal

VARIABLE	TIPO DE VARIABLE	OPERACIONALIZACIÓN	INDICADOR
La ubicación de la ideología del movimiento rockero disperso en el mundo en la esfera de <i>lo estético</i>	POR LA CAUSALIDAD: variable independiente POR LA CANTIDAD DE VALORES QUE REPRESENTA : discreta politómica	Prueba de la consideración de la ubicación de de la ideología del movimiento rockero disperso en el mundo en la esfera de <i>lo estético</i>	Tendencia ideológico-política del rockero no quiteño
La ubicación de la ideología del Movimiento Rockero de Quito en la esfera de <i>lo estético</i>	POR LA CAUSALIDAD: variable dependiente POR LA CANTIDAD DE VALORES QUE REPRESENTA : discreta politómica	Prueba de la consideración de la ubicación de la ideología del Movimiento Rockero de Quito en la esfera de <i>lo estético</i>	La ubicación de la ideología del movimiento rockero disperso en el mundo en la esfera de <i>lo estético</i>

Variables de la hipótesis 1

VARIABLE	TIPO DE VARIABLE	OPERACIONALIZACIÓN	INDICADOR
La autodeterminación de los miembros del movimiento rockero disperso en el mundo de “rebeldes” con respecto a las “formaciones primarias” de la historia del rock	POR LA CAUSALIDAD: variable independiente POR LA CANTIDAD DE VALORES QUE REPRESENTA : discreta dicotómica	Prueba de la autodeterminación de los miembros del movimiento rockero disperso en el mundo de “rebeldes” con respecto a las “formaciones primarias” de la historia del rock	la autovaloración de rockero “rebelde”, positiva o negativa
La autodeterminación de los miembros del Movimiento Rockero de Quito de “rebeldes” con respecto a las “formaciones primarias” de la historia del rock	POR LA CAUSALIDAD: variable dependiente POR LA CANTIDAD DE VALORES QUE REPRESENTA : discreta politómica	Prueba de la autodeterminación de los miembros del Movimiento Rockero de Quito de “rebeldes” con respecto a las “formaciones primarias” de la historia del rock	La autodeterminación de los miembros del movimiento rockero disperso en el mundo de “rebeldes” con respecto a las “formaciones primarias” de la historia del rock

Variables de la hipótesis 2

VARIABLE	TIPO DE VARIABLE	OPERACIONALIZACIÓN	INDICADOR
La autodeterminación de los miembros del	POR LA CAUSALIDAD: variable independiente	Prueba de la autodeterminación de los miembros del movimiento	la autovaloración de rockero con una posición respecto

movimiento rockero disperso en el mundo de “rebeldes” con respecto a una ideología específica del rock	POR LA CANTIDAD DE VALORES QUE REPRESENTA : discreta dicotómica	rockero disperso en el mundo de “rebeldes” con respecto a una ideología específica del rock	de <i>lo político</i> , positiva o negativa
La autodeterminación de los miembros del Movimiento Rockero de Quito de “rebeldes” con respecto a una ideología específica del rock	POR LA CAUSALIDAD: variable dependiente POR LA CANTIDAD DE VALORES QUE REPRESENTA : discreta politómica	Prueba de la autodeterminación de los miembros del Movimiento Rockero de Quito de “rebeldes” con respecto a las “formaciones primarias” de la historia del rock	La autodeterminación de los miembros del movimiento rockero disperso en el mundo de “rebeldes” con respecto a una ideología específica del rock

Variables de la hipótesis 3

VARIABLE	TIPO DE VARIABLE	OPERACIONALIZACIÓN	INDICADOR
La determinación de los miembros del Movimiento Rockero de Quito de apolíticos	POR LA CAUSALIDAD: variable independiente POR LA CANTIDAD DE VALORES QUE REPRESENTA : discreta politómica	Prueba de la determinación de los miembros del Movimiento Rockero de Quito de apolíticos	la autovaloración de rockero con una posición respecto de la política
La determinación del Movimiento Rockero de Quito de apolítico	POR LA CAUSALIDAD: variable dependiente POR LA CANTIDAD DE VALORES QUE REPRESENTA : discreta politómica	Prueba de la determinación del Movimiento Rockero de Quito de apolítico	La determinación de los miembros del Movimiento Rockero de Quito de apolíticos

Variables de la hipótesis 4

VARIABLE	TIPO DE VARIABLE	OPERACIONALIZACIÓN	INDICADOR
La autodeterminación de los miembros del Movimiento Rockero de Quito de “anarquistas” en términos ideológicos	POR LA CAUSALIDAD: variable independiente POR LA CANTIDAD DE VALORES QUE REPRESENTA : discreta dicotómica	Probar la consideración de los miembros del Movimiento Rockero de Quito como anarquistas (ideológicamente), pronunciada por ellos mismos y en primera persona.	la autovaloración de anarquista (ideológicamente), positiva o negativa
La determinación de los miembros del Movimiento Rockero de Quito de “anarquista” en términos estéticos.	POR LA CAUSALIDAD: variable dependiente POR LA CANTIDAD DE VALORES QUE REPRESENTA : discreta politómica	Probar la determinación de los miembros del Movimiento Rockero de Quito de “anarquista” en términos estéticos.	La autodeterminación de los miembros del Movimiento Rockero de Quito de “anarquistas” en términos ideológicos

2. EL MOVIMIENTO DE LOS ROCKERS DEL SUR DE QUITO: LA CULTURA DEL ROCK EN QUITO DESDE MI PERSPECTIVA

Darwin Saravia

Hay un recuerdo un tanto borroso, es un concierto celebrado en el redondel de la ciudadela Atahualpa, a unos diez minutos de aquí, de Chillogallo, en bus; que es donde vivo ya hacen unos veinte años. Se trata de un concierto que organizó la Radio Amor que en su programación hubo (se decía) una o dos horas de rock de cuyos locutores posiblemente nació la idea del concierto (se decía también); eran dos bandas, la una hizo covers⁵³ de la banda norteamericana *Metallica*, la otra hizo covers de la banda *Nirvana*, también norteamericana (originarios de Seattle). No hubo temas propios de las bandas ecuatorianas, todo el concierto se lo dedicó a la interpretación de temas de estos dos grupos reconocidos y ya de una gran trayectoria en la escena rockera mundial. En aquel concierto no distinguí cuál fue la tendencia de ninguna de las bandas, sólo después de unos meses supe que se trataba de las canciones de los padres del *trash* y del *speed metal*, de los Metallica; en el mismo tiempo transcurrido entendí que los temas interpretados por la otra banda eran de Nirvana y que ésta era la que para el momento se la consideraba la banda más innovadora y con un estilo que giraba en torno al punk y que llegó a conocerse como *grunge*. Antes de presenciar este acontecimiento uno recibe de algunas formas de amigos, parientes y allegados información: que “el rock no solo es música... es un modo de ser y estar en el mundo”, que “el rock es una cultura...”, que “el rock es arte pero a la vez es revolucionario”, así uno se va acercando al mundo del rock. Estos fueron mis primeros acercamientos al rock.

Toda la década de los 90 viví en la ciudadela “El Calzado”, este barrio del sur de nuestra ciudad es un barrio de obreros de fábricas y empleados públicos jubilados, además alberga a familias inmigrantes del campo que se han ido acercando desde sus primeros años de vida en las periferias de la ciudad a los espacios más centrales de ésta. Ahí, en la casa barrial de “El Calzado”, al menos una vez por mes hubieron conciertos de rock; uno de los más recordados por casi todos los amigos de este sector es uno de

⁵³ Este término se suele usar para los temas de bandas reconocidas que son interpretados por otra banda, en la mayor parte de casos la banda que ejecuta estas canciones es nueva y utiliza este recurso para entrar en la escena de la localidad cualquiera sea la ciudad.

punk, cuando tocaron los *Enemigo Público*, una de las bandas de este lado de la ciudad más antiguas y comprometidas éticamente con el anarquismo, es decir con una sociedad más equitativa en la procura de una vida digna para cada una de las personas en todo el mundo. Otro concierto memorable para todos fue ya a finales de los 90's el celebrado en la misma casa barrial, donde tocaron *Espada Sagrada*, *Sueño Eterno* (donde vocalizó una mujer, que abría camino a las representantes del género que vendrán después) y *Abadón* entre otros; los grandes invitados de fuera de la ciudad fueron la banda XXX de la ciudad de Ambato.

A propósito de la vocalización de una mujer en la banda *Sueño Eterno* hay que conocer que en la escena rockera del país hasta hace unos veinte años, no hay una mayoritaria presencia femenina en las bandas, sólo a partir del 2000 hay una presencia notable. La gran mayoría como en toda cultura está atravesada por el machismo que convive con la modernidad; en el norte, si hablamos de malos tratos generalmente (en todo grupo social) son tratos irónicos, burlas y amenazas, esto, por el acceso a la educación que tiene la clase media, donde un elemento determinante tiene que ver con la idea de que mientras no hayan golpes o incidencia física directa no hay violencia, definitivamente es violencia; en cambio, en el sur la violencia en la gente está referida directamente sobre los cuerpos además de sobre la conciencia de las personas. La violencia sobre la mujer aunque camuflada está presente en el rock (considerando al rock como espacio para la reproducción de la vida cotidiana), pues la vida cotidiana está atravesada por estas patologías, naturales de estos sistemas de desigualdad moral y material, llámense capitalismo, neoliberalismo o posmodernidad. No hay muchas bandas cuyos integrantes en su totalidad sean mujeres o al menos uno de ellos sea mujer, son muy pocos. En la escena nacional, son contadas esas bandas: *Pulpo 3*, *Onírica*, *Ácratas*; por unos años (2003-2005) los *Aztra*, contaron con una vocalista.

Todos los rockeros ahorrábamos el dinero de la colación de cada recreo del colegio anticipándonos a la llegada de los días previos al concierto para comprar las entradas. En el sur, puesto que la realidad es totalmente distinta a la del norte, existe una idiosincrasia conservadora de los valores y las tradiciones, es mal vista la persona que no se pega a las normas, es decir, se considera corrupción tanto lo que pasa con los gobiernos como las omisiones de las reglas de un vecino. Mi punto de vista al respecto es que la escala que va desde la vida pública a la vida cotidiana en cuestiones de omisión de reglas (en este caso de conseguir las entradas con el esfuerzo del trabajo de

cada uno) está marcada por innumerables factores que los configuran como distintos: no es lo mismo que reciba coima un policía de tránsito que un cheque de más de cuatro cifras o beneficios personales o familiares un funcionario del gobierno por una hipotética aprobación o desaprobación de una ley o un contrato con una empresa privada. Consecuentemente, creo en el regateo, incluso en la posibilidad de entrar sin pago alguno si se tratase de una gran empresa organizadora del concierto.

Sin embargo, siempre pagamos el valor de las entradas a los conciertos, como en la vez que se presentó la banda de los colombianos *Kronos* en la Plaza de toros Quito, era para muchos de mi edad de aquellos días como para mí el primer concierto de una banda internacional, pero además habían tenido el privilegio de ser los teloneros de los *Kiss* (habré cumplido los 16 años para 1994, no lo recuerdo). Los precedieron los *Animal* (con su líder Carlos Sánchez Montoya), la banda ambateña *Cry* (con Amable Mejía a la cabeza, pioneros del *death metal* en la escena nacional) y los *Narcosis*, con Alfredo Carvajal y otros músicos con una trayectoria marcada por la entrega y el perfeccionismo en la ejecución de los temas.

Los años de colegio que eran los mismos años vividos entre el ir y venir del taller de carpintería ubicado en “El Calzado” a la casa y al colegio, ubicados en Chillogallo (“La Concordia”) y viceversa, no pasaron sino hasta llegado el 97. A partir de este año la vida dio un giro para la mayoría de los amigos y amigas, la cabellera larga cada vez más en nosotros, y los apuros por los estudios superiores y los primeros empleos nos abrieron camino para la vida plena y sin temor en el rock. Siempre quedaron algunos rezagos de actos de rebeldía que tuvieron lugar en el hogar, con los vecinos de los lugares de los conciertos y en la vecindad del barrio donde vivimos aquellos años. Muchos de estos vecinos se quedaron con sus prejuicios, otros comprendieron los conflictos y aunque actualmente no les preocupa, respetan nuestros puntos de vista respecto de lo que deben ser las relaciones sociales y las relaciones del hombre con la naturaleza. Nunca fuimos bien vistos, han pasado más de quince años y no lo somos tampoco actualmente, pero eso no obstó para hacer el número de amigos rockeros más grande, además el objeto de esta opción para caminar con esperanza no es solamente ser diferente a la demás gente, sino comunicar (a veces con la estridencia de las guitarras o gritando) los fundamentos de esto que nos lleva a la consecución no de nuestras libertades, sino de la Libertad. En este sentido, no importa tanto que llegue el mensaje de una canción, poema o composición musical instrumental como el mantenimiento de

la fe en los corazones, de la esperanza de un mundo más digno tanto social como individualmente. Fueron estos conflictos los que desencadenaron un sinnúmero de preguntas a las que mientras caminábamos por las calles íbamos respondiendo⁵⁴. Muchas se mantienen hasta hoy.

No es tan fácil responder a preguntas como *¿por qué se auspicia y a veces se obliga la uniformidad tanto del vestido como de la conducta de las personas en la mayoría de instituciones?* es decir *¿por qué no se opta por la diversificación de la vestimenta?* Simplemente el capitalismo (en la economía de nuestros países) o el neoliberalismo acá en Latinoamérica (que no es otra cosa que una falacia respecto de las ideas de Libertad que tiene como postulados) propician la uniformidad para garantizar la eficiencia de su desarrollo y el crecimiento de la producción de mercancías que en desuso pasan a ser toneladas de basura. Los rockeros no apoyamos la dinámica económica y financiera capitalista y sin embargo sigue habiendo despistados a quienes les da igual mientras salven su pellejo.

Me acuerdo que mis tíos y mi padre cayeron presos, luego de unos meses de cuando llegaron de “El Corazón” a la ciudad por “ir a coger terrenos”, como decía mi papá, hablaba de tomarse en grupos grandes tierras ociosas. A propósito de eso, después de unos años de haber caído presos estuvieron en la toma de los terrenos de lo que ahora es la “La Lucha de los Pobres”, me acuerdo que estaba en esto el FADI (Frente Amplio de la Izquierda), mi madre que estudió el bachillerato, creo que por eso, a menudo hacía referencia a las personas que eran dueños de esos terrenos, que era gente que era muy rica y que eso no les afectaba en nada, que nosotros sí necesitábamos dónde vivir; con

⁵⁴ En el sur de Quito, la tendencia a optar por tal o cual camino de muchos de los rockeros de entre catorce y dieciséis años de edad no suele ser como la de los del norte de las mismas edades, nuestra tendencia siempre fue por el camino de la reflexión, nada se determinó a partir de la imitación. Creo con firmeza que el rock como forma de estar en el mundo y sentir nuestro entorno tiene dos escuelas básicamente: la primera es *la de los rebeldes sin tendencia ideológica* (ni ideológico-política y menos ideológico-filosófica) y ocurre en los primeros años de la juventud tanto en mujeres como en hombres mayoritariamente ubicados en el norte (casi siempre en personas de estas edades), y la otra es *la de los rebeldes con tendencia ideológica*, a ésta pertenecen asimismo personas de toda clase social ubicadas tanto en el centro, en el sur o en el norte de Quito y sin embargo, hay una tendencia marcada con varios factores: la mayoría vive en el sur o viviendo en el norte pertenece a la clase media-baja o la baja, o en algunos casos, tienen más de dieciséis años de edad.

mis hermanos vivimos ahí un poco más de tres años, hasta que las tierras ya se legalizaban, mi hermano mayor estudió ahí desde tercer grado, en la Escuela Nicolás Guillén; esto de ley nos marcó. Estando aún en el colegio, nos tocó optar por qué labor social debíamos desempeñar, además que era requisito para el egresamiento y para graduarnos, muchos compartíamos la idea de devolver a la sociedad lo que la sociedad nos daba con el aporte de todos en los impuestos del estado, y además siempre era mejor salir de la rutina de los días del colegio, entonces casi todos los rockers de mi curso escogimos la premilitar, no nos cuadraba la guerra, pero vivíamos, algunos jóvenes con el miedo de una posible guerra con el Perú y ser llamados al combate sin saber usar un arma nos dejaba indefensos, y como dije anteriormente, pensé algunas veces en la idea de si se daba la revolución como en Cuba o Nicaragua, saber defender a nuestros padres y al barrio.

En la premilitar, tomando en cuenta que era en el valle de los Chillos, a veces llegábamos muy tarde y unas tres veces no entramos. Pero una vez no entramos a propósito. Sabíamos que en “el arbolito” había un concierto, ahí tocaban entre otras bandas, un grupo del sur, tocaban los Metamorfosis, sabíamos que eran buenos, y nos contaban que eran de la zona de la 5 de Junio, después sabíamos que eran de acá del barrio de Santa Ana. Esta banda y esta canción (Anónimo, 2001) son de las que nos marcó la vida, habla de una cárcel y de un preso que ya no aguantaba ahí adentro, hablaba de nosotros en las calles, saliendo a protestar —decíamos— “en contra del sistema”:

Siempre anda protestando y diciendo: ¡no va más!
No quiere aceptarlo: ¡esto tiene que acabar!
Buscando alguna excusa para poder pasar
como un tonto bueno: ¡qué no te castiguen más!
¡Llevo mucho aquí dentro y aún no puedo comenzar!
¡Contra los uniformes no te puedes levantar!

¡No, no volverá!
¡No, no volverá!

Un día un tipo listo le quiso ‘madrugar’,
y con tremendo filo lo iba a desollar
pero el no contaba con la astucia del ‘papa’
y con su mismo filo al infierno fue a parar

¡Contra los uniformes no te puedes levantar!

Y en un calabozo te lo van a recordar.

¡No, no volverá!

¡No, no volverá!

Veinte años le aumentaron, encima de los diez.

Eso ya es demasiado: ¡aquí me pudriré!

Ya nunca volvería a saber de su mujer.

‘Hoy me iré de este mundo’, —pensó— ‘a allá no sufriré’;

no buscó un sitio oscuro, lo hizo en un taller,

abrazando a un amigo —gritó— ‘¡ya no volveré!’.

¡No, no volverá!

¡No, no volverá!

¡Ya nunca, nunca más!

Hay en el rock, pero mucho más marcado en el heavy metal un tipo específico de subgénero, es el de las baladas de rock; este es el lado evidentemente sensible del género, es decir, hay que tomar en cuenta que en su totalidad es música hecha para ser minuciosamente escuchada. Cuando una persona para quien pasó desapercibida esta música intenta entender, la mayoría de veces se queda asombrada por las cosas nuevas que descubre. Definitivamente el rock está hecho para gente sensible y para hacer de la gente común, personas sensibles. En la mayoría de la gente del movimiento rockero del sur de Quito hay una historia casi homogénea con las anécdotas respecto de los primeros acercamientos a éste. Yo recuerdo claramente que en el paseo de fin de año y de fin de la secundaria, o sea, de sexto curso (con las reformas, en la denominación actual diríamos el paseo de “tercero de bachillerato”), quedamos en el acuerdo con los compañeros de la misma tendencia ideológica de llevar música de rock. Claro que para esos años todavía los valores católicos y en general el conservadurismo consciente o inconsciente permanecían en nuestra forma de ver el mundo, por eso se convirtió esta parte del paseo en una competencia por quien tenía las bandas más escasas y los discos de reciente lanzamiento y por lo tanto también escasos. Pero lo importante ante todo fue que todos exponíamos lo que habíamos conseguido, entonces se agudizaban los sentidos y pudimos socializar los discos con un obligado sentido de desprendimiento de lo que con esfuerzo lo conseguimos individualmente; además lo que no se entendía se preguntaba y entre nosotros procuramos desde ese día aprender de todos. Quisimos

saber por qué somos tan pocos dentro del grupo de los rockeros en el colegio, la respuesta que nos dimos tenía que ver con el poco interés por *entender el mundo* que había en los demás compañeros. Recuerdo que la canción que les hice escuchar fue *Siempre estás allí* de Barón Rojo, que la grabé de la Radio Impacto cuya señal emitía desde Latacunga y se sintonizaba acá en Chillogallo con cierta interferencia con la que nos tocaba enfrentarnos cada vez que intentábamos escuchar *Prohibido prohibir* de Mayra Benalcázar o en las tardes de los domingos al fallecido Hugo Beltrán en *La zona del metal*. Este tema musical nos abrió la puerta a la idea de que detrás de un gusto musical de un rockero está una tendencia filosófica, ideológica y dependiendo de los orígenes, una tendencia política marcada. A todos reunidos en el asiento de cinco puestos de la parte posterior del bus que nos llevaba a las playas de Esmeraldas nos gustó la manera como se describe en la canción, el enamoramiento de uno de los integrantes de la banda de una mujer a quien ve siempre que está en la escena dando el concierto, nos gustó la expresión del modo como a punto de abandonar la esperanza del acercamiento y de haberla perdido entre la multitud ésta cobra fuerza y permanece: “Volvió el clamor, no habrá final, la magia no se romperá, todo está bien si tú estás allí”. Damián con quien escuchamos los primeros discos de acetato y casetes que grabábamos, con quien acompañamos a los ensayos de la banda de un primo mío, cuando sólo teníamos él trece años y yo catorce, propuso para nosotros entre otros un tema asimismo de grabación de radio en un casete, no supimos sino hasta después de unas semanas que se trataba de los mismos Barón Rojo, de su tema *Breakthoven*, el mismo que nos llevaba a confirmar las premisas que se habían integrado a nuestra expectativa: ¿qué encierra este tipo de música tan diferente a los otros? La letra de la canción enfatizaba y enfatiza el fuerte lazo que tiene el rock con la música clásica de los grandes maestros como Beethoven, pero además deja claro el criterio de un movimiento ideológico-filosófico en contra de las imposiciones del status quo. Refiriéndose al rockero como músico rebelde e inconforme con la vida laxa y superficialmente estética reinante recuerdo unos versos: “Pobre, lo quieren recluir en una clínica mental, todos se empeñan en decir que con el rock se acaba mal. Aunque lo ataquen mantendrá su opinión.”

Después de descrito todo esto quedó la interrogante ¿por qué no somos parte de la gran mayoría? pues el rock propende la sensibilidad en las personas. Las mayorías (esto en todas las poblaciones del mundo) responden a las normas que a través de costumbres o

tradiciones se van legitimando mientras pasa el tiempo, responden a la coerción de las leyes, para un rockero no hay cosa más fea que ser obediente y menos a ciegas. Hay una banda que nos ayudó a entender el panorama respecto de toda la uniformidad, desde el colegio hasta el trabajo; son los *Ñu*, José Carlos Molina es el compositor lírico y musical, además es su flautista y vocalista. Hay muchas canciones de ellos que nos remiten al tema, *Viejo lobo de mar* (1994) es una de ellas:

Yo estoy contra toda norma de educación
Nada es tan repugnantemente falso
Que nadie intente modelar
La horma de mi zapato
Sé que nadie irá al infierno
Y nadie será ahorcado.

Yo seré quien busque mi posible perdición
No preciso de amnistía ni de absolución
Como un viejo lobo de mar
Siempre una historia por contar
Como un viejo lobo de mar
Nada ni nadie me cambiará.

Yo estoy contra la justicia escrita a fuego
Nunca fui desconfiado, pero no estoy ciego,
Me ayudarán con la condición
De dar mi alma a cambio
Mi futuro asegurado
si me hago del rebaño.

Yo seré mi propio viento
Que empuje mis velas
Sólo salvaré mi barco
si hubiera tormenta
como un viejo lobo de mar
mil y una historias por contar
como un viejo lobo de mar
nada ni nadie me cambiará.

Siempre hubo quien dijera que lo que escuchábamos era “música moderna” es decir que estamos “a la moda” y en la actualidad con los chicos de corta edad también hay

quienes los critican con mala intención. Han sido muchos los casos donde se sugirió que el rock es música de moda.

Los rockeros no entramos en la moda, al menos esta es la primera intención, puesto que, si tomamos en cuenta la influencia directa del entorno social con sus valores y de la época, no es una decisión totalmente personal. En este sentido, *¿por qué no se entiende que el rock no es música de moda?* nos repica como campana en nuestras cabezas.

Partiendo de la acepción *moda* tenemos que es la cantidad de habitantes con tal o cual actitud o forma de pensar que determina la tendencia de cierta población de una localidad cualquiera; nosotros difícilmente somos parte de una forma de pensar que determina la tendencia de Quito o del sur de Quito; como decíamos arriba, no nos identificamos con la mayoría y menos con la mayoría de habitantes que tienen como valores más altos la acumulación, la libertad que les da el *poder adquisitivo*, la uniformidad de vestido y de ideas disfrazada de igualdad o la individualidad en las actuales condiciones sociopolíticas y económicas que solamente alimentan la competencia entre desiguales. Mientras caminábamos, mientras caminamos las preguntas encontraron cada vez un mejor camino para sus respuestas, *Barón Rojo*, banda española de los ochentas que se mantienen en escena hasta hoy, nos ayudaron con la canción *El precio del futuro* (De Castro & De Castro, 1987) del álbum *Tierra de nadie*:

Tal vez no veas destruir la tierra cada día
tal vez no has visto en Chernóbil la nube
radiactiva
puedes no ser tú, tal vez sea yo
el que se envenena, casi sin darse cuenta
puede ser también, que no tengas que
trabajar.....sin parar
una generación de perfectos robots, te
sustituirá.

Aún no logras comprender
qué pasa en tu mundo
ingenuamente piensas que es
el precio del futuro.

La fauna muere alrededor, no es un gran

problema
casi no puedes respirar, tu cuerpo aún no
enferma
qué tranquilidad ya no hay que pensar
a todos nos controla un ordenador central
y las galaxias hay que conquistar
por la paz... siempre por la paz
nada hay que temer, la alianza imperial te
ha de proteger.

Si no puedes comprender
qué pasa en nuestro mundo
estás a punto de aceptar
el precio del futuro.
Pagas tributo por usar la calle cada día
y ellos tienen la intención de hacerte
consumir
sin parar, siempre sin parar
debes desconectar tu sistema mental, ser
un vegetal.

Aún no logras comprender
qué pasa en tu mundo
ingenuamente piensas que es
el precio del futuro.
Si no puedes comprender qué pasa en nuestro mundo
estás a punto de aceptar
el precio del futuro,
el precio del futuro.

Cuando tuve unos veinte años de edad mis padres pensaron que mi gusto por el rock me pasaría mientras mi experiencia en la vida iba desarrollándose, a pesar de haber conversado sobre el tema ya en años anteriores en repetidas ocasiones. En una de esas nuevas ocasiones, después de que ya lo notaron, que no me separaba de esta tendencia, después de escucharlos les expuse más detalladamente; bordeé la cuestión del pelo largo en los hombres, dije que no es una cuestión puramente estética, que era la forma más notable y natural para mostrar que hay personas a quienes nos incomoda la vida artificial, dije que pensamos además que estaba bien que no todos optaran por tener el pelo largo, puesto que habían (y en la actualidad también la hay) personas que han

adoptado valores por tradición sin tomar en cuenta la racionalidad de esos valores adoptados; dije que era una expresión en donde se hallaba en juego mi reputación y mi cuerpo en la que ponía de manifiesto mi opción de llevar una vida tendiente a o en procura de la Libertad. Mi madre dijo que había que poner en práctica todo lo que con mi estética rockera y anarquista dejaba para la opinión de quienes me ven, que entonces haga música o lo que fuera necesario para dar a conocer de un modo más explícito toda mi inconformidad, pero que además no me despreocupe de los estudios que me asegurarían una vida un poco más cómoda (no dije nada y esperé que hablara mi padre), mi padre no comprendía en detalle muy bien lo que yo expuse, sin embargo me dijo que confiaba en mí y que le bastó la explicación que le di de por qué no me cortaba el cabello, pero además coincidió en lo dicho por mi madre concerniente a que no descuide la carrera de ingeniería de sistemas por el interés por concretar lo expresado por mi estética hasta cierto punto transgresora con las estéticas de moda. No hubo un rechazo directo a mi apariencia y no obstante esto, se sugirió que debo conservar la conducta de la gente “normal”, yo pensé instantáneamente que no sólo era la conducta de la gente sino que se trataba de los intereses para pertenecer o conservarse en una clase social (en la que se debía mantener cierto grado de comodidad material por tanto había que ser ingeniero, administrador o empresario). Después de lo expuesto, tomé la palabra e indiqué yo no estaba de acuerdo con tener bienes materiales y descuidar el aspecto moral de mi persona, luego añadí entre otras cosas que la vida de un músico si no es comprometida, no tiene coherencia y menos de un músico de rock, tomando en cuenta que la concepción mía de rock tiene que ver con que es arte con dirección a cambios sociales profundos y radicales a través de la sensibilización. El criterio de no querer tener bienes materiales incidió sobre la idea de cambiarme de carrera, esta idea se iba aclarando con conversaciones de esas, aparentemente simples; a pesar de que la decisión fue equivocada me alejé del modelo tradicional de familia, equivocada, puesto que en su momento tuvo como base una tendencia anarquista pero con un notable componente cristiano de la desposesión material y de la caridad. La vida consciente en el rock and roll me llevó a dejar los estudios superiores de sistemas informáticos (decisión en parte por un criterio cristiano inherente al modo conservador de entender el mundo, heredado de mis padres) y a la vez a empezar los estudios en Sociología y Filosofía, optando así por mi interés por los valores humanos, por los sistemas de pensamiento y por las diferentes concepciones del mundo para hacer efectivo el proyecto de un nuevo mundo.

Pero los temas lejos de hallar conclusiones en las respuestas se abrían en otros puntos de interés para algún día encontrar el sentido que fuimos develando, se abrían en inquietudes como *¿cuál es el motivo que determina la aparente igualdad económica y social que va desde lo estético del traje y la corbata hasta la forma de expresión de la sociedad actual?* Estos dos aspectos: el plano estético de la sociedad actual y su discurso, tienen que ver con las prácticas cotidianas de aceptación de la ética del sistema neoliberal o capitalismo, de aliarse al poderoso o a quien comulga con esas ideologías. Que “quien con lobos se junta a aullar aprende” también es parte de las conversaciones cotidianas de nuestras localidades y bajo esta lupa en este aspecto ligado a la ética del discurso sabemos que muchas veces las personas no son lo que dicen ser, sino lo que son en la cotidianidad, son trabajadores explotados y alienados (lo que son) y no ciudadanos (lo que dicen ser), pero a esto se suma la apariencia de pertenecer a la clase social del poderoso, con ésta queda todo el teatro hecho. Después de dicho esto ya se puede comprender la lógica del terno y la corbata, el carro último modelo (con deudas casi impagables) y la jerga que no tiene mucho que ver con las ideas del progreso humano y menos de una vida dignificante.

Sin embargo de la alienación (o aceptación) que ejercen sobre los rockeros las tradiciones y costumbres (algunas ya convertidas en leyes) que tienen como origen el cristianismo, ¿por qué creemos (los rockeros) en una nueva sociedad, sin redentores? es una pregunta ya con fundamentos nuevos. En toda ciudad o sitio donde haya un grupo social existen usos y costumbres que se conservan, pero no se mantienen intactos, se ven afectados a lo largo del tiempo ya sea por la colonización a través de la fuerza física o por colonización mediática; la nuestra, puesto que es una sociedad edificada sobre la base del cristianismo tiene como referente de su ética el sacrificio en el caso de los pueblos protestantes y la compasión en el caso de los católicos. Latinoamérica por nuestra herencia colonial tenemos como valores más altos también como en Europa, la compasión o caridad y la vida abnegada. Nuestro movimiento cultural tiene también esa herencia y no a obstado para hacer madurar o revolucionar en nuevos valores como los de la Libertad o la Solidaridad que lo hemos tomado de los europeos, pero de aquellos que consideraron y consideran la vida como una oportunidad para mejorar el mundo para las nuevas generaciones, ideas que se exponen en el comunismo y el anarquismo. Esta canción (*Tierra de nadie*) grafica de buena manera lo dicho hasta aquí (De Castro & De Castro, 1987):

A un lado tu odio
al otro tu amor
la duda infinita
el viejo dolor.
Y mientras recelas
del bien y del mal,
por un sumidero
la vida se va

Nadie da
nada por nada
hay que pagar.
Devuelve el espejo
tu imagen fugaz
y no estás seguro
de tu identidad.
Tu nombre no existe
dejaste el redil
y en tierra de nadie
tendrás que vivir.

Nadie
te acompañará allí
nadie
y recuerda que
no tendrás un guía
no esperes protección
ni compasión.

Tierra de nadie
oscuridad
sin rumbo fijo
debes vagar
pero piensa que ahora
eres libre.

No perteneces
a una facción
no crees en dogmas
de religión

lo más probable será
que creas sólo en ti
en tu propia fuerza.

No crees en banderas, prefieres luchar
por la madre tierra, por la humanidad
no cavas trincheras donde vivir
ni crees en consignas por las que morir.

No crees en partidos, es triste saber
que gane quien gane, tú vas a perder
no crees en promesas que no cumplirán
los falsos Mesías te engañarán.

Estás en tierra de nadie ya
en un sombrío lugar
entre dos bandos que al atacar
te atacan a ti
no puedes huir
irán a por ti.

No escucharán
tu predicción
de una herencia letal
pero dirán
"tiene razón"
cuando quizá sea tarde, sea tarde.

También los hemos tomado de la sabiduría andina, de la dialéctica que nos muestra la cruz cuadrada y la tradición oral de nuestros “taitas”, valores tan altos como considerar a los “runas” como una parte inseparable de la naturaleza , como sus hijos, de considerar a la “pacha mama” como un todo. Eso lo reseñan los *Tren Loco* con la canción *500 años ¿de qué?* (Giménez, 2006):

Yo no festejo la muerte aunque la muerte suceda
No conmemoro la sangre de mis ancestros siquiera
Por más de 500 años no se termina mi guerra
Por más de 500 años no se termina mi guerra,
No se termina mi guerra.

Tengo una vincha en la frente cintura de pensadera
Y no me entra un silencio por más que pensarlo quiera
Quedamos yo y unos pocos porque mandan los de afuera
Quedamos yo y unos pocos porque mandan los de afuera
Porque mandan los de afuera.

500 años de qué?, de que?, de que?
500 años de qué?, de que?, de que!!!
500 años de qué?, aunque ellos tengan la tierra
todavía estoy de pie y no me calla cualquiera
todavía estoy de pie y no me calla cualquiera.
(solo)

Recitado :
mis hermanos de indoamerica se preguntan:
El 12 de octubre de 1992 que festejan?
500 años de qué? De qué? De que!!!

Soy raiz de mis abuelos descendiente de la piedra
Rayo de sol en el este, guanaco de primavera
Como el caudaloso rio no pienso pegar la vuelta
Como el caudaloso rio no pienso pegar la vuelta
No pienso pegar la vuelta.

Es tan negra la memoria Y la conciencia tan cierta
De donde sale esta gente que un genocidio festeja?
la nieve allá arriba no se derrite mi queja
Como la nieve allá arriba no se derrite mi queja
no se derrite mi queja.

500 años de qué?, de qué?, de qué?
500 años de qué?, de qué?, de que!!!
500 años de que, aunque ellos tengan la tierra
todavía estoy de pie y no me calla cualquiera
todavía estoy de pie y no me calla cualquiera!!!

3. MESTIZAJE CULTURAL Y ETHOS BARROCO. UNA REFLEXIÓN INTERCULTURAL A PARTIR DE BOLÍVAR ECHEVERRÍA

Stefan Gandler

Universidad Autónoma de Querétaro, México

El trabajo filosófico y de teoría social en la actualidad se fija por lo general en autores de países del llamado Primer Mundo. Se parte de la falsa idea de que el pensamiento sólo puede ser de interés universal en lugares donde la economía y el ejército posibilitan un predominio mundial.

Consecuentemente, los estudios que se hacen por ejemplo sobre América Latina, en general sólo conciben estos países y sus habitantes como *objetos* y no como *sujetos* del conocimiento científico. De lo que se trata es, romper con este eurocentrismo "filosófico" en la ciencia social moderna. Para poder aportar algo al intento de superar esta actitud absurda y retrógrada de la mayoría de los filósofos y pensadores sociales contemporáneos, hemos estudiado —viniendo del llamado primer mundo— dos filósofos contemporáneos de México: Adolfo Sánchez Vázquez y Bolívar Echeverría⁵⁵. A continuación vamos a exponer un resultado parcial de este trabajo de investigación. A saber: los conceptos de *Mestizaje cultural* y *ethos barroco* del filósofo y teórico social Bolívar Echeverría, catedrático de la Universidad Nacional Autónoma de México. Estarnos convencidos que estos conceptos presentan una importante aportación teórica al pensamiento universal para el entendimiento de las distintas expresiones que existen de la modernidad en la actual forma social.

Enseguida vamos a exponer sobre todo algunos aspectos centrales del pensamiento de Bolívar Echeverría, que nos sirven para algunas reflexiones adicionales.

1. El mestizaje cultural, como existe de manera generalizada en México, es una expresión muy específica de la interculturalidad en el mundo actual. Tomando en cuenta las experiencias en la mayoría de los países que anteriormente eran colonizados,

⁵⁵ Véase nuestro extenso estudio sobre estos autores: Stefan Gandler, *Peripherer Marxismus. Kritische Theorie in Mexiko*. Hamburg, Berlin: Argument-Verlag, 1999, 459pp.

no es nada usual. Por ejemplo en el caso de los EE.UU., hasta el día de hoy hay una gran división en la sociedad a partir del color de piel, y también el mestizaje cultural casi no se ha dado. A la vez este último país parece ser de los más modernos en todo el mundo contemporáneo y en cambio, países como México parecen estar "en vías de desarrollo" –término que en primera instancia se refiere al desarrollo industrial, pero en muchas ocasiones se aplica también a la vida social en general, y con esto a la cultura cotidiana.

2. Bolívar Echeverría pone en tela de juicio esta última idea y trata más bien de mostrar que la cultura cotidiana en México y partes importantes de América Latina tiene elementos que de cierto modo son más *modernos* que otros que predominan en el llamado Primer Mundo. Para él, lo moderno de una sociedad se expresa justamente por su capacidad de abrirse hacia otras entidades sociales y romper, por lo menos parcialmente, con las barreras que las sociedades premodernas construyen alrededor de ellas para cuidar una supuesta *pureza cultural*. En este sentido para él una sociedad que se basa en gran parte en el mestizaje cultural, tiene un rasgo altamente *moderno*, mientras que una sociedad que se niega al mestizaje cultural o lo dificulta sistemáticamente, tiene un rasgo básico sumamente *premoderno*. En este sentido la cultura cotidiana de México tiene algunos aspectos que son mucho más *modernos* que los correspondientes en EE.UU. o de la mayor parte de Europa actual.

3. Para analizar los fundamentos más profundos del mestizaje cultural y a la vez sus consecuencias, en oposición a las sociedades donde casi no existe, Echeverría desarrolla el concepto del *ethos histórico*. Este concepto que introduce Bolívar Echeverría en la discusión científica, reemplaza de cierta manera el concepto crítico de la ideología y está íntimamente vinculado con su concepto de cultura política. Cada uno de los distintos *ethe* de la modernidad existente implica una "peculiar manera de vivir con el Capitalismo"⁵⁶. Más específicamente explica Echeverría que "(...) el comportamiento social estructural al que podemos llamar *ethos histórico* puede ser visto como todo un principio de construcción del mundo de la vida. Es un comportamiento que intenta hacer vivible lo invivable".⁵⁷ Ahí, así como en su formulación de los *ethe* de la modernidad capitalista como una "forma de naturalizar lo capitalista"⁵⁸ hay una obvia

⁵⁶ Bolívar Echeverría, "*Ethos Barroco*". En: Bolívar Echeverría (edit.), *Modernidad, Mestizaje Cultural, Ethos Barroco*. México, D.F., UNAM y Ed. El Equilibrista. 393 ps., pp. 13-36, aquí: p. 20.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 19.

⁵⁸ Bolívar Echeverría, "Modernidad y Capitalismo. (15 tesis)". En: Bolívar Echeverría, *Las ilusiones de*

cercanía de la teoría de los *ethe* con la crítica a la ideología.

4. Bolívar Echeverría distingue en la actualidad cuatro formas básicas de vivir "lo invivable" y los llama: el *ethos* realista, el *ethos* romántico, el *ethos* clásico y el *ethos* barroco. "Cuatro serían así, en principio, las diferentes posibilidades que se ofrecen de vivir el mundo dentro del Capitalismo; cada una de ellas implicaría una actitud —sea de reconocimiento o de desconocimiento, sea de distanciamiento o de participación— ante el hecho contradictorio que constituye a la realidad capitalista."⁵⁹ Mientras que el *ethos* realista predomina en los países de centro-norte de Europa y EE.UU., el *ethos* barroco tiene su lugar en América Latina y sobre todo México. Este *ethos* barroco, que desde la perspectiva de los países del *ethos* realista, es premoderno y caduco y solo un resto de sociedades antiguas, es desde la perspectiva de la teoría de Bolívar Echeverría un *ethos* moderno entre los cuatro *ethe* modernos actualmente existentes.

5. Los *ethe históricos* o *ethe de la modernidad capitalista* son formas de vivir lo invivable, se distinguen básicamente a partir de su forma de hacerlo. El concepto del *ethos* histórico es muy amplio e incluye desde formas culturales en el sentido restringido de la palabra hasta formas cotidianas de comer, organizar el trabajo, o dicho en general todas las formas de producción y consumo de los bienes. Incluye además formas de comunicarse, lo que Echeverría concibe como formas de producción y consumo de significaciones. Es importante tener claro que los cuatro *ethe* modernos que analiza Bolívar Echeverría son *ethe* de la *modernidad capitalista*, Ninguno de ellos es fuera de la modernidad o de la lógica capitalista. Sólo son distintas formas de aguantar a nivel cotidiano las contradicciones inaguantables de la forma de reproducción capitalista.

6. En el actual sistema de reproducción hay una contradicción sistemática entre la lógica del valor y la del valor de uso. Mientras el valor de uso es lo que realmente se necesita para satisfacer las necesidades de los seres humanos, el valor es la categoría económica que parte de la cantidad (es decir tiempo) de trabajo humano que se usa en promedio para la producción de un cierto bien. En el sistema de reproducción actualmente dominante, la lógica del valor tiende a destruir cada vez más la del valor de uso. Es decir, se hace todo para aumentar la producción de valores y con esto de plusvalía y ganancias, pero a la vez los bienes que realmente mejoran la vida de los

la modernidad, ed. cit., pp. 133-197, aquí: p. 164.

⁵⁹ Bolívar Echeverría, "El *ethos* barroco", ed. cit., p. 19.

seres humanos son tendencialmente destruidos. (véase por ejemplo los problemas ecológicos).

7. La existencia de la contradicción entre la lógica del valor y la del valor de uso puede ser reconocida o negada, Además se puede dar más importancia al valor o al valor de uso. Las cuatro combinaciones posibles que resultan de estas dos distinciones son la base conceptual de los cuatro *ethes*.

8. El *ethos* realista niega la contradicción entre valor y valor de uso y a la vez da más importancia al valor. El *ethos* romántico también niega esta contradicción pero se inclina hacia el valor de uso. El *ethos* clásico reconoce la existencia de esta contradicción y se apega a la lógica del valor mientras que el *ethos* barroco la reconoce también pero tratando de salvar —a pesar de todo— la dinámica del valor de uso.

9. En detalle:

El ethos realista, que hoy en día es el dominante a nivel mundial a partir de su preminencia en los países del 'centro', niega simplemente esta contradicción y supone que con la creciente fijación en la producción de valores automáticamente también se rescatan y mejoran los valores de uso. Esta negación no es únicamente teórica y pensada, sino que se expresa en una actitud participativa, comprometida en favor de las relaciones sociales reinantes. Echeverría formula al respecto de este *ethos* que es una “actitud de identificación afirmativa y militante, con la pretensión de creatividad que tiene la acumulación del capital; con la pretensión de ésta no sólo de representar fielmente los intereses del proceso ‘social-natural’ de reproducción —intereses que en verdad reprime y deforma— sino de estar al servicio de la potenciación cuantitativa y cualitativa del mismo.”⁶⁰

El *ethos romántico* es para Echeverría un “segundo modo de naturalizar lo capitalista, igual de militante que el anterior, pero completamente contrapuesto a él, implica también la confusión de los dos términos, pero no dentro de una afirmación del valor sino justamente del valor de uso. En él, la 'valorización' aparece plenamente reducible a la 'forma natural’.”⁶¹ En este *ethos* se niega también la tendencia hacia la destrucción de los valores de uso pero no con una fijación en los valores de cambio como en el *ethos* realista, sino con la falsa idea de que la actual reproducción económica es organizada según las necesidades reales de los seres humanos, es decir, según la

⁶⁰ *Ibid.*, p. 19-20.

⁶¹ *Ibid.*, p. 20.

lógica de los valores de uso.

El *ethos clásico* se diferencia de los dos primeros por no negar la contradicción entre la lógica de la producción de los valores (de cambio) y los valores de uso, pero implica una resignación generalizada ante lo existente, es decir, el “cumplimiento trágico de la marcha de las cosas.”⁶² Este *ethos* se encuentra acompañado del “distanciamiento y la ecuanimidad de un racionalismo estoico”⁶³, toda “actitud en pro o en contra de lo establecido que sea una actitud militante en su entusiasmo o su lamento” aparece aquí como “ilusa y superflua”⁶⁴.

El *ethos barroco*, que en América Latina coexiste en general con el dominante *ethos* realista, consiste en una combinación paradójica de un sensato recato y un impulso desobediente. Hay en ello el intento —desde la perspectiva de los otros tres *ethes*, *absurdo*— de rescatar el valor de uso *por medio de* su propia destrucción. En este modo de aguantar y percibir la forma de reproducción capitalista, persiste el incansable intento de saltar las existentes barreras para la felicidad humana después de haberlas claramente distinguido como insuperables bajo las condiciones actuales. Este *ethos* comparte con el clásico la capacidad de percibir sin vacilación la tendencia capitalista hacia la destrucción de los valores de uso y con esto de la felicidad humana; con el *ethos* realista, en cambio, comparte la profunda convicción de que sí se pueden salvar los valores de uso *dentro* de la sociedad reinante. Este *ethos* es para Bolívar Echeverría “una estrategia que acepta las leyes de la circulación mercantil (...), pero que lo hace al mismo tiempo que se inconforma con ellas y las somete a un juego de transgresiones que las refuncionaliza.”⁶⁵ Existe aquí una “combinación conflictiva de conservadurismo e inconformidad”.⁶⁶ Es conservador, porque no se rebela abiertamente en contra del sistema capitalista y porque se opone a la destrucción completa de posibilidades de goce que antes había en parte debido a que son integrantes de una tradicional forma de vida. Es inconforme porque no se somete, completamente, a la lógica del capital, es decir, a la lógica del sacrificio de la calidad de vida de la mayoría de los seres humanos por el bien de las ganancias obtenidas por los propietarios de los medios de producción.

10. El *ethos* realista es el *ethos* de la claridad. Para él no hay contradicciones

⁶² *Ibid.*

⁶³ Bolívar Echeverría, “Modernidad y Capitalismo”, ed. cit., p. 165.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Bolívar Echeverría, “El *ethos* barroco”, ed. cit., p. 26-27.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 26.

insuperables en el sistema social existentes y el dominio del valor de uso es para él lo más deseable, Está convencido de que la lógica del valor garantiza también el desarrollo del valor de uso.

11. El ethos barroco es el ethos de la contradicción. Sabe de la contradicción insuperable dentro de la formación social existente entre la lógica del valor y la del valor de uso. Sabe además que el valor de uso tendencialmente está destruido por la ciega lógica de la producción ilimitada de valores y con esto de plusvalía y ganancias. Pero a pesar de esto, o incluso a partir de esta contradicción, usándola, trata de rescatar el derecho del valor de uso y con esto la posibilidad del goce humano. Sabiendo que el sistema capitalista hace imposible la felicidad humana trata de alcanzarla, aunque sea por algunos momentos. Vive lo invivable no a partir de la negación de que es invivable sino justamente a partir de su reconocimiento. Jugando con la imposibilidad del goce intenta de realizarlo en espacios escondidos y espontáneos.

12. Mientras que la claridad del ethos realista que se basa en la falsa negación de un aspecto básico de nuestra existencia actual no logra verdaderamente realizar el más alto ideal de la ilustración, el reconocimiento del otro como *conditio sine qua non* de la constitución de la propia subjetividad, del propio yo, el ethos barroco mide la convivencia con aquél que realmente tiene formas distintas de vivir y pensar. Justamente su actitud contradictoria, que incluye el hablar en doble sentido, la casi no-existencia de la palabra *no*, etcétera, le hace capaz de tolerar las diferencias entre los seres humanos sin exigir al otro el hacerse igual a él mismo para poderlo reconocer como lo hace el ethos realista.

13. El ethos barroco retoma su nombre por esta paralela con el arte barroco: la capacidad de combinar y mezclar elementos que desde un punto de vista "serio" no podrían estar juntos, combinados o mezclados. Esta mezcla es caótica y transgrede las reglas (estéticas) establecidas pero a la vez era el único arte que podía incluir en la Nueva España elementos estéticos indígenas. Los elementos no se "entienden" pero se "dejan vivir" mutuamente. No se reconocen en el sentido hegeliano pero tampoco se aniquilan o excluyen agresivamente. Se "dan el avión" mutuamente pero con esto no cuestionan el derecho a existir del otro. La falta de claridad que implica esto, que para filósofos occidentales como Jürgen Habermas provocan justamente la falta de capacidad de comunicación y con esto en última instancia la falta de capacidad de liberación es desde la perspectiva de Echeverría más bien la capacidad de comunicares a pesar de la imposibilidad estructural de entenderse realmente en la sociedad actual —por la

competencia omnipresente en la cual el otro es siempre y sobre todo un competidor que hay que superar. En el ethos barroco se trata de comunicar con el otro no solamente a pesar de la imposibilidad estructural de entenderse, sino incluso usándola, jugando con el doble sentido. Refuncionaliza los malentendidos justamente como forma de comunicación. Mientras esto desde la perspectiva de Habermas et. al. sería por su falta de claridad una comunicación poco desarrollada, es decir una comunicación que habría que *modernizar*, para Bolívar Echeverría sería más bien una expresión de otro tipo de modernidad capitalista que coincide con otra forma de ethos moderno, a saber: el ethos barroco.

14. La consecuencia de esta diferencia se ve claramente entre Estados Unidos y México. Mientras que en el primer país aún después de casi quinientos años, los familiares de los anteriores esclavos prácticamente no se mezclan en su reproducción biológica y cultural con los familiares de los anteriores colonizadores, porque les es imposible de reconocerse realmente, en México existe un alto grado de mestizaje cultural y a nivel de la formación de parejas. Este mestizaje no es necesariamente un reconocimiento del otro en el sentido de la filosofía idealista e ilustrada (p.e. Hegel) pero logra algo que con en el ethos realista en muchas ocasiones no se logra: vivir junto a pesar de la imposibilidad de hacerlo que impone la formación social. Mientras que el ethos realista con su claridad y aparente sinceridad sólo logra reproducir las barreras establecidas desde la colonización a partir de las diferencias económicas y supuestamente raciales, el ethos barroco puede jugar con esto. Sin cuestionar realmente el sistema capitalista y su base histórica más profunda, el colonialismo, trata a la vez de vivir una vida agradable que incluye también la convivencia y el goce común con los que se encuentran alrededor. Transgrede las leyes no escritas del racismo si esto permite un goce —aunque sea solamente de manera temporal y casual— sin realmente cuestionarlas. Con esto tiene en última instancia un aspecto más abierto que el ethos realista que simplemente niega la existencia de estas contradicciones, incluyendo el racismo. Con esto el ethos realista se hace incapaz de resolverlas y las reconstruye enteramente (como bien se puede ver en la formación de parejas y el predominio incuestionado de la tradición anglosajona-protestante a niveles de las clases gobernantes).

15. Entonces, para modernizar América Latina o México no habría que superar o abolir el ethos barroco, como en ocasiones se piensa, sino este ethos más bien podría ser incluso una aportación cultural (en el sentido amplio de la palabra cultura) central para

la modernidad en términos universales. Lo que parece ser, desde la perspectiva de un universalismo falso y abstracto, que ve el ethos realista como el único posible en la modernidad, una forma sociocultural retrógrada, es, en la perspectiva intercultural de un universalismo concreto, una forma sociocultural altamente moderna y tal vez un indicador hacia donde se podría desarrollar una sociedad menos (auto) destructiva que las que actualmente existen.