

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador
Departamento de Desarrollo, Ambiente y Territorio
Convocatoria 2011-2014

Tesis para obtener el título de doctorado en Economía del Desarrollo

Ruido, relato y mercancía: economía política del rock

Alfredo Diego Mario Stornaiolo Pimentel

Asesor: Daniel Gutiérrez Vera

Lectores: Xavier Greffe, Agustín Lao, María Cristina Vallejo y Betty Espinosa

Quito, octubre de 2017

Dedicatoria

A papá. Bruno Stornaiolo Miranda, un gran hombre, un gran profesional de la psicología y del periodismo, pero más que nada, maestro y maravilloso padre.

Tabla de contenidos

Resumen.....	VII
Agradecimientos.....	VIII
Introducción	1
Capítulo 1.....	16
A manera de soporte teórico y conceptual: la economía política	16
1. Un retrato de la economía política.....	16
2. Economía política de una expresión cultural: la música.....	31
3. Economía política durante el capitalismo tardío.....	41
4. ¿Qué entendemos por cultura?.....	46
Capítulo 2.....	51
Del ritual a la música, de la música a la autenticidad y de la autenticidad a la mercancía.....	51
1. ¿Por qué el rock? Un “fresco histórico”	51
2. Del ritual al valor de uso.....	54
3. La música antigua y el músico en el umbral del capital	59
4. De los trovadores a los griots.....	72
5. La geografía económica de los blues: del delta del Níger al delta del Mississippi	76
6. Luisiana, a cultural crossroads y l'énigme du tambour africain	82
7. Los precursores de la rebeldía y la autenticidad del rock: la generación Beat.....	89
Capítulo 3.....	128
Del rock and roll a la economía musical de mercado: el fetichismo de la música- mercancía y su secreto	128
1. Una música fácil de tocar, pero difícil de sentir: los blues	129
2. El jazz: ese loco que atraviesa los Estados Unidos.....	147
3. El rock nace dos veces: en los Estados Unidos y en la Gran Bretaña.....	172
4. La “contracultura” se manifiesta como música y se convierte en consumo cultural	199
5. El fetichismo de la música-mercancía: la producción y el consumo de música rock	206
6. De la representación a la repetición y de la repetición a la grabación	221
7. De la grabación a la representación y a la recuperación del aura	242
Conclusiones	271
Música-mercancía: su economía política	272
La industria cultural-musical.....	283
All we need is Rock'n'Roll.....	291
Lista de referencias	295

Lista de ilustraciones

Gráfico 1. Ventas de discos (1945-1960)	191
Gráfico 2. Ventas de casetes	214
Gráfico 3. Repartición sugerida de regalías por ventas de discos.....	215
Gráfico 4. Ventas históricas de música en los Estados Unidos	216
Gráfico 5. Ventas de música a nivel mundial (discos, CDs, casetes, etc.)	218
Gráfico 6 - Ventas históricas de LPs y CDs	221
Gráfico 7. La industria musical global.....	225
Gráfico 8. Participación de las empresas discográficas en el mercado mundial 2003	226
Gráfico 9. Participación de las empresas discográficas en el mercado mundial 2005	226
Gráfico 10. Participación de las empresas discográficas en el mercado mundial 2011	226
Gráfico 11. Participación de las empresas discográficas en el mercado mundial 2014	226
Gráfico 12. Fraccionamiento del precio de un CD	231
Gráfico 13. Repartición de la venta de un disco	233
Gráfico 14. Participación en la venta de un CD.....	234
Gráfico 15. Porcentaje de piratería on-line año 2010	236
Gráfico 16. Potencial pérdida de mercados año 2010.....	236
Gráfico 17. Principales ítems pirateados on-line	237
Gráfico 18. Países con más descargas on-line de música	238
Gráfico 19. Países con más descargas on-line per cápita.....	239
Gráfico 20. Ganancia global por ventas de música física y digital.....	243
Gráfico 21 - Ventas de tickets de conciertos en Norteamérica.....	246
Gráfico 22. Participación en el mercado mundial 2011.....	247
Gráfico 23. Ventas de discos y de boletos de conciertos.....	248
Gráfico 24. Ventas acumuladas de top albums (1980-2014).....	249
Gráfico 25. Ventas acumuladas de boletos para top tours (1980-2014).....	250
Gráfico 26. Desigualdad de ingresos en Estados Unidos y Reino Unido.....	286
Gráfico 27. Genealogía del Rock.....	288

Lista de tablas

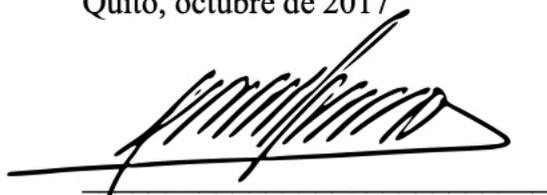
Tabla 1. Ganancia neta de un artista	229
Tabla 2. Partición del precio de un CD o un casete	230
Tabla 3. Ingresos globales de la industria musical	245
Tabla 4. Ingresos globales por ventas de música grabada	245
Tabla 5. Análisis textual CRA de temas de rock	256
Tabla 6. Temas comunicacionales, descriptores asociados y palabras de influencia	258
Tabla 7. Temas de mayor influencia por décadas (1960-2009).....	260

Declaración de cesión de derecho de publicación de la tesis

Yo, Alfredo Diego Mario Stornaiolo Pimentel, autor de la tesis titulada “Ruido, relato y mercancía: economía política del rock” declaro que la obra es de mi exclusiva autoría, que la he elaborado para obtener el título de doctorado en Economía del Desarrollo concedido por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador.

Cedo a la FLACSO Ecuador los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, bajo la licencia Creative Commons 3.0 Ecuador (CC BY-NC-ND 3.0 EC), para que esta universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando el objetivo no sea obtener un beneficio económico.

Quito, octubre de 2017

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Alfredo Stornaiolo Pimentel', written over a horizontal line.

Alfredo Stornaiolo Pimentel

Resumen

El objetivo de la investigación es recurrir a la economía política para tratar de entender el significado de la forma-mercancía y de su carácter de fetiche en la música popular, y buscar pistas de la influencia del rock en la vida social y económica. La mercancía, núcleo de la economía política marxiana, está descrita en el primer capítulo de *El Capital*, y con la noción de fetichismo Marx explica cómo se cosifican las relaciones sociales y se personifican las relaciones entre objetos, pero asegura que la obra de arte no puede ser una mercancía porque no es un producto material reproducible, sin embargo, el mismo Marx resuelve esta dificultad al atribuirle al dinero la mágica potestad de ocultar qué es lo que se ha convertido en él, es decir, todo se convierte en dinero: mercancía o no mercancía. En este sentido se establece la hipótesis de trabajo: Sí es posible mostrar una economía política de la música rock, porque funciona como mercancía y a su alrededor se han generado formas de producción, patrones de consumo y relaciones de poder. También se crearon importantes vínculos sociales, culturales y económicos durante el proceso de “mercanciación” musical. La industria cultural-musical dio un gran impulso a la música popular gracias a la producción en serie, fabricando mercancías musicales, pero a su vez manteniendo la producción social, cultural y artística. El avance tecnológico facilitó la dinámica de acumulación al permitir la compra-venta de mercancías culturales. Benjamin encuentra en la reproductibilidad mecánica el mecanismo que convierte al arte en mercancía con la consiguiente pérdida del aura y Adorno acuña el término industria cultural, donde la más pulcra obra de arte se comporta como la más ramplona mercancía. Baudrillard critica a la sociedad de consumo e imagina un gran centro comercial donde la música también es objeto de consumo. Lukács sitúa a la producción cultural bajo el signo de la reificación y Negri mira en la subsunción al mecanismo por el cual el arte se incorpora al mercado. Entonces ¿es la obra de arte musical una mercancía o una excepcionalidad económica? No acata las leyes generales de la producción capitalista, pero se comporta como una mercancía. Las características propias de esta música –autenticidad, rebeldía, irreverencia, sonoridad, estridencia, arte, deseo, cultura, sensualidad, liberación espiritual y emancipación– si bien se adaptaron al mercado, su omnipresencia hizo que la música mantuviera su aura.

Agradecimientos

Al finalizar esta apasionante investigación, aunque ardua y repleta de dificultades, quiero agradecer de todo corazón a Janet, amada esposa y madre de mis maravillosos hijos, amiga, compañera, sustento emocional y apoyo incondicional de mis aventuras académicas. Sin ella habría sido imposible culminar con éxito este desafío intelectual.

Mi agradecimiento sincero a FLACSO que desde un principio creyó en mi propuesta y me dio apoyo académico y financiero, sin los cuales no habría sido posible desarrollar mi proyecto de investigación.

Agradezco también de manera especial al profesor y amigo Daniel Gutiérrez por compartir una quimera que se transformó en tesis doctoral. Su confianza en mi trabajo y su capacidad para guiar mis ideas son invaluable, no solamente en el desarrollo de la tesis, sino también en mi formación como investigador.

Introducción

Nuestra ciencia siempre ha querido supervisar, contar, abstraer y castrar los sentidos, olvidando que la vida es ruidosa y que solo la muerte es silenciosa: ruidos del trabajo, ruidos de los hombres y ruidos de las bestias. Ruidos comprados, vendidos o prohibidos [...] hay que aprender a juzgar una sociedad por sus ruidos, por su arte y por sus fiestas más que por sus estadísticas (Attali 1995, 11)¹

Los ruidos, el arte y las fiestas son expresiones humanas intrínsecas. Los humanos somos seres sometidos por estímulos que seducen a nuestros receptores sensoriales y provocan a las células nerviosas. La luz excita a las células fotorreceptoras de la retina, los sonidos a las células del órgano de Corti, los aromas a los quimiorreceptores, los sabores a las papilas gustativas y los objetos palpables a los corpúsculos de Krause, Ruffini y Meissner. En una segunda etapa, la excitación es transportada por vías sensitivas hasta las zonas primarias y secundarias de los distintos lóbulos de la corteza cerebral, y es allí donde se transforma en sensación, percepción o emoción. La información visual llega al occipital, la auditiva al temporal y el resto a los parietales. En el caso de la música -que es ruido, sonido y expresión corporal- los sistemas sensoriales que proceden son el auditivo, el visual y el táctil quinestésico. La música no solamente se escucha, sino que también se ve y se palpa. Se vive. La música es representación sonora, visual y sensual.

Podemos estudiar una sociedad por sus números, pero también por sus ruidos, porque tanto las estadísticas como la cultura y el arte facilitan la comprensión de los fenómenos sociales. También es posible mirar la economía desde la cultura y mirar la cultura desde la economía. La presente es una investigación cultural de un fenómeno económico, pero también es un estudio económico de un fenómeno cultural. Para la investigación se ha apelado a la teoría del valor-trabajo de Smith, Ricardo y Marx y a la teoría del valor-utilidad de Jevons, Menger y Walras, que, si bien son dos entidades hipotéticamente

¹ Jacques Attali es doctor en economía, profesor y escritor. Ha sido asesor presidencial en Francia, presidente de la Comisión Francesa de Crecimiento Económico y fundador y primer presidente del Banco Europeo de Reconstrucción y Desarrollo. Cuenta con doctorados honoris causa por varias universidades. Ha escrito más de cincuenta libros: de economía matemática, música, biografías, novelas e incluso cuentos infantiles. Sus textos han sido traducidos a más de veinte idiomas, y se han vendido más de seis millones de copias. Según la revista Foreign Policy, Attali es uno de los *top 100* intelectuales en el mundo (<http://www.attali.com>).

diferentes, gracias a la teoría del fetichismo se ha podido tender un puente entre ellas para lograr una aproximación a la economía política de una música.

En esta investigación se quiere revelar la realidad de una música que ha estado presente en el mundo durante muchas décadas y que se ha manifestado cultural, social y económicamente. Para ello, se le imputan tres características que de ninguna manera están disociadas y que además interactúan dialécticamente: el ruido, el relato y la mercancía. Estos tres rasgos, propios de la música rock, nos permitirán adentrarnos en su economía política y entender su funcionamiento cultural, social y económico. Entonces, vamos a pensar a esta música como ruido, como relato y como mercancía, simultáneamente.

¿Ruido? De acuerdo a la física pura, no hay diferencia entre sonido y ruido, pero desde una óptica ambiental se puede concebir como ruido a cualquier sonido no deseado que incomoda el desarrollo de la actividad normal. Sin embargo, una apreciación de qué es y qué no es ruido cae en la subjetividad, porque lo que para uno es sonido para otro puede ser ruido, y viceversa. Como ejemplo, en la música –muy superficialmente– se podría pensar en la percusión como un ruido. Posiblemente los humanos primero hicieron música con la percusión y las voces. Los ritos religiosos de las culturas primitivas se basaban en la percusión, tal vez para crear ambientes de alienación propicios para la adoración y el adoctrinamiento. Es posible también que la percusión sea un intento de imitación de la resonancia de la caminata, de los latidos del corazón e incluso del ritmo de la respiración. La tradición popular europea ha incluido tambores desde siempre, y la percusión ha estado presente en la música orquestal docta desde fines del siglo diecisiete. Tambores, bombos, timbales y baterías no pueden ser acusados de hacer ruido. Pero también las guitarras, los instrumentos de viento y hasta las voces son ruidosas. Incluso la pausa y el silencio pueden ser estridentes. Entonces, si la música rock es ruido, ¡bienvenido el ruido! Alguna vez Napoleón Bonaparte dijo que la música es “el menos molesto de todos los ruidos”, opinión matizada por alguno de sus biógrafos con algo así como “la música es el más bello de los ruidos...pero ruido al fin” (Encinas 2011). Pero si hay alguien que realmente vincula el ruido con la música, ese es Luigi Russolo (1885-1947), un pintor y ¿compositor? italiano, integrante del movimiento futurista. En 1913 redactó su manifiesto *El arte de los ruidos (L'arte dei rumori)* que se publicaría como libro en 1916 (Russolo 1996). Este curiosísimo

manifiesto está dividido en secciones muy extrañas con títulos como “timbres y ritmos”, “los ruidos de la naturaleza y de la vida”, “los ruidos de la guerra”, “los ruidos del lenguaje: las consonantes”, “los entonaruidos” (*intonarumori*) y “el arte de los ruidos, voluptuosidad acústica”. Russolo se dio el lujo de construir un ingenioso conjunto de artefactos sonoros al que denominó justamente *entonaruidos*, con el que presentó algunos recitales en la Italia de principios del siglo veinte (Torrent Esclapés 2009).

Pero el ruido también significa irrupción, revolución, rebeldía, desobediencia, contracultura... El rock and roll representa también un movimiento contra la autoridad y personifica a una juventud insurrecta frente al *establishment*. El rock es una revolución cultural nacida a mediados del siglo veinte y transformada en un punto de inflexión de la historia. Esta explosión cultural provocada por una música rebelde perdura hasta ahora, este “ruido social” representa todavía un signo de contradicción porque la música

[n]o puede entenderse como simple resultado normal o natural de la “inspiración” de algún individuo particular, sino como producto de la relación entre fuerzas políticas y sociales que, combinadas con las aptitudes y capacidades del compositor, han creado obras musicales y, estas obras han perdurado en la memoria de la sociedad (Vásquez Rocha 2009, 172).

El ruido social está presente en Bach, Beethoven, Mozart, Schönberg, Stravinsky, Shostakovich, Robert Johnson, Louis Armstrong, Charley Parker, John Coltrane, Chuck Berry, Elvis Presley, The Beatles, The Who, The Rolling Stones, Bob Dylan, Pink Floyd, Nirvana, The Sex Pistols. La música es un ruido eterno, igual que el título de un libro del crítico musical estadounidense Alex Ross, en el que muestra las conexiones de la música con la historia y las pugnas de los compositores y los músicos con las autoridades, sean estos reyes, grandes señores o autoritarios dictadores. *El Ruido Eterno* (*The Rest is Noise*, 2009) es una analogía de la frase final de *Hamlet*, cuando en la décima escena muere diciendo “the rest is silence”, frase traducida por Moratín² como “el silencio eterno”. Si la muerte es silencio eterno, entonces la música es ruido eterno.

² Leandro Fernández de Moratín (1760-1828), dramaturgo y poeta español, autor de la principal traducción de *Hamlet* de Shakespeare.

¿Relato? Habitualmente –y de forma desacertada– los términos narración, relato e historia han sido considerados sinónimos. Sin embargo, de acuerdo a Bettendorff,³ desde la narratología⁴ estos tres términos tienen significaciones diferentes. La narración consiste en la producción de un enunciado, dirigido a alguien, en un momento y en un lugar determinado, y es diferente de otras formas de discurso como la explicación, la descripción y la argumentación. Aquí cabe preguntarse sobre la definición de discurso,⁵ porque parecería que muchos autores, sobre todo desde la aparición del estructuralismo, han abusado de este término, utilizándolo incluso como sinónimo de comunicación o difusión. El origen del análisis discursivo data de aproximadamente 1970 en Alemania. Para estudiar la estructura del discurso son útiles los conceptos lingüísticos y para estudiar el contexto social se toma en cuenta la acción social. Según Ruth Wodak, el análisis crítico del discurso es el “estudio del lenguaje como práctica social” (Wodak 2003, 14). Esta metodología de análisis viene de la lingüística moderna, cuyo referente es de Saussure. Foucault es otro autor que piensa las prácticas discursivas, sobre todo en su texto *El orden del discurso* (Foucault, 1994), cuando camina de la etapa arqueológica a la genealógica. Finalmente, Lacan ve al discurso como constituyente del lazo social, porque diferencia al humano del animal mediante el uso del lenguaje. “El discurso [...] constituye el lazo social porque lo que hace la condición social de los humanos –a diferencia del gregarismo animal– es el lenguaje, la inscripción de los sujetos en el Otro” (citado y comentado por Gutiérrez 2004, 316-318). Lacan señala que una cultura musical es una cultura de símbolos, “[...] las ciencias físicas y naturales laboran con los símbolos de las cosas, en tanto que las ciencias humanas laboran con símbolos de cosas que son ya símbolos [...]” (Lacan 1976, 580).

³ María Elsa Bettendorff es licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires, especialista en análisis del discurso, lingüística textual y semiótica. Docente en la Universidad de Palermo y en la UBA.

⁴ La narratología es la disciplina que se ocupa del discurso narrativo en sus aspectos formales, técnicos y estructurales. La narración se presenta como epopeya, leyenda, cuento, novela, fábula e incluso como canción. Interactúa con el análisis del discurso y la lingüística del texto.

⁵ El profesor Daniel Gutiérrez aclara el panorama al respecto en su artículo “La textura de lo social” (Gutiérrez 2004), en el que critica al estructuralismo por utilizar el término discurso como categoría de análisis de los fenómenos sociales. Señala también a autores que han asimilado al discurso al habla y a la comunicación, y finalmente se centra en Jacques Lacan –para quien el discurso constituye el lazo social – y propone reconsiderar el objeto de la sociología (el vínculo humano) como efecto de la operación discursiva del lenguaje.

El relato,⁶ producido por la narración, es un discurso verbal, visual o verbo-visual conformado por un conjunto de elementos cuyo significado constituye una historia. La historia transmitida mediante un relato es el conjunto de acontecimientos (reales o imaginados) narrados por un autor, es el universo de hechos representados por los signos articulados en el relato. Es la instancia que establece la relación entre una historia y su relato (Bettendorff y Prestigiacomo 2002, 1). Tampoco hay que confundir la narración con la novedosa y novelera utilización del término narrativa.⁷ La música rock calza perfectamente dentro de la conceptualización del relato en la letra de la canción o “líricas”⁸, es decir, cuando una música se escribe y se convierte en poesía que acompaña al sonido de los instrumentos. En la poética anglosajona, el adjetivo *lyric* se utiliza para calificar el carácter de un poema o la calidad de una canción, en cambio, como sustantivo y en plural, *lyrics* se refiere a la parte vocalizada de una canción.

¿Mercancía? Cuando el ruido y el relato contenidos en la música participan en el mercado adquieren el estatus de mercancía. El desarrollo del capitalismo trajo consigo la globalización y la revolución tecnológica, nuevos espacios donde los valores de uso se dinamizan y se transforman. Aparecen, entonces, nuevas mercancías culturales para satisfacer no solamente necesidades básicas sino también fantasías. Algunos productos culturales son inmateriales y durante la última etapa del capitalismo se ha desarrollado alrededor de ellos una industria vinculada a la producción simbólica: música, cine, televisión, videos e internet. Estas nuevas mercancías también están sujetas a contabilidad, publicidad, marketing, avance tecnológico y dinámica financiera.

⁶ Además de lo dicho, es importante entender la etimología y la historia del término. Relato proviene de la expresión latina clásica *relātus*. Es una forma de transmitir en detalle cualquier cosa referida a determinado hecho. “(...) el relato puede ser soportado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen, fija o móvil, por el gesto y por la combinación ordenada de todas estas sustancias; está presente en el mito, la leyenda, la fábula, el cuento, la novela, la epopeya, la historia, la tragedia, el drama, la comedia, la pantomima, el cuadro pintado (...) está presente en todos los tiempos, en todos los lugares, en todas las sociedades; el relato comienza con la historia misma de la humanidad; no hay ni ha habido jamás en parte alguna un pueblo sin relatos; todas las clases, todos los grupos humanos, tienen sus relatos (...) internacional, transhistórico, transcultural, el relato está allí, como la vida” (Barthes 1977, 65-66).

⁷ Estrictamente, la narrativa es un género literario encarnado principalmente en la novela y el cuento. Sin embargo, en la actualidad se ha convertido en una “moderna” rama literaria multitemática, oscura e incluso confusa para el lector por el uso y abuso de ciertas técnicas como la intertextualidad y el montaje. Así, esta “narrativa” da lugar a varias interpretaciones. De la misma manera que el término *discurso*, el término *narrativa* se ha degradado y ha adquirido algunos significados, por lo general antojadizos.

⁸ La lírica (del latín *lyricus* y del griego *λυρικός*) es un género literario que usan los poetas para transmitir sus vivencias íntimas: sentimientos, emociones y sensaciones que les producen las personas, la naturaleza, los acontecimientos y los objetos. Se conoce como “lírico” porque en la antigua Grecia se cantaba con el acompañamiento de la lira y solía manifestarse en forma de verso y en primera persona.

La música-ruido-relato-mercancía es cultura, es historia social y económica. La historia nos pregunta ¿de qué se trata esta música cuyo nombre significa piedra rodante? y nos aventuramos a responder buscando su origen. El *rock and roll* fue parido por los *blues* en los años cincuenta del siglo veinte en los Estados Unidos. A su vez, los *blues* habían nacido de canciones religiosas y paganas cantadas por esclavos en las plantaciones del sur de ese país. Estas ancestrales expresiones, en forma de *work songs*, *field hollers* y *spirituals*,⁹ habían sido concebidas por los esclavos africanos para expresar oraciones, lamentos y deseo de libertad mientras se rompían el alma trabajando. A mediados de la década del cincuenta, cuando también los músicos blancos tocaban blues además de música country, los cantantes negros Chuck Berry y Little Richard inventaron *el rock and roll*, sin embargo, fue un blanco, Elvis Presley, quien se convertiría en ídolo interpretando esta música adaptada a un mercado blanco para música negra o como “música negra, negocio blanco”, nombre elegido por Frank Kofsky para un libro: *Black Music, White Business* (Kofsky 1998a). Sin embargo, a fines de los cincuenta esta música declinaba en los Estados Unidos mientras que en la Gran Bretaña renacía, también de los blues, un ritmo más acelerado y más trascendente que sería renombrado como *rock -a secas-* y que se difundiría por el mundo entero.

Por lo general, el *rock* ha sido entendido como una manifestación cultural y social, pero también hay que mirarlo como mercancía, como un objeto susceptible a producirse en serie, almacenarse, venderse y consumirse. Para analizar este fenómeno cultural, social y económico, parece pertinente la economía política, es decir, los procesos de creación, producción, reproducción, distribución, difusión cultural y consolidación del sistema capitalista. Luego, con base en la economía política, narrar la historia de esta música desde su autenticidad, originalidad, lírica, sonoridad, exteriorización social y forma económica. Y finalmente rastrear la influencia que pudo tener esta música en los acontecimientos culturales de la segunda mitad del siglo veinte, durante el capitalismo tardío.

⁹ Son las auténticas raíces culturales-musicales de los blues. La *Work Song* (canción de trabajo) es un canto que acompaña al trabajo para que la larga jornada laboral sea lo más agradable posible, por lo general es cantado por varias personas. El *Field Holler* (grito de campo) es un canto con ritmo libre y sin acompañamiento, cantado por un trabajador en solitario (Lomax, A. 2002, 259, 273, 275, 353, 454). Los *Spirituals* (espirituales) son canciones afronorteamericanas, monofónicas y a capela, con texto religioso, por lo general son adaptaciones de la religiosidad africana en un contexto cristiano occidental.

Esta investigación se basa en un enfoque de economía política y examina la música y la cultura rock. Parte de la economía política, pasa por la historia cultural y desemboca en la industria musical durante determinado momento del capitalismo moderno, es decir, producción, circulación, apropiación de excedente por parte de las empresas discográficas y consumo masivo de una mercancía cultural. El referente teórico de la investigación está relacionado con la economía política, la semiología, la crítica musical –o discursiva si se asume la música como una forma de discurso. El núcleo teórico de interés es la forma mercancía materializada en la música rock, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo veinte. El vínculo entre la economía y la semiología se logra mediante el concepto de fetichismo, noción central en la consideración marxista de la mercancía. Se divide la investigación en tres capítulos.

En el primer capítulo, a manera de marco conceptual y teórico, se hace un retrato histórico de la economía política y se la vincula con la cultura musical. Se señala que la economía política nace de la filosofía moral y al llegar a la adolescencia conquista una autonomía que le permite prescindir del apellido política para adquirir la condición de ciencia económica mediante la eliminación del análisis de clases sociales.¹⁰ También se discute teóricamente sobre una definición apropiada de economía política aplicable al caso de la música rock, comportada ésta como mercancía, y se construye teóricamente un modelo de economía política para una música (y su cultura) durante un período histórico dentro del capitalismo moderno. Se combina el enfoque de la economía

¹⁰ Parecería que fue Alfred Marshall quien tuvo la idea de denominar Economía a secas a la Economía Política. En *The Economics of Industry* (1879), libro primero (Trabajo y Capital), introducción al primer capítulo, Marshall y su esposa Mary Paley “decretan” la eliminación oficial del apellido “Política” de la Economía Política. Los autores empiezan su análisis con el caso de un carpintero que interactúa socialmente mediante la venta del producto de su trabajo y la compra de bienes para su subsistencia y la de su familia Siguen con “lo que consigue el carpintero es gracias a un mecanismo que facilita su interacción con otros miembros de la sociedad [¿mediante el lenguaje se construye el mecanismo llamado mercado!]. El estudio de este mecanismo es el objeto de la Economía Política. En otras palabras, la Economía Política examina la producción, la distribución y el consumo de riqueza. Investiga sobre las causas que determinan los salarios, las ganancias y la renta; estudia en qué medida esas causas dependen de inalterables leyes naturales y hasta qué punto pueden ser modificadas por el esfuerzo humano. [...] La Nación suele ser llamada ‘el Cuerpo Político’ y el término ‘Economía Política’ podría ser utilizado como el nombre de la ciencia [...] sin embargo, los intereses políticos generalmente son los intereses de sólo una parte de la Nación, por lo que parece mejor cambiar el nombre ‘Economía Política’ y hablar simplemente de **Ciencia Económica**, o más brevemente, **Economía**. La Economía es una ciencia porque recoge, organiza y razona sobre una clase particular de hechos. Una ciencia reúne a un gran número de hechos similares y encuentra que son la réplica de alguna gran uniformidad natural. Describe esta uniformidad y la define como Ley. Una **Ley** científica afirma que determinado resultado se produce cada vez que se presentan ciertas causas” (negritas de los autores, traducción mía) (Marshall et al. 1879, 1-3).

política (producción, reproducción, distribución y apropiación de excedente) con un objeto dual: la música como expresión cultural-social y la música como mercancía. Se analiza cómo la sociedad y la música se influyen entre sí en diferentes espacios, y cómo este proceso se manifiesta en la estética del producto cultural-musical y en la vida económica y social de quienes producen y consumen música.

En el segundo capítulo, a modo de marco histórico y cultural, se indaga el origen histórico del rock and roll: su surgimiento desde la sonoridad afronorteamericana y su contaminación de autenticidad de la poética anglosajona. Se estudia el embrión del rock and roll en las raíces religiosas y paganas “importadas” del continente africano y en la contribución poética de insurrectos escritores europeos y estadounidenses. Este rastreo histórico y cultural permite mirar la vinculación del rock and roll con el sufrimiento de los esclavos africanos, con las heterodoxias, la corriente contracultural y los movimientos antisistémicos de la segunda mitad del siglo veinte, y cómo todos estos insumos suministraron a la música popular un marco de rebelde autenticidad. También se indaga sobre coincidencias, incidencias y adhesiones del rock a la contracultura, a la corriente anti guerra de Vietnam, a la generación *Beat* y al movimiento *hippie*, manifestaciones socioculturales que consolidaron esta cultura musical como expresión de descontento, pero también de afianzamiento de la forma-mercancía de esta música.

En el tercer capítulo se examina el desarrollo de la industria musical como tal y la forma cómo el mercado absorbe también a la música rock, materializada como mercancía y como fetiche, que adquiere el estatus de marca comercial. Para ello se intenta una genealogía del rock desde su origen hasta su propagación en varias formas, una suerte de polinización cruzada que desembocaría en una multiplicación cultural, con la consecuente cadena de metástasis a la sombra de un mercado mundial de música popular: de la representación a la repetición, de la repetición a la grabación y de la grabación a la producción en serie. Se mira la emergencia de la música-mercancía con todas las categorías que ello conlleva: valor de uso, valor de cambio, valor, trabajo abstracto, plusvalor y forma dinero. Se hace énfasis en la *commodification* o mercantilización y se utiliza la economía política para rastrear los flujos de valor y evidenciar la explotación y la apropiación de excedente en función de los beneficios de las compañías discográficas. Se problematiza la suposición implícita de que los músicos son los que crean el valor incorporado en las reproducciones mecánicas y digitales y se

examina cómo el poder monopólico incide en los consumidores de música-mercancía. También se realiza un muy interesante análisis textual las *lyrics* del rock and roll para encontrar su autenticidad.

El tema de investigación se vuelve relevante porque la música es una actividad esencial desplegada por el ser humano y porque además de ser un medio idóneo para percibir el mundo, ha estado presente en todas las culturas y ha sido parte fundamental de su desarrollo económico y social. En varias sociedades la música ha sido considerada medio de comunicación con la deidad e incluso revelación divina. La música no sólo expresa arte y creatividad, sino también cultura y relaciones sociales, económicas, políticas y de poder. Dicen que al escuchar a Mozart incluso se desarrolla la inteligencia (Campbell 1997). Además, si suponemos que la música tiene la capacidad de generar emociones y cambiar estados de ánimo, es claro que al escuchar muchas veces una canción se puede memorizar su letra, y después otra y otra hasta armar todo un *soundtrack* de la vida con temas que nos recuerdan a personas y momentos que queremos guardar para siempre. Es una especie de agenda emocional. Es incuestionable la importancia de la música, por lo que es posible aprovecharla para relajamiento, crecimiento personal, desarrollo intelectual y –evidentemente– lucro.

El análisis de la música concierne también porque sobre la calidad musical se ha teorizado e incluso se ha llegado a diferenciar críticamente música seria de música popular con base en presunciones de valor musical (Adorno 2009, 15-50). Se ha dicho también que la música seria trasciende las fuerzas sociales y la música popular carece de valor estético porque es en sí una expresión social (Frith 2001, 313). Pero además, el rock and roll es la música de los jóvenes y de los rebeldes. Es una música surgida durante los años cincuenta como respuesta contracultural a un sistema político, económico e ideológico netamente materialista y consumista. Es por esto que el rock aparece como una refutación basada en preceptos espirituales como la paz y el amor, en claro antagonismo contra un sistema que hace la guerra. A finales de los cincuenta Elvis Presley había sintetizado lo negro y lo blanco de la música estadounidense en un estilo llamado rock'n'roll, y desde el surgimiento en 1964 de la *beatlemania* británica, se fortalecía y se diseminaba por el mundo, muchas veces “mestizándose” con ritmos musicales autóctonos y generando una infinidad de sub-estilos. Alguna vez un asesor de

Nelson Mandela, el estadounidense D. Beck dijo “¿quieren saber qué pasará en cinco o diez años más? pregúntenle a los jóvenes qué música están escuchando”.¹¹

El objetivo de la investigación es utilizar la economía política para entender qué es la forma-mercancía y qué significa su carácter de fetiche, y buscar pistas de la influencia del rock en la vida social y económica. En resumen, mostrar que el ruido, el relato y la mercancía contenidos en el rock son algo así como la divina trinidad de esta música y que efectivamente son tres aspectos diferentes que conviven en una misma expresión. En este sentido, hay que estar claros que la música expresa creatividad, cultura y relaciones sociales, económicas e históricas. Para entender una música es necesario situarla dentro del contexto histórico-cultural en el que fue creada y analizar las fuerzas sociales y económicas que determinaron su creación...o tal vez descubrir que la música fue la que de alguna manera determinó los cambios sociales. Para realizar un estudio de la música es importante, entre otros aspectos, entender su economía política, es decir, los procesos económicos de producción, reproducción y consumo, siempre en estrecha relación con el contexto social y la época de su gestación.

Mediante un relato es posible hacer conciencia de una acción social sucedida. El relato puede describir un juego, una fiesta o el mismo arte. El relato consigue reinstalar las creencias, los valores y los principios. Permite expresar existencialmente cómo habla el artista y también qué y cómo piensa. Atrás del relato está un por qué y un para qué, que permiten entender el entorno histórico, social y económico de lo relatado, porque desde siempre la música ha acompañado a los sucesos históricos. Pero la música también está compuesta por elementos sonoros y simbólicos que contienen y comunican contenidos que trascienden el lenguaje, lo cual implica semióticas y hermenéuticas particulares, por lo que no se puede escribir la historia (social, cultural, económica y política) de la música sin el análisis específico de los fenómenos musicales, tarea particular de la musicología.

¹¹ Citado por Ana María Ancona Teigell en su artículo “La Música”, en referencia a un curso dictado por Don Edward Beck en Santiago de Chile. Publicado en <http://www.poresto.net/>.

El rock, hijo de la “depre” –entiéndase tristeza y melancolía– propia de los blues,¹² nace en los años cincuenta del siglo veinte en los Estados Unidos. Los blues vienen de las plantaciones algodonerías del sur de ese país durante el siglo diecisiete. Pero hay algo más que ritmo africano atrás del rock, están los movimientos sociales, la cultura, la mezcla de culturas, la contracultura, el free jazz, la literatura y la poesía –sobre todo la de la generación Beat– y obviamente la economía de mercado.

Entonces, para alcanzar el objetivo general, es decir, para revelar la economía política de la música rock, se ha pensado en algunos objetivos específicos: i) Indagar qué fue realmente el rock desde mediados del siglo veinte, porque si bien se comportó como una mercancía propia del desarrollo de la economía de mercado, también fue una expresión simbólica, una manifestación sonora y un relato cultural, y de alguna manera un heraldo de los acontecimientos sociales y económicos. ii) Identificar las relaciones de producción que permitieron el desarrollo de la gran industria cultural-musical y analizar los patrones de consumo de la música rock que apuntalaron el desarrollo de una sociedad consumista alrededor de una mercancía cultural. iii) Rastrear, desde el discurso contenido en la música rock, pistas que permitan encontrar su influencia, incluso anticipada, en la vida social y económica a nivel global. Este último objetivo está relacionado también con la geografía de los países creadores de la música rock, por la hegemonía que ha ejercido la cultura anglo-estadounidense en el resto del mundo. Hegemonía entendida desde el punto de vista gramsciano, que propone conceptos para entender las formas históricas de dominación por parte de ciertos grupos sociales sobre otros. Lo fundamental en Gramsci es haber llegado a explicar la hegemonía como una forma de dominación en la cual la violencia y la coerción no desaparecen pero coexisten con una aceptación voluntaria del poder, una aceptación relacionada con la cultura. Gramsci diferencia dominio de hegemonía. Explica dominio como algo relacionado directamente con la política y la coerción, y hegemonía como una forma de dominación que incluye fuerzas políticas, sociales y culturales. Estados Unidos y Gran Bretaña han

¹² Blues (los).- forma de música basada en terceras y séptimas [acordes]. A pesar de tener un significado más antiguo, el término se “oficializó” en 1912 cuando el compositor y músico William Christopher (W.C.) Handy lo utilizó en su canción *Memphis Blues* para referirse a un estado de ánimo depresivo. [Traducción mía de *On-line Etymological Dictionary* en www.etymon-line.com]. Blues.- contracción de “blue devils” que significa “depresión de los espíritus, bajo estado de ánimo”, definición que se remonta a 1741, a partir del adjetivo “dejected” (abatido). [Traducción mía de Farmer and Henley (1890)]. Farmer y Henley dicen que este significado se deriva de los uniformes de gala de color azul entregados a las prostitutas en las casas correccionales.

sido los países hegemónicos durante muchísimos años, y más aún durante el capitalismo tardío, una época de consumo de comida, ropa, costumbres, arte, cultura, música y muchas otras mercancías “en inglés”.

Pero, ¿qué es una economía de la música? Se puede pensar en una economía de la música como la ordenación de diferentes valores para establecer un sistema tonal. En otras palabras, cómo se pueden ordenar esos valores musicales, que son las blancas, las negras y las corcheas, todas ellas subordinadas a una especie de empresa llamada pentagrama y de alguna manera gerenciadas por una clave de sol, una clave de do o una clave de fa, para construir un sistema musical, un sistema de diferentes valores de uso o de cambio. En otras palabras, un sistema económico o una economía. Sí, una economía de sonidos singularizados en forma de melodía o de sonidos pluralizados en forma de armonía, que actúan entre ruidos, silencios y acentos para construir un ritmo que requiere de una fuente productora de sonido: la instrumentación y la vocalización, que puede provenir de sopranos, contraltos, tenores y bajos con voces educadas, o sencillamente de vocalistas populares. Asimismo, también se podría pensar en una economía constituida por instrumentos de viento, de percusión, de cuerdas y de voces al mando de un director de orquesta trajeado con un frac o de un líder barbado, vestido con un viejo *blue jean* y armado de una guitarra eléctrica *Fender*. La composición de una canción implica la selección y el ordenamiento de diferentes ruidos, sonidos y ritmos producidos por las voces y los instrumentos musicales, según determinadas leyes que los rigen, además del solfeo, la escala musical, las notas do, re, mi, fa, sol, la, si, y los bemoles y los sostenidos. La música es un lenguaje sin semántica que se puede leer, escribir, hablar y ser entendido. Es un sistema que se puede ordenar y desordenar, tal como un sistema económico alrededor del cual podríamos tratar de construir una economía política de la música.

Sin embargo, si en esta investigación partimos de una mercancía obviamente podemos pensar en una economía política de la música. ¿Qué mercancía?... justamente la propia música, desde que fue partitura hasta que se transformó en música *on-line* y *streaming*, pasando por el fonógrafo, los discos de acetato, los casetes, los discos compactos y el formato *mp3*. Y sin olvidar a la gente: compositores, músicos, intérpretes y otras personas, cuya fuerza de trabajo también se transformó en mercancía. La industria musical es parte de una gran economía de la música.

Este es el interés de la investigación: la economía política de una música. Una economía política basada en una mercancía cultural, en valores de uso y de cambio, en valor y plusvalor, en relaciones de producción, en la reproducción de la mano de obra, en la apropiación del valor, en formas de consumo. Una economía de una música que nació de los blues en los años cincuenta del siglo veinte en los Estados Unidos. Una música que un par de siglos después se comportó como una mercancía sujeta a producirse en serie, almacenarse, comprarse y venderse. Esta investigación, a manera de relato histórico, ayudará a identificar los aspectos más importantes de esta economía política musical desde cuando la música fue ritual hasta que finalmente se convirtió en mercancía. El origen de esta música es africano, los blues surgieron de los cantos de los esclavos y de la música espiritual, y se transformaron en rock and roll en los Estados Unidos a mediados de los cincuenta, para declinar y finalmente renacer en la Gran Bretaña a inicios de los sesenta. Durante los revolucionarios años sesenta germinaban la rebeldía juvenil, los movimientos anti-sistema y la contracultura. Todo sucedía entonces, la generación Beat era la gasolina de una juventud desencantada y acelerada, el jazz parecía ser “un loco que atravesaba los Estados Unidos” (Anaya 1998, 223), la guerra de Vietnam exacerbaba las protestas, el Mayo 68 en París se convertía en referente de la historia y el contracultural movimiento *hippie* se instalaba en la sociedad. El rock siempre acompañaba, se abrían las “puertas de la percepción”¹³ y surgía el paradigma *sex, drugs and rock’n’roll*. La música y la cultura se representaban primero *underground*¹⁴ pero de se institucionalizaban y adquirían la forma de grandes y legendarios conciertos.

¹³ Ensayo escrito por Aldous Huxley en 1954, cuyo título original en inglés es *The doors of perception*. Se basa en una cita de William Blake contenida en su obra de 1790, *The Marriage of Heaven and Hell (El matrimonio del cielo y el infierno)*: “If the doors of perception were cleansed every thing would appear to man as it is, Infinite” (“Si las puertas de la percepción se *purificaran* cada cosa le aparecería al hombre como lo que es, infinita”). [traducción y cursivas mías]

¹⁴ Arte, opinión u organización por fuera de la corriente principal de la sociedad o la cultura. También conocido como *independiente* o, a veces *contracultura* (Art, opinion or organization that exists outside of mainstream society or culture. Also known as *independent* or sometimes *counter-culture* (urbandictionary.com). Define a los movimientos contraculturales considerados alternativos, paralelos, contrarios o ajenos a la cultura principal. Tiene relación con subcultura y clandestinidad y suele mostrarse como manifestaciones críticas, contestatarias y experimentales. El uso del término refiere a una cultura subterránea, proscrita por la estética tradicional. Los grupos *underground* suelen ser grupos locales –con conexión global– con ideas de resistencia frente a los signos dominantes propiciados por el mercado, resistencia que se manifiesta mediante la adopción de identidades grupales, expresiones musicales y artísticas, formas de vestir, códigos y lenguaje.

Pero algo sucedería durante las siguientes décadas. La música rock empezaba a ser anuncio del valor, la economía de mercado se adueñaba de la cultura musical. El rock se embarcaba en algo nuevo, en un proceso de multiplicación y difusión. Aparecía la globalización –también en la música– mediante una herramienta muy poderosa, el avance tecnológico y con él la posibilidad de la reproducción técnica a gran escala. Entonces la música se convertía rápidamente en mercancía. La promoción de los artistas incentivaba el consumo de la música. Pero la tecnología seguía su camino y aparecía una nueva forma de economía, la *free music* por internet que amenazaba a las grandes empresas. Algo había que hacer y al final se lograba que la música regresara a sus orígenes: la representación. Volvían los conciertos, pero ya transformados en mega-conciertos, con sus respectivas mega-ganancias. Al final, la música-mercancía, el poder y la política habían triunfado.

En el mencionado contexto temporal y espacial, es decir, durante la segunda mitad del siglo veinte y en un espacio geográfico global, se formula la pregunta teórica ¿es posible una economía política de la música rock a partir de los conceptos teóricos de forma-mercancía y fetichismo aplicados a este tipo de música? Pregunta que se desagrega en las siguientes preguntas auxiliares:

¿La música rock –en el amplio sentido de la palabra– realmente “mutó” hasta convertirse solamente en mercancía, o su relato, autenticidad, sonoridad, deseo y afectividad pudieron de alguna manera suavizar tal proceso? ¿Qué relaciones de producción, modelos de consumo, formas de apropiación de excedente y relaciones de poder pueden observarse durante la “mutación” de la música rock? y ¿qué vínculos sociales y económicos pueden identificarse durante este proceso? Dadas las exigencias del mercado, ¿las características principales de la música rock –estética, autenticidad, rebeldía, manifestación contracultural– se adaptaron también al estándar mercantilista y se convirtieron en mercancías? Reconociendo que la industria cultural-musical le dio un impulso a la música gracias a la producción en serie ¿qué mercancías musicales generó la industria durante la segunda mitad del siglo veinte?, y ¿qué productos sociales, culturales y artísticos generó esta industria musical durante ese mismo período? ¿Es posible que el relato contenido en la música rock describiera e incluso se anticipara y de alguna manera predijera los grandes cambios sociales y económicos de la segunda mitad del siglo veinte, o simplemente se adaptaba al mercado? En tal sentido, ¿es la música un

nuevo epifenómeno del desarrollo del capitalismo o, como toda forma de arte, es un fenómeno que no obedece a causas determinísticas?

Se establece entonces la hipótesis principal de trabajo: Sí es posible mostrar una economía política de la música rock. Es posible porque la música rock funciona como mercancía, a su alrededor se han generado diferentes formas de producción, nuevos patrones de consumo y se han consolidado relaciones de poder. También se crearon importantes vínculos sociales, culturales y económicos durante el proceso de mercantilización musical. La industria cultural-musical dio un gran impulso a la música rock gracias a la producción en serie, fabricando mercancías musicales, pero manteniendo la producción social, cultural y artística. Las características propias de la música rock –autenticidad, rebeldía, irreverencia, sonoridad (tonalidad o atonalidad), estridencia, líricas, arte, deseo, cultura, sensualidad, liberación espiritual, emancipación– se adaptaron al mercado y en muchos casos se comportaron también como mercancías. Sin embargo, su presencia hizo que la música mantuviera su aura.

Basado en la hipótesis y las categorías básicas de estudio, se relata la historia económica y cultural del rock durante el capitalismo tardío. La originalidad del tema está en la escasa atención de la música desde la economía política. En su gran mayoría, la música ha sido analizada principalmente desde la sociología, la antropología y, obviamente, desde la musicología, a excepción de unos pocos textos como, por ejemplo, el ensayo sobre economía política de la música de Jacques Attali (1995). La idea para abordar metodológicamente la economía política del rock –como ruido, relato y mercancía– requiere de algunos elementos que permitan narrar su historia. Para ello, se ha creído conveniente escribir un estudio cultural y económico del rock con base en un análisis histórico esencialmente cualitativo, sin descartar el aporte cuantitativo para reforzarlo.

Capítulo 1

A manera de soporte teórico y conceptual: la economía política

En este primer capítulo se da cuenta del desarrollo del concepto de economía política desde su inauguración en el siglo dieciocho por los economistas clásicos Smith y Ricardo. A diferencia de los fisiócratas, que afirmaban que la tierra era la fuente de riqueza, los clásicos decían que el trabajo era la verdadera fuente del valor y plantearon la teoría del valor-trabajo. Teoría adaptada por Marx, quien desarrolló mejor los fundamentos de la economía política basándola en la mercancía y en el valor-trabajo, e introduciendo el concepto fundamental de *fetichismo de la mercancía*. En este capítulo también se echa un vistazo a las definiciones de cultura, se analiza cómo se puede manifestar la economía política de una cultura musical para posteriormente evidenciarla con un relato histórico durante *capitalismo tardío*, período de desarrollo del sistema capitalista que sitúa temporalmente al estudio (Mandel 1972).

1. Un retrato de la economía política

Etimológicamente, economía según los antiguos griegos significa régimen de la casa, es decir, su arreglo y manejo interior. El propio Aristóteles menciona algunas veces el tema económico en el primer libro de su obra *Política* (aproximadamente escrito el año 344 AC), específicamente en los capítulos sobre la esclavitud y la adquisición de los bienes. Sin embargo, el primero en utilizar la expresión economía política es el dramaturgo y economista francés Antoine de Montchrétien (1575-1621) en su *Traité de l'économie politique* (*Tratado de economía política*) publicado en 1615 (Chattopadhyay 1974, 1). Más de un siglo después, el filósofo y compositor suizo de la Ilustración, Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) escribe sobre economía política para la famosa *Encyclopédie*,¹⁵ pero se enfoca más en lo moral que en lo económico. En su *Discurso sobre la economía política* (Rousseau 2001) expone la etimología del término y luego explica las diferencias entre economía general –o política– y economía doméstica. Sobre el pacto social, con cierta ironía, escribe en 1754.

¹⁵ *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Enciclopedia francesa editada por Diderot y d'Alembert a mediados del siglo dieciocho.

Resumamos en pocas palabras el pacto social de los estados: *Vosotros tenéis necesidad de mí, pues yo soy rico y vosotros sois pobres. Hagamos pues un pacto: yo permitiré que tengáis el honor de servirme a condición de que me deis lo poco que os queda a cambio de la pena que me causará mandaros* [cursivas del autor] (Rousseau 2001, 48).

Sin embargo, en 1762, cuando escribe sobre el contrato social como teoría política, explica el propósito del Estado, de los derechos humanos, de la igualdad entre ciudadanos, de los deberes y de los derechos.

Por cualquier lado que uno se remonte al principio se llega siempre a la misma conclusión; a saber, que el pacto social establece entre los ciudadanos tal igualdad, que todos ellos se comprometen bajo las mismas condiciones, y todos ellos deben gozar de los mismos derechos (Rousseau 2003, 56).

Ya entrando en historia económica más conocida, sabemos que el mercantilismo es una corriente de pensamiento económico de un conjunto heterogéneo de escritores –por lo general mercaderes– que contribuyeron con su pensamiento desde finales del siglo dieciséis. Los mercantilistas atribuyen la generación de riqueza de una nación al desarrollo de su comercio exterior, el cual se logra mediante la acumulación de metales preciosos resultado de superávits de balanza comercial. La gran mayoría de la literatura mercantilista es una recopilación de artículos cortos sobre temas económicos, aunque también hay tratados más generales, que refuerzan la enunciación de economía como ciencia del enriquecimiento económico de una nación. La metodología mercantilista carece de rigor científico porque se ajusta a escritos basados en experiencias personales de los autores, aunque con cierto análisis económico fundamentado en el método experimental (Roncaglia 2006, 67-74). Para los mercantilistas, es esencial la metodología filosófica de Francis Bacon,¹⁶ basada en la experiencia y la inducción, en vez del método aristotélico basado en el apriorismo y la deducción. Bacon pretende deducir leyes generales a partir de la experimentación.

¹⁶ Filósofo inglés nacido en Londres a mediados del siglo dieciséis, a inicios de la modernidad occidental y del desarrollo colonial y marítimo de Inglaterra. Época de auge cultural y de estabilidad política bajo el reinado de Isabel I.

Como una reacción a las ideas intervencionistas de los mercantilistas, surge la fisiocracia,¹⁷ cuya idea central es la existencia de una ley natural que hace que todo funcione sin intervención. Las leyes humanas deben estar en armonía con las leyes naturales. Los fisiócratas –autodenominados *les économistes*– congregados en torno a Quesnay,¹⁸ forman un grupo compacto de economistas franceses. Quesnay, a mediados del siglo dieciocho, acuña la idea de “gobierno económico” y elabora el primer modelo económico: la *Tableau Economique*,¹⁹ que consiste en un diagrama que describe a la economía como un flujo circular de bienes y de dinero entre tres grupos: los propietarios de la tierra –aristocracia y clero–, los trabajadores productivos –agricultores, ganaderos y pescadores– y los trabajadores improductivos –artesanos y comerciantes–, donde el excedente agrícola se propaga por medio de una red de transacciones. Los fisiócratas piensan que la riqueza proviene de la tierra porque es productiva, y no de la manufactura que es improductiva. Dentro del modelo fisiocrático la tarea básica del estado es cobrar un impuesto único sobre la tierra y la tarea del economista es simplemente estudiar las leyes naturales (Roncaglia 2006, 138-147).

El año 1776 puede considerarse como un hito en la historia económica porque es cuando arranca el pensamiento económico occidental. La corta duración de la fisiocracia da paso a Adam Smith y a la economía clásica. El *laissez faire* de Smith, a diferencia del *laissez faire* fisiócrata, abarca lo económico y lo político. La escuela clásica también está conformada por un grupo heterogéneo de economistas alrededor de la figura del escocés Adam Smith, quien, en su *Riqueza de las Naciones*, también es crítico sobre la clase mercantil porque, según él, los comerciantes manipulan las decisiones políticas a su favor contra el pueblo y carecen de valores morales al tratar de justificar su comportamiento monopolístico con el pretexto de favorecer el interés nacional (Smith 2010, 539-661). A diferencia de los fisiócratas, que afirmaban que la

¹⁷ O *fisiocratismo*. Etimológicamente proviene del griego *physis* y significa *ley de la naturaleza*. Es una escuela de pensamiento económico del siglo dieciocho que pregonaba que el buen funcionamiento de una economía no requería de la intervención del gobierno. Su lema podría sintetizarse en la famosísima frase francesa *laissez faire, laissez passer* (dejar hacer, dejar pasar) (Landreth y Collander 2006, 56-61).

¹⁸ François Quesnay (1694-1774), médico de Madame de Pompadour en la Corte de Luis XV. Por su formación comparó la circulación de la riqueza de una nación con la circulación sanguínea. (Roncaglia 2005, 138)

¹⁹ *Tableau économique* (1758) o Cuadro económico. Modelo matricial que expone una teoría del flujo circular del ingreso en un sistema económico en equilibrio. Este cuadro va acompañado de una memoria titulada *Máximas generales para el gobierno económico de un reino agrícola*. (Roncaglia 2005, 143)

tierra era la fuente de riqueza, la economía política clásica plantea la teoría del valor-trabajo, en la que se considera al trabajo como la verdadera fuente de valor. Adam Smith y David Ricardo son los fundadores de la economía política, diferenciándose de los filósofos sociales de la época que estaban enfocados en el estudio de los fenómenos sociales sin utilizar categorías de análisis específico.

Quienes han estudiado a Adam Smith entienden a la economía como hija de la filosofía moral, es más, la economía política es una de las ciencias morales: “Smith fue un profesor de filosofía moral, y en esa fragua fue hecha la economía [...] la economía era parte del examen de graduación en ciencias morales de la Universidad de Cambridge. Por lo tanto, [la economía] puede reclamar ser una ciencia moral desde su origen” (Boulding 1970, 131). Justamente de aquí nace el “problema de Adam Smith”, que consiste en una supuesta contradicción entre sus obras principales: *La teoría de los sentimientos morales* (1759) y *La riqueza de las naciones* (1776). Amartya Sen en su corto pero contundente texto *Sobre ética y economía* (Sen 1989, 19-20), al tratar sobre la relación entre ética y economía, afirma que hay una gran asimetría entre ambas. Y para ilustrar lo dicho, ironiza sobre una frase de John Stuart Mill en su libro *Principios de Economía Política* (1848), en la que el autor parafrasea a Dante y escribe “¡El que entre que abandone toda bondad!”, es decir, para J. S. Mill ni la buena voluntad ni los sentimientos morales tiene cabida en el funcionamiento de la economía, ni de sus leyes naturales ni de sus modelos económicos. La economía política no es política por sí misma, porque si lo fuera, dejaría de proporcionar un fundamento objetivo para la política (Torfing 1999, 37). La economía es política porque “era una parte integrable de la política y generalmente estaba subordinada a esta dentro de la tradición de la economía política anterior a Turgot y Smith” (Chattopaday 1974, 4). Las relaciones de producción y las leyes económicas del movimiento capitalista deben “excluir toda indeterminación que resulta de las formas políticas o de otro tipo de intervenciones externas” (Torfing 1999, 37, citando a Laclau y Mouffe 1987, 134). La economía no requiere de la política para poder determinarse. La economía y la política suelen funcionar en paralelo.

Sin embargo, cuando se piensa en economía política, enseguida vienen a la mente relaciones de producción, clases sociales, sistema capitalista, teorías del valor, plusvalor, distribución del ingreso, apropiación de ganancia, excedente económico,

acumulación de capital y concentración de poder. Desde esta óptica, se concibe a la economía política como el estudio de las relaciones de producción entre las diferentes clases sociales de la sociedad capitalista: capitalistas, proletarios y terratenientes. El prólogo de 1859 a la *Contribución a la crítica de la economía política* (Marx 1989) inicia con una revisión crítica de la filosofía hegeliana del derecho: relaciones jurídicas y formas del Estado basadas en relaciones materiales de los seres humanos (léase: relaciones de producción independientes de la voluntad), que en su conjunto se conocen como la “sociedad burguesa”, cuya anatomía perfectamente puede ser la economía política.

Por lo general, Marx no alude al término *economía política* sino más bien a su *crítica de la economía política* y siempre refiriéndose a los autores clásicos, y a pesar de ser su mayor crítico, nunca define economía política explícitamente. Sin embargo, Engels sí lo hace en la sección segunda del *Anti-Dühring* (1878) cuando describe su objeto y método: “La economía política es, en su más amplio sentido, la ciencia de las leyes que rigen la producción y el intercambio de los medios materiales de vida en la sociedad humana [...] [y] es esencialmente una ciencia histórica” (Engels 1977, 151). La crítica de Marx y Engels a la economía política tiene su punto más alto en *El Capital*: la mercancía. Es claro que en la sociedad capitalista toda la riqueza aparece en forma de un cúmulo de mercancías, pero lo más importante de la mercancía es su naturaleza dual: por un lado, es una simple cosa, pero por otro lado tiene valor. En el valor de cambio de una mercancía se manifiesta una sustancia común a todas las mercancías, una sustancia social que tiene que ver con el trabajo incorporado en ella.

Lo misterioso de la forma mercantil consiste sencillamente, pues, en que la misma refleja ante los hombres el carácter social de su propio trabajo como caracteres objetivos inherentes a los productos del trabajo, como propiedades sociales naturales de dichas cosas, y, por ende, en que también refleja la relación social que media entre los productores y el trabajo global, como una relación social entre los objetos, existente al margen de los productores (Marx 1981, 88).

En el cuarto y último apartado del capítulo primero de *El capital*, la explicación inicia con una presentación del doble carácter de la mercancía (valor de uso y valor), donde el valor constituye una dimensión social: es el tiempo medio de trabajo socialmente

necesario para la producción de mercancías. Lo dicho implica un doble carácter del trabajo humano representado en las mercancías. Los productores de las mercancías son trabajadores privados libres y tienen la capacidad de crear valores de uso, pero, por otro lado, su trabajo es socialmente realizado, por lo que son también productores de valor y están atados a la media del tiempo de trabajo socialmente necesario para la producción de una mercancía. Ahora bien, parece pertinente diferenciar ciertos términos. El valor de una mercancía es la cantidad incorporada de trabajo y se mide en unidades de tiempo o en valor de otros productos de acuerdo a su contenido en trabajo. El precio de producción –o costo– de una mercancía es la relación de intercambio en un mercado y se mide en dinero o en precio de otras mercancías. El precio de mercado de una mercancía es el precio que alcanza esa mercancía en un mercado e igualmente se mide en dinero o en precio de otras mercancías. El tiempo de trabajo, que implica un valor, es el trabajo socialmente necesario para la producción de una mercancía.

En cuanto al significado de fetichismo de la mercancía, se puede decir que está relacionado con el hecho de que la mercancía posee la propiedad de encubrir su dimensión social e histórica. Al productor la mercancía se le aparece como algo natural, dado, inmutable, eterno y divino (es por eso lo de fetiche), como algo indestructible ante la embestida de la historia. El hecho de que la mercancía se le aparezca a su productor de modo mistificado no se debe a algún error, sino a la dualidad propia de la mercancía y, por lo tanto, al doble carácter del trabajo de aquel que la fabrica. A la mercancía no se le nota su doble carácter y a pesar de ser “un objeto endemoniado, rico en sutilezas metafísicas y reticencias teológicas” (Marx 1981, 87), solamente se la percibe en su superficial “apariencia de objetividad” (p. 91).

Slavoj Žižec, filósofo, sociólogo y crítico cultural esloveno, logra integrar el psicoanálisis con el pensamiento de Marx. En el capítulo primero de su texto *El sublime objeto de la ideología*, “¿Cómo inventó Marx el síntoma?”, define fetichismo de la mercancía al homologar los procesos de *forma-mercancía* y *trabajo del sueño*, encuentra una similitud en cuanto al contenido *encubierto* y al carácter enigmático de los dos conceptos. Žižec analiza la similitud entre el análisis de los sueños de Freud y el análisis de la mercancía de Marx, y explica la enajenación del concepto marxiano de fetichismo en las relaciones humanas: la fantasía puede sostener y materializar lo real. Žižek asegura que el fetichismo de la mercancía es la forma *fantasmagórica* de una

relación entre cosas, y que no consiste en el reemplazo de hombres por cosas (Žižec 2001, 35-86).

Volviendo a Marx, recordemos que la *apariencia objetiva* del doble carácter del trabajo de los productores privados se presenta en el intercambio de mercancías, es decir, “los atributos específicamente sociales de esos trabajos privados no se manifiestan sino en el marco de dicho intercambio.” (Marx 1981, 89). En este proceso, los productores intercambian mercancías cuyo valor les corresponde de *forma natural* y no por el carácter social del trabajo encubierto. En el momento del intercambio, la relación social que se expresa en el valor ya se ha *cosificado* (Marx 1981, 1056),²⁰ al punto que se ha vuelto invisible. De esta manera, una relación social adquiere la forma de relación entre mercancías [cosas] y se transforma en una relación eterna e inalterable:

A éstos [los productores], por ende, las relaciones sociales entre sus trabajos privados se les *ponen de manifiesto* como lo que son, vale decir, no como relaciones directamente sociales trabadas entre las personas mismas, en sus trabajos, sino por el contrario como *relaciones propias de cosas* entre las personas y *relaciones sociales* entre las cosas (Marx 1981, 89).

Isaak Rubin en su texto *Ensayos sobre la teoría marxista del valor* logra un cierre magistral de los conceptos marxianos:

[...] la relación entre el concepto de alienación, la teoría del fetichismo de la mercancía y la teoría del valor [...] las tres formulaciones que son enfoques de un mismo problema: la determinación de la actividad creadora de las personas en la forma capitalista de economía (Rubin 1974, 13).

Y para reforzar esta noción, basado en la definición de Marx, Georg Lukács de la Escuela de Budapest, acuña el concepto reificación o cosificación (Lukács 1975).

²⁰ Si bien Lukács escribió sobre la cosificación y acuñó ese término como sinónimo de reificación, Marx y Engels ya lo habían mencionado en la Fórmula Trinitaria: “En capital-ganancia o, mejor aún, capital-interés, suelo-renta de la tierra, trabajo-salario, en esta trinidad económica como componentes del valor y de la riqueza general con sus fuentes, está consumada la mistificación del modo capitalista de producción, la *cosificación* de las relaciones sociales, la amalgama directa de las relaciones materiales de producción con su determinación histórico-social: el mundo encantado, invertido y puesto de cabeza donde *Monsieur le Capital* y *Madame la Terre* rondan espectralmente como caracteres sociales y, al mismo tiempo de manera directa, como meras cosas” (Marx 1981, Libro III, Capítulo 48).

Lukács capta como ningún otro autor la relación intelectual de Marx con Hegel en cuanto a la relevancia del concepto de cosificación o reificación. La tesis marxiana de la fetichización de la mercancía y, por lo tanto, de las relaciones sociales, es vista por Georg Lukács como una generalización de la estructura de la mercancía y la ley del valor, al punto que “no hay ningún problema de este estadio evolutivo de la humanidad que no remita en última instancia a dicha cuestión” (Lukács 1975, 121). La mercancía se ha convertido en la médula de la sociedad capitalista en todas sus expresiones, porque la “estructura de la relación mercantil [es] el prototipo de todas las formas de objetividad y de todas las correspondientes formas de subjetividad que se dan en la sociedad burguesa” (Lukács 1975, 121). Para Lukács el problema no está en el ámbito económico ni psicológico, sino más bien en la alienación generalizada a todas las manifestaciones vitales, tanto objetivas como subjetivas. Lukács limita, tal vez de forma arbitraria, el problema a la sociedad capitalista o burguesa y excluye a la sociedad socialista, a la que supone en camino de superar la alienación, con optimismo por el triunfo de la revolución bolchevique. En *Historia y conciencia de clase*, Lukács pretende mostrar los problemas ideológicos del capitalismo originados en el carácter fetichista de la mercancía o, lo que es lo mismo, la alienación generalizada. En el prólogo de esta obra (Lukács 1975, ix), escrito en Budapest en marzo de 1967, el autor demuestra respeto por Marx y cuenta cómo evolucionó su pensamiento:

En un boceto autobiográfico ya viejo (1933), llamé a mi evolución juvenil ‘camino hacia Marx’. Los escritos reunidos en este volumen caracterizan los años del aprendizaje propiamente dicho del marxismo. Al dar aquí, reunidos, los documentos principales de aquella época (1918-1930) me propongo precisamente subrayar su carácter de tanteos, y no, en modo alguno, concederles importancia actual en el presente forcejeo en torno al tema del marxismo auténtico. Pues dada la gran inseguridad que hoy reina como contenido duradero esencial del marxismo, como método permanente suyo, esta delimitación es un imperativo de la honradez intelectual.

En este sentido, y en la línea de Marx, el término *cosificación* utilizado por Lukács puede entenderse como la alienación o enajenación de las actividades, tanto objetiva como subjetivamente. Y al generalizarse la economía del sistema capitalista, también se generaliza la cosificación de la conciencia. De acuerdo a Lukács, los pensadores burgueses nunca lograron entender este proceso porque no lo analizaron de forma

orgánica, es decir, separaron el fenómeno de la cosificación de su fundamento económico. Una misma lógica gobierna todos los procesos, abarca todas las relaciones en el sistema e incluso se vuelve imperceptible para las ciencias y la filosofía. Cuando Lukács utiliza el término reificación, se refiere al caso más radical y generalizado de alienación, que además es la característica principal de la sociedad capitalista.

Y a manera de ejemplo empírico de la transformación de valor abstracto en concreto, la visión del filósofo italiano Antonio Negri sobre el arte dentro del mercado es digna de mencionarse. En sus Seminarios de 1978 sobre los *Grundrisse* de Marx, Negri amplía el concepto de producción, para lo cual no se ciñe a la noción estrictamente marxiana, o sea, el modo histórico a través del cual el capital se reproduce. En *Marx más allá de Marx: Nueve lecciones sobre los Grundrisse* (2000, 54-71), Negri habla de una fuerza productiva creadora en general. Y en escritos posteriores traslada su definición al contexto del arte. Negri mira al arte como algo subsumido en la producción capitalista, es decir, detecta también en el arte esa fuerza capaz de convertir algo abstracto (capital) en concreto (trabajo) gracias al apoderamiento del trabajo por parte del capital. El trabajo subsumido transforma en concreto y real a la fuerza que lo subsume que es el capital.

La economía política, tal como la habría pensado Marx, puede entenderse como la concebiría Isaak Rubin: “El objetivo principal de Marx no era estudiar la escasez ni explicar la formación de precios, ni asignar recursos, sino analizar cómo se regula la actividad laboral de las personas en una economía capitalista” (Rubin 1974, 11). Se entiende porqué el estudio de la economía política está relacionado con una forma social de economía en la que las relaciones entre las personas se dan a través de las cosas, es decir, las relaciones de producción adquieren las formas materiales de las mercancías.

Ya en el siglo diecinueve empezaron a distinguirse dos enfoques del análisis económico: el enfoque objetivo basado en el valor-trabajo y el enfoque subjetivo basado en la utilidad. Estas dos perspectivas podrían ser consideradas economía política, sin embargo, el término es más utilizado para la que se fundamenta en el valor trabajo, es más, se podría decir que el término economía política está como impregnado de marxismo. Está bien, fue Marx quien mejor desarrolló los fundamentos de la economía política basada en la mercancía y en el valor-trabajo. Sin embargo, a fines del siglo

diecinueve la denominación economía política fue cambiada por economía (*economics*) a secas, porque había quienes querían reemplazar la visión clasista de la sociedad por una visión marginalista, matemática y axiomática, que suponía que el valor de un bien dependía de la utilidad que le generaba al individuo (nota al pie de página 10). Entonces, la ciencia que hoy conocemos como economía (*economics*) empezó a convertirse en una disciplina que estudiaba cómo una sociedad se organizaba para producir, distribuir y consumir las mercancías, incluidas las culturales. En un primer momento esta disciplina científica era conocida como economía política porque, además de tratar de describir los hechos económicos, procuraba detallar las medidas adecuadas para lograr el bienestar de la sociedad. Después de algún tiempo la economía política empezó a ser conocida solamente como economía, y hubo quienes de alguna manera quisieron sacarla de las ciencias sociales y anexarla a las matemáticas.

En términos generales, la noción economía podría ser aplicable a todo lo que contiene una idea de orden y regularidad: economía del tiempo, economía de una obra de arte, economía del cuerpo humano, etc. En términos especiales se habla de economía doméstica cuando se refiere a lo privado, de la familia o del individuo, economía pública cuando se refiere a los intereses públicos y economía social –o economía política– cuando se refiere a la filosofía del trabajo y a la consiguiente producción, distribución y consumo de la riqueza. La economía política puede ser pura (principios teóricos y conclusiones abstractas) o aplicada (en casos concretos). Siendo la riqueza el asunto principal de la economía política, esta ciencia debería estar enfocada al bien común y a la mejora de la sociedad, y caminar de la mano con la moral y la justicia. Los componentes de una economía política son: riqueza, utilidad, valor, precio, producción y sus elementos son la tierra, el trabajo y el capital, la población, la circulación, la distribución y el consumo de la riqueza (Oliván 1870). Simplificando teóricamente, decimos que economía a secas es la economía neoclásica o *main stream economics* y economía política es la concepción clásica del siglo dieciocho que considera al trabajo como la verdadera fuente de valor.

La nunca ganadora del premio Nobel de Economía, la británica Joan Robinson, insistía en la necesidad de “estudiar economía [...] para aprender la manera de evitar que los economistas nos engañen” (Robinson 1960, 17). Desde esta óptica parece fundamental

retomar el análisis interdisciplinario para poder entender los problemas económicos, que finalmente son sociales.

En la misma línea teórica de Marx, pero enfocándose más en el ámbito del consumo que en el de la producción, Jean Baudrillard analiza el consumo y describe su dinámica basado en la adquisición de signos en vez de objetos, es decir, el consumidor no compra algo por su función práctica sino por el significado colectivo: prestigio, opulencia, moda o pertenencia social. Similar a Bourdieu en *La Distinción* (Bourdieu 2002), Baudrillard escribe sobre la dictadura del signo y la sociología del consumo. Es muy importante la aproximación teórica que hace en su libro *Crítica de la economía política del signo* (Baudrillard 2011). Jean Baudrillard explora la relación entre el ser humano y los objetos, y lo hace principalmente desde el signo. No sería muy aventurado decir que su exploración es semiótica, estructuralista y marxista. El esquema de Baudrillard es digno de elogio por su sutileza y elegancia. Además, plantea la posibilidad de una economía política desde el signo, algo así como una semiótica convertida en sociología. En *Crítica de la economía política del signo* (2011) explica el surgimiento de la sociedad de consumo, para lo cual utiliza la teoría del signo lingüístico de Ferdinand de Saussure que define *signo* como “el total resultante de la asociación de un significante con un significado” (De Saussure 1945, 93). Además, hace énfasis en la forma más que en lo material al asegurar que “Marx ha demostrado que la objetividad de la producción material residía no en su materialidad, sino en su *forma*. Ese es el punto de partida de toda teoría crítica” (Baudrillard 2011, 168). En *La sociedad de consumo* (2009) Baudrillard contribuye a la sociología contemporánea al analizar la sociedad occidental concentrándose en el fenómeno del consumo de objetos, tema ya abordado en *El sistema de los objetos* (Baudrillard 1969). El autor plantea que el consumo es el principal mecanismo de relación entre los objetos y la sociedad, incluso la sociedad global. Se trata de una forma sistemática y globalizada de realizar actividades, en la cual se basa todo el sistema cultural de la sociedad. En sus escritos, Baudrillard muestra cómo las grandes corporaciones inducen nuevos deseos a los consumidores, deseos que se vuelven irresistibles y que logran establecer nuevas jerarquías sociales que reemplazan a las antiguas diferencias de clase. Se crea entonces una nueva estratificación social (también cultural y económica) que basa su consumo en la lógica de los signos, de los símbolos. Los objetos ya no están vinculados en absoluto a una necesidad definida, sino a la comodidad, al prestigio o a la moda. Los objetos se

consumen de acuerdo a una lógica social de deseo, son objetos-símbolo, son signos. De acuerdo a Baudrillard, el consumo incluso ha llegado a convertirse en la moral del mundo actual, reemplazando a la religión. El autor advierte el peligro que corremos y en la conclusión de *La sociedad de consumo* y denuncia lo que está sucediendo con este nuevo espíritu de la sociedad capitalista. En este texto se describe un mundo consumista, basado en la abundancia de objetos y auspiciado por los medios de comunicación masiva:

Así como la sociedad de la Edad Media encontraba su equilibrio apoyándose en Dios y en el diablo, la nuestra se equilibra buscando apoyo en el consumo y su denuncia. Alrededor del diablo podían organizarse herejías y sectas de magia negra, pero nuestra magia es blanca, ya no hay herejía posible en la abundancia. Es la blancura aséptica de una sociedad saturada, de una sociedad sin vértigo y sin historia, sin otro mito que ella misma (Baudrillard 2009, 251).

También es interesante para la visualización de la economía política de una cultura el aporte teórico de Pierre Bourdieu en sus definiciones de campos, habitus y cultura (Bourdieu 1990). En su texto *La Distinción* (Bourdieu 2002) hace énfasis en las prácticas sociales y dice que la vida actual ocurre con base en campos, que son espacios que funcionan independientemente y generan elites que reemplazan a las tradicionales clases. Cada campo tiene su dinámica interna en la que sus miembros luchan por apropiarse del capital que se genera en cada uno de ellos. En este sentido, esta nueva confrontación de clases es el resultado de las articulaciones y combinaciones de las luchas por el poder en cada uno de los campos (Bourdieu 1990). Para Bourdieu las clases no solamente se diferencian por la propiedad y por las relaciones de producción, sino por la forma cómo estas propiedades conforman un determinado habitus de clase y cómo este habitus determina el consumo individual y de clases: se consume lo que se cree necesario (Bourdieu 2002). El pensamiento de Bourdieu se ubica en el ámbito de la cultura y determina una nueva división de clases basada en las desigualdades en el capital cultural.²¹

²¹ De acuerdo a Pierre Bourdieu, el capital cultural es toda esa “culturalidad” adquirida y que se presenta de tres formas: incorporada en forma de disposiciones duraderas en el organismo (*habitus*), como estado objetivado como bienes culturales -cuadros, libros, diccionarios, instrumentos- y finalmente como estado institucionalizado o forma de objetivación particular, por ejemplo, el diploma escolar (Bourdieu 1990).

También como complemento al fetichismo de la mercancía de Marx, y de la misma manera que Baudrillard, es decir, también en el ámbito del consumo, Martin Heidegger presenta la noción de “útil” en el capítulo “La mundanidad del ruido” de la primera parte de *Ser y tiempo* (2006) y en *El origen de la obra de arte* (2010). Heidegger usa una sola vez el misterioso término *Zeugding* o “cosa útil” en *Ser y Tiempo*, noción que aparentemente unifica lo utilitario con lo objetivo. Entonces, un “útil” es “algo para...”, y muestra una gran totalidad de útiles o cosas que se producen para ser consumidas en un mundo en el que viven productores, vendedores y consumidores. En *El origen de la obra de arte*, Heidegger utiliza el famoso cuadro de las botas de campesino de Van Gogh y trata de explicar lo que es un utensilio, un “útil”, es decir, algo que sirve y es consumido porque tiene su utilidad. “El ser-utensilio del utensilio reside en su utilidad” (Heidegger 2010, 23).

Michel Foucault es fundamental en el ámbito de la economía política, sobre todo en su obra *Nacimiento de la biopolítica* (Foucault 2007), que es una recopilación de sus clases en el Collège de France en 1978 y 1979, y cuyo contenido realmente no tiene que ver con su nombre *biopolítica*, ya que no enseñó sobre política de lo viviente, sobre la vida, la demografía o la salud pública, sino más bien sobre el poder económico como estrategia de dominación de la sociedad contemporánea. Estas clases de Foucault se impartieron justamente en la época del auge del neoliberalismo. Sus clases tienen un componente histórico que arranca en el siglo dieciocho cuando la economía todavía se llamaba economía política, y el análisis económico mutaba gradualmente desde un estado participativo basado en el contrato colectivo hacia una especie de agregación del egoísmo individual sin custodia estatal, es decir, hacia el mundo del mercado, organizado además por una “mano invisible”.²² Para Foucault, al economista de entonces ya no le interesaba si los precios eran justos, si había que impedir los fraudes o si había que atender las necesidades humanas. Empezaba a interesarse en entender los mecanismos “espontáneos” que calibraban la economía de mercado, un mercado

²² “Es verdad que por regla general él [el empresario] no intenta promover el interés general ni sabe en qué medida lo está promoviendo. Al preferir dedicarse a la actividad nacional más que a la extranjera él sólo persigue su propia seguridad; y al orientar esa actividad de manera de producir un valor máximo él busca sólo su propio beneficio, pero en este caso como en otros, una *mano invisible* lo conduce a promover un objetivo que no entraba en sus propósitos. El que sea así no es necesariamente malo para la sociedad. Al perseguir su propio interés frecuentemente fomentará el de la sociedad mucho más eficazmente que si de hecho intentase fomentarlo. Nunca he visto muchas cosas buenas hechas por los que pretenden actuar en bien del pueblo...” (Smith 2011, 554).

sustituto del Dios creador, con leyes y principios universales. El estado, entonces, debía limitar sus atribuciones, pero ya no mediante el derecho público sino a través de una nueva representación: el “utilitarismo”²³: el estado podría intervenir solamente si era de utilidad para el mercado. Esto llevó, según Foucault, a una satanización del estado en el siglo veinte, estudiada históricamente – principalmente en Alemania– marcando dos hitos: la crisis del liberalismo desde 1930 y la creación de la economía social de mercado. La nueva forma de legitimar un estado ya no era el poderío militar sino la garantía de la libertad económica: la soberanía de un país dependía de su legitimación con base en el crecimiento del producto logrado gracias a la libertad económica. Foucault identifica como principal antecedente del nuevo liberalismo a la fundación durante los años treinta de la escuela “ordoliberal” de Friburgo por Eucken.²⁴ El ordoliberalismo viene a ser una fase anterior de la economía social de mercado, modelo más completo y esencial en la época de auge del neoliberalismo. Para los economistas ordoliberales el estado tiene la tarea única de proveer de un marco legal para conseguir la libertad económica, es decir, su función básica es la de colaborar con la formación y consolidación de un orden económico y no intervenir en los procesos que le competen al mercado. Para esta escuela de pensamiento económico no existe una economía de mercado monitoreada por el estado sino un estado que funcione de acuerdo a las necesidades del mercado. Los herederos de la escuela ordoliberal son los neoliberales que, basados en la Escuela Austriaca de Friedrich von Hayek (premio Nobel de Economía en 1974), Friedrich von Wieser y Ludwig von Mises, afirman que lo que garantiza la racionalidad económica no es el intercambio sino la competencia que, según Foucault, no nace espontáneamente, sino que requiere de condiciones artificiales implementadas desde el gobierno, es decir, se gobierna para el mercado. Cuando Foucault habla sobre economía política va más allá de una sociedad de mercancías, de espectáculo o de consumo, él piensa en una sociedad esencialmente competitiva y de diferenciación empresarial, con empresas reguladas por un estado comprometido con el mercado.

²³ Término relacionado con la moral que identifica el bien con lo útil, tanto para el individuo como para la sociedad. Lo útil se considera un criterio moral y se presume fundamento del bien y de la felicidad. Algo de la doctrina utilitarista se encuentra en Smith, Malthus y Ricardo, pero en la época más reciente sus principales defensores son Bentham y J. S. Mill.

²⁴ Walter Eucken fue un economista alemán (1891-1950) cofundador del *ordoliberalismo* o *neoliberalismo alemán* en la Universidad de Friburgo en Alemania (Noejovich 2011, 206-207).

El encuadre teórico relacionado con la economía política no puede estar completo sin el aporte de Walter Benjamin en lo referente a la reproducción técnica de las obras de arte. Uno de los textos más conocidos de Benjamin es *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* escrita en 1936 y de muy pocas páginas (Benjamin 2010). Es uno de los ensayos más influyentes que se han escrito sobre estética, en el que se diagnostica con mucha precisión lo que sucede actualmente en nuestra cultura de masas. Benjamin comienza este ensayo mencionando el análisis marxiano del modo de producción capitalista en sus inicios, y atribuye a los estudios de Marx un valor de prognosis. Es decir, las condiciones básicas de la producción capitalista analizadas por Marx podrían de alguna manera explicar lo que sucedería a futuro con el sistema capitalista: una explotación cada vez mayor de los proletarios, pero también la gestación de la abolición del sistema. Luego introduce nociones útiles para concebir una economía política del arte, habla de “conceptos nuevos [...] útiles para formular exigencias revolucionarias en la política del arte” (Benjamin 2010, 40). El gran concepto que introduce es la reproductibilidad técnica y reconoce que toda obra de arte siempre fue reproducible, siempre hubo imitaciones, algunas veces por los discípulos de los artistas, otras veces por los propios maestros para propagar sus obras y, finalmente, por terceras personas con afán de lucro. La obra de arte dejó de ser única, es posible reproducir prácticamente todo (¡esto fue escrito en 1936!), y en la actualidad *ad infinitum* mediante las nuevas técnicas de reproducción: desde las xilografías, las litografías o los clichés, las obras de arte han venido perdiendo su unicidad, su irrepetibilidad. Lo mismo es válido para la música con la aparición del fonógrafo, los discos de vinilo, los casetes, los discos compactos o la música *on-line* o *streaming* por internet.

En nuestra sociedad de consumo de masas es factible copiar de manera idéntica las obras de arte (pintura, literatura, escultura o música) que alguna vez fueron únicas e irrepetibles. Este carácter único de la obra de arte, que se está perdiendo gracias a la reproductividad técnica, puede visibilizarse en lo oculto y en lo misterioso de los objetos, en su tradición cambiante. Dice el autor: “una antigua estatua de Venus [para los griegos] era un objeto de culto [...] y para los clérigos medievales era un ídolo maligno” (Benjamin 2010, 51). Sin embargo, tanto para los unos como para los otros lo importante era su unicidad, es decir su aura. Entonces llegamos a un concepto fundamental de Benjamin: la destrucción del aura en la obra de arte contemporánea. El aura de los objetos de arte se pierde gracias a la cada vez más sofisticada

reproductibilidad técnica, lo cual tiene mucho que ver con el conflicto entre una forma de arte comprometida y lo que el autor denomina “el arte por el arte”. La excesiva facilidad de reproductibilidad técnica de la obra de arte, en nuestro caso de la música, ha contribuido notablemente a la consolidación de la sociedad de consumo.

Resumiendo, la definición de economía política está directamente relacionada con la crítica marxiana a la economía clásica en *El Capital*. Es decir, para descubrir la economía política de una cultura, en este caso de la cultura musical más trascendente del siglo veinte, la definición más adecuada de economía política tiene que ver con una ciencia histórica que estudia los modos, las formas y las relaciones de producción e intercambio de medios materiales de vida dentro de la sociedad capitalista.

2. Economía política de una expresión cultural: la música

Para vincular la economía política con la música primero hay que formular la pregunta: ¿puede ser la música una mercancía? Y para contestar esta pregunta, hay que remitirse al propio Karl Marx, quien hereda la teoría del valor de los clásicos, para quienes la fuente última de valor es el trabajo. Sin embargo, Marx rechaza la representación clásica del modo de producción capitalista como un hecho ahistórico, natural y eterno, provoca una ruptura con ellos y reelabora la teoría. La teoría del valor marxiana nace, entonces, de su crítica a la economía política clásica, y si bien su teoría del valor es una de las cuestiones más complejas del enfoque crítico marxiano, es un aspecto esencial para analizar la forma que adopta el trabajo en una economía de mercado, propia de la sociedad capitalista. En la sociedad capitalista la riqueza aparece en forma de un cúmulo de mercancías, tal como Marx inicia *El Capital* al decir que “[l]a riqueza de las sociedades en las que domina el modo de producción capitalista se presenta como un ‘enorme cúmulo de mercancías’, y la mercancía individual como la forma elemental de esa riqueza” (Marx 1981, 43). Luego describe la doble característica de la mercancía: 1) es un objeto útil capaz de satisfacer necesidades humanas, es decir, un valor de uso, y 2) es un custodio material del valor de cambio, es decir, un objeto que puede ser intercambiado con otras mercancías, particularmente con una, considerada equivalente general: el dinero.

La mercancía como valor de uso posee cualidades estructurales, estéticas, físicas y químicas, y además la capacidad de satisfacer necesidades –tanto del estómago como de

la fantasía—, las mismas que se realizan en el consumo, sin importar el sacrificio que hace el hombre para adquirirla. La mercancía como valor de cambio prescinde de las cualidades anteriores, ya que lo importante son las relaciones cuantitativas que se desarrollan entre ésta y las otras mercancías, y entre ésta y el dinero. Una mercancía puede intercambiarse con todas las demás, y es equivalente de cada una de ellas, siempre y cuando se lo haga en las cantidades adecuadas. Las relaciones de intercambio de una misma mercancía con cualquier otra sugieren que el valor de cambio es el modo de expresión general o forma fenoménica. Este valor de cambio implica relaciones de mercancías con otras mercancías, y cada mercancía posee una característica inmanente que se manifiesta exteriormente en el valor de uso. Sin embargo, la característica común de todas las mercancías es que son resultado del producto del trabajo. Justamente este trabajo incorporado en la mercancía durante el proceso de producción es el que le da valor, valor que se manifiesta durante el proceso de intercambio de mercancías. El valor producido por la fuerza de trabajo se incorpora a la mercancía, pero en la realización del valor de la mercancía en el mercado (renta), una parte da lugar a la ganancia y otra al salario. Es decir, una parte se transfiere al capitalista a manera de ganancia. En otras palabras, el trabajo necesario para reponer el valor de la fuerza de trabajo absorbe sólo una fracción de toda la jornada laboral, lo cual implica la creación de más valor, es decir de plusvalor. Pero para que lo dicho se dé, son necesarias algunas determinaciones históricas dentro del modo de producción capitalista: 1) que el trabajador esté bajo el control del capitalista, 2) que el producto sea propiedad del capitalista, 3) que el trabajador no utilice los factores objetivos de la producción, y 4) que del proceso de producción surja el plusvalor. Este proceso coincide con el llamado proceso de valorización del capital, es decir, con la producción de plusvalor.

Según Marx, el trabajo tiene un doble carácter, por un lado, es trabajo concreto, cualitativamente definido y orientado a producir un valor de uso. Y por otro es trabajo abstracto, manifestación pura de trabajo humano carente de aspectos cualitativos. La cantidad de trabajo abstracto para producir una mercancía está dada por el tiempo de trabajo socialmente necesario. Esta cantidad de trabajo abstracto es validada por el mercado. De esta manera, la medida inmanente del valor es aquella que resulta del tiempo de trabajo socialmente necesario. La ley del valor se despliega, entonces, en el modo de producción capitalista, en el que el trabajo es trabajo alienado y el dinero es también forma alienada y al mismo tiempo es apropiación del valor, ya que es

“equivalente general y abstracto”, en oposición a los valores de uso. Ahondando en lo relativo al trabajo concreto y al trabajo abstracto, la distinción que hace Marx está vinculada orgánicamente a la distinción entre valor de uso y valor. Para que haya valor es fundamental que la mercancía tenga valor de uso, y ya que los valores de usos son diferentes, los trabajos, en tanto productores de valor de uso, son también cualitativamente diferentes e independientes de toda relación social. Las relaciones sociales pueden cambiar, pero jamás el hecho de producir valores uso. Mediante el trabajo concreto se generan los bienes que componen la riqueza material y, a su vez, los distintos trabajos determinan la división social del trabajo, condición *sine qua non* para la producción de mercancías. Por otro lado, el trabajo abstracto está vinculado orgánicamente con el valor, lo cual se verifica al darse el intercambio entre mercancías. Por ejemplo, X cantidad de trigo se equipara con Y cantidad de tela, ecuación que muestra la existencia de algo común entre el trigo y la tela y que posibilita su comparación. Esta propiedad común, según Marx, no tiene que ver con alguna propiedad física de la mercancía ni con su valor de uso. Lo que permite comparar mercancías es su valor.

Como se había dicho antes, el concepto de fetichismo de la mercancía es básico dentro del análisis marxiano. Significa que la mercancía tiene la propiedad de ocultar su dimensión social e histórica, aunque al productor se le aparezca como algo natural e indestructible. “[...] una *mercancía* parece ser una cosa trivial [...] [pero] es un objeto endemoniado” (Marx 1981, 87). La mercancía es, por lo tanto, algo que tiene valor de uso, que se intercambia en el mercado y que ha sido producido por razón de trabajo humano, lo cual le provee de valor (trabajo abstracto/sustancia de valor). Entonces, el trabajo debe medirse en trabajo abstracto, según Marx de la siguiente manera:

Si se prescinde del carácter determinado de la actividad productiva y por tanto del carácter útil del trabajo, lo que subsiste de éste es el de ser un *gasto de fuerza de trabajo humana*. Aunque actividades productivas cualitativamente diferentes, el trabajo del sastre y el del tejedor son ambos gasto productivo del cerebro, músculo, nervio, mano, etc., *humanos*, y en este sentido uno y otro son trabajo *humano* [...] Este es gasto de la fuerza de trabajo simple que, término medio, todo hombre común, sin necesidad de un desarrollo especial, posee en su organismo corporal. El carácter del **trabajo medio simple** varía, por cierto, según los diversos países y épocas culturales, pero está dado

para una sociedad determinada. Se considera que el trabajo más complejo es igual sólo a trabajo simple **potenciado** o más bien **multiplicado** [negritas del autor] (Marx 1981, 54).

Según Marx, el carácter absurdo y mistificado o fetichizado de las relaciones humanas se produce cuando estas asumen la forma de relaciones entre cosas. Ya en su obra temprana *Manuscritos de economía y filosofía* de 1844, afirma que esta mistificación se explica en el hombre mismo, en sus relaciones sociales. Entonces, este carácter absurdo del hombre está en su enajenación, la misma que aparece cuando el trabajo, a pesar de ser su propia esencia, lo cosifica:

La Economía Política oculta la enajenación esencial del trabajo porque no considera la relación inmediata entre el trabajador (el trabajo) y la producción [...] Ciertamente el trabajo produce maravillas para los ricos, pero produce privaciones para el trabajador. Produce palacios, pero para el trabajador chozas. Produce belleza, pero deformidades para el trabajador. Sustituye el trabajo por máquinas, pero arroja una parte de los trabajadores a un trabajo bárbaro, y convierte en máquinas a la otra parte. Produce espíritu, pero origina estupidez y cretinismo para el trabajador [cursivas del autor] (Marx 2010, 108).

Históricamente, además de la producción de objetos materiales para el consumo, coexisten, entre otras, dos formas trascendentales de producción humana: el arte y la ciencia. El arte refleja la realidad en imágenes y la ciencia en conceptos. Esta concepción se remonta a Hegel, para quien el arte carece de un objeto propio, su objeto es el mismo que el de la religión y la filosofía. En la estética marxista se ha hablado – muy hegelianamente– del arte y de la ciencia como modos distintos de conocer la realidad.

Pero, ¿teorizó Marx sobre el arte? En sus primeras obras, particularmente en *Manuscritos de economía y filosofía*, Marx se preocupa por la estética, sobre todo en cuanto a la relación entre el hombre y la realidad. Define entonces al arte como “creación de acuerdo a las leyes de la belleza” y como “una forma superior de creación”. En ese período juvenil Marx estaba interesado en conceptualizar al hombre como productor no sólo de objetos materiales, sino también de obras de arte. También acusaba al capitalismo de ser hostil con el arte, “la producción capitalista es hostil a la

producción espiritual, particularmente al arte” (Karl Marx en *Historia crítica de la teoría de la plusvalía*, citado por Sánchez Vázquez 1979, 155). Esta hostilidad del capitalismo para con el arte se manifiesta cuando la producción artística cae bajo las leyes generales de la producción material capitalista. Marx dice que la industria es el libro abierto de las fuerzas esenciales del hombre, y más aún lo es el arte –simbólico, estético, realista o abstracto– por ser una forma superior de creación y un testimonio de la existencia creadora. Es evidente que lo humano está presente en la obra de arte.

Sin embargo, según la definición marxiana, la teoría del valor sería aplicable solamente a las mercancías materiales reproducibles, lo cual excluye a la obra de arte como tal, es decir, como ejemplar único. La obra de arte –pintura, escultura, música, danza, teatro– no tiene valor porque no existe un tiempo de trabajo socialmente necesario para su producción. No tiene valor, ¡pero tiene precio! ¿Cómo es posible? El trabajo que produce la obra de arte no puede medirse con un promedio social o trabajo socialmente necesario, ya que no es un trabajo común y corriente, es decir, no es un trabajo mecánico, simple y abstracto, que una y otra vez repite sus movimientos para producir objetos idénticos. Insisto, a pesar de la imposibilidad de aplicar una determinada cantidad de trabajo socialmente necesario, de hecho, tiene un precio. Pero por más que aceptemos que la obra de arte no tiene valor, eso no significa que no pueda tener un precio y comportarse como una mercancía, como cotidianamente sucede. En este caso de la mercancía-arte, el valor de cambio no se determina por el valor, porque carece de él, pero igualmente se vende y se compra en el mercado. Parecería que la definición de trabajo de la teoría del valor responde a una visión mecánica, en la que inciden “cerebro, músculo, nervio y mano” (Marx 1981, 84) y quedan excluidas por definición dimensiones artísticas como creatividad, estética, autenticidad, sensualidad, sonoridad, liberación espiritual, deseo, rebeldía e imprevisibilidad, entre otras.

Desde la segunda mitad del siglo XIX, y en mayor medida y progresivamente a lo largo del siglo XX, algunas formas de obra de arte –literatura, pintura, escultura, música, teatro, cine, etc. – se volvieron reproducibles, casi infinitamente reproducibles, debido al progreso tecnológico, y vestidas de mercancías se metieron al mercado.

Cuando Marx emprendió el análisis del modo de producción capitalista, este modo de producción estaba en sus comienzos. Marx dispuso de tal manera sus investigaciones,

que adquirieron un valor de prognosis. Descendió hasta las condiciones fundamentales de la producción capitalista y las expuso de tal manera que de ellas se podía derivar lo que habría de esperarse más adelante del capitalismo. Se derivaba que de él se podía esperar no sólo una explotación cada vez más aguda de los proletarios sino también, finalmente, la preparación de las condiciones que hacen posible su propia abolición (Benjamin 2010, 39).

Marx intuyó el avance tecnológico, considerándolo un fenómeno social, pensando la ley del valor y el plusvalor como elementos fundamentales de la innovación, rechazando la idea de que el capital es un requisito del cambio tecnológico cuando más bien es el generador de la crisis. Sin embargo, es claro que el progreso tecnológico ha sido mucho más poderoso que lo que cualquiera podía haber imaginado.

Paralelamente, y también con base en el avance tecnológico, el sistema capitalista venía mutando, siempre mejorando la forma de extracción de excedente. El taylorismo con su administración científica del trabajo y el fordismo con su línea de montaje y su producción en serie, fueron las primeras señales del gran cambio que se venía. Uno de los *Cuadernos de la cárcel* de Gramsci estuvo dedicado a la mecanización del trabajador para facilitar la extracción de excedente. Gramsci compara al reproductor de textos con el copista medieval, mostrando el cambio generado por el avance tecnológico:

A propósito de la diferencia que el taylorismo determinaría entre el trabajo manual y el “contenido humano” del trabajo, se pueden hacer útiles observaciones sobre el pasado, y precisamente con respecto a aquellas profesiones que son consideradas de las más “intelectuales”, esto es, las profesiones ligadas a la reproducción de escritos [...] El copista medieval que se interesaba en el texto, cambiaba la ortografía, la morfología, la sintaxis del texto copiado, pasaba por alto frases enteras que no comprendía, por su escasa cultura (Gramsci 2000, 86).

Pero el sistema capitalista siguió mutando. La segunda guerra mundial y la crisis del petróleo de 1973 generaron nuevas formas de organización del proceso productivo, como por ejemplo el “toyotismo” (Álvarez Newman 2012), empezaron a generalizarse la desindustrialización, la tercerización, la liberalización del capital financiero, la progresiva expansión de las nuevas tecnologías de información y se consolidaron los

cambios salariales de la etapa fordista. El toyotismo se diferencia de sus antecesores básicamente en su idea de trabajo flexible, productividad a través de la gestión, organización y utilización de modelos empresariales como el *just in time* y la “calidad total”. Es claro que de la mano del desarrollo tecnológico se dinamizó el modo de producción capitalista, las relaciones de producción se volvieron mucho más rápidas.

La nueva gran dinámica de la acumulación de capital, vinculada a la supremacía de la forma mercancía –que en algunos casos parece escapar del marco de la teoría marxiana– ha hecho especular sobre una validez no universal de la teoría del valor-trabajo en la formulación clásica de Marx. En este sentido, se podría pensar en revisar de alguna manera la teoría del valor –o ampliarla– considerando un nuevo horizonte histórico, en el que las empresas poseedoras del monopolio tecnológico anulan las condiciones de igualación de tasas de ganancia entre los distintos capitales. En esta situación se genera una estructura del capital diferenciada y jerarquizada comandada por un grupo de grandes empresas cuyas ganancias se basan cada vez menos en la producción de las mercancías típicas, sino en la producción de otras mercancías, alejadas de la definición de mercancía representativa marxiana, como por ejemplo la música, que, según Attali es “disfrute inmaterial convertido en mercancía, [que] viene a anunciar una sociedad del signo, de lo inmaterial vendido, de la relación social unificada en el dinero” (Attali 1995, 11). Esta última frase ilustra muy bien la definición de fetichismo de la mercancía.

Es la misma música ahora embotellada en nuevos formatos –LP, CD, internet– y diferente de la “desventurada música que muere fulminada tras su creación” (Leonardo Da Vinci citado por Benjamin 2010, 84-85), que puede producirse en serie y venderse, y cada consumidor puede ser el dueño de tal o cual canción solamente comprando una mercancía: ¿el CD o la misma música? El consumidor ha comprado un disco, aunque tal vez cree haber adquirido la misma música.

En resumen, en el contexto capitalista de producción en masa, sustentado por el vertiginoso cambio tecnológico, absolutamente todo –incluido el arte en todas sus formas– se transforma en mercancía o al menos se comporta como tal. Todo aquello que adquiere el estatus de mercancía, aunque de acuerdo a la teoría del valor no lo sea, podría ser analizado como si lo fuera, porque es el sistema de mercado el que hace que

toda producción humana, sea esta material o espiritual, muestre las características de una mercancía y se comporte como tal. La música es una forma de arte, posiblemente la más susceptible de ser producida en serie y de mostrarse como mercancía gracias a la tecnología. En un principio fueron las partituras reproducidas por los copistas de la época, después el fonógrafo, el disco de acetato, la radio, la televisión, el casete, el VHS, el CD, el DVD, el mp3 y la música *online*. Todas han adquirido la forma mercancía, han sido producidas, almacenadas y vendidas. Todas han funcionado dentro de un sistema capitalista de mercado, un sistema que se caracteriza porque a su interior se dan situaciones que solamente se pueden dar bajo sus reglas. Solamente en una economía de mercado el trabajo se transforma en valor, la fuerza de trabajo en mercancía, las mercancías producidas por los trabajadores absorben el valor generado por el trabajo humano, los capitalistas explotan a los trabajadores y expropian el plusvalor producto del plustrabajo y las relaciones sociales mercantiles capitalistas de las mercancías producidas se esconden fantasmagóricamente. Este es el fetichismo de la mercancía, que es un proceso típico cuando se produce en condiciones de mercado. La existencia de fetichismo implica la ausencia de control racional de la planificación y de la producción, produce la cosificación de los seres humanos y genera también la humanización y la autonomización de los objetos, que además se vuelven hostiles contra sus creadores: los trabajadores.

Entonces, ahora cabe preguntarse ¿de qué se trata la música rock y cómo llegó a ser la mercancía que actualmente es, o cómo adquirió ese estatus mercantil? Posiblemente la respuesta en gran medida puede encontrarse en su economía política, es decir, en sus procesos de creación, producción, culturización, distribución, comercialización, difusión de conocimiento y afianzamiento de poder. Todo ello gracias al asombroso avance tecnológico de la segunda mitad del siglo veinte que permitió la transformación de la música en mercancía, o tal vez su manifestación como tal.

Parece conveniente estudiar la música desde la economía política, porque desde allí se puede mirar los diferentes procesos sociales vinculados a esta expresión artística, como son la producción, la reproducción, la circulación y la difusión de cultura. Además, se puede observar la incidencia del cambio tecnológico en esta expresión cultural, que alguna vez fue ritual y que se transformó en mercancía, pasando por sacrificio, profecía, poder, ciencia y mensaje. En esta misma línea de análisis, el francés Jacques Attali

escribe un estupendo ensayo sobre economía política de la música (Attali 1995), en el que viaja desde la música-ruido hasta la música-mercancía. Se introduce con la música en todos sus ambientes históricos y analiza al músico antes del capital y también cuando se convierte en mercancía e incluso en empresario. Estudia la música desde que es código ritual hasta que se transforma en valor de uso, en valor y en dinero. Analiza la música como representación hasta que aparece la grabación, el disco, la radio y finalmente la repetición en serie con la consiguiente pérdida de sentido y trivialización del mensaje. De acuerdo al texto de Attali, son cuatro los grandes regímenes por los que pasó la música a lo largo de un proceso de transformación en mercancía. Primeramente, el régimen del sacrificio o ritual que difunde todos los órdenes, los mitos, las relaciones económicas, sociales y religiosas en las sociedades simbólicas. En segundo lugar, el régimen de la representación que muestra a la música como un espectáculo al que se asiste en lugares exclusivos. Tercero, el régimen de la repetición que aparece a fines del siglo diecinueve con las grabaciones, desde el fonógrafo hasta la música por internet. Y finalmente, el régimen de la composición donde la música puede ser nuevamente vivida en el disfrute del músico, es decir, un retorno a la representación (Attali 1995).

Aunque si bien la música también tuvo que adaptarse a las exigencias del mercado, y gracias a la tecnología adquirió la condición de mercancía susceptible a ser producida en serie, almacenada, vendida, intercambiada, comprada e incluso como medio de especulación, no es menos cierto que la economía de mercado estimuló su difusión a escala global con base en la producción masiva.

Michael Chanan en su obra *Musica Practica* (Chanan 1994), hace un recorrido de la música occidental desde el canto gregoriano hasta el postmodernismo para encontrar la conexión entre la música y la sociedad. Su principal referencia teórica es Adorno, aunque también cita a postmodernos como Fredric Jameson y Baudrillard. Analiza la formación de las fuerzas de la música en la comunidad, examina también la música de acuerdo al filósofo y crítico francés Roland Barthes y al teórico literario ruso Mikhail Bakhtin. Razona sobre la pintura de Pieter Brueghel el Viejo, *El combate entre don Carnal y doña Cuaresma* (1559), misma que es central en el libro *Ruidos* de Attali (1995). Su punto de partida es marxista y una de sus referencias básicas es el texto *Music and Society* del compositor y escritor neoyorquino Elie Siegmeister, escrito en 1938 (Siegmeister 1938) y que es lectura obligatoria para quien quiere investigar las

raíces populares de la música del siglo veinte, es decir, las canciones de trabajo, los espirituales, el folk, los blues y el jazz. Analiza el proceso de tecnificación e industrialización de la música, y afirma que “otro aspecto de nuestra industria musical altamente capitalizada y tecnologizada es que la música se escucha como algo de fondo y no como disfrute personal” (Chanan 1994, 8).²⁵ Al respecto de capitalización y tecnificación de la industria musical, Chanan dedica un capítulo completo de su texto a la economía política de la música. En este capítulo estudia cómo la música se transforma en mercancía, desde la composición hasta la publicidad musical, pasando por la interpretación y la contratación los músicos. Analiza las fuerzas del mercado musical, el crecimiento de la interpretación en vivo: los recitales y conciertos, la producción, el consumo y el consumismo musicales, y no deja de lado ciertos mecanismos jurídicos de soporte a la economía de mercado como, son el copyright y las regalías. Tal como dice Chanan, una contribución teórica fundamental para la construcción de economía política de la música es la perspectiva epistemológica de Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno, de la Escuela de Frankfurt.

Adorno analiza el tema musical desde la noción de *industria cultural* y junto con Horkheimer acuña este concepto en su texto *Dialéctica de la Ilustración* (Horkheimer y Adorno 2007). Adorno asegura que la música se comporta como mercancía y fetiche, diferencia la música seria de la música ligera y teoriza sobre la regresión de la escucha. Es pertinente anotar que el pensamiento de Adorno está relacionado con Marx, porque el músico y filósofo leyó a Max Weber y a Georg Lukács. Es por ello que utiliza la dimensión de fetichismo de la mercancía y de la música –convertida en mercancía– para sus estudios. Introduce la noción de “industria cultural” para evitar la confusión semántica con los conceptos “cultura de masas” y “arte popular” (Horkheimer y Adorno 2007). Mientras que el arte popular se refiere a las expresiones artísticas de las masas de forma natural y que pueden ser caracterizadas e identificadas, la industria cultural fabrica los productos culturales que serán consumidos por las masas. De esta forma los consumidores pasan a segundo plano: lo importante ya no constituye el sujeto sino el objeto a distribuirse, porque se basa en los principios de comercialización y está cargado de valores ideológicos de clase que garantizan su permanencia. Adorno le da mucha

²⁵ Traducción mía de “another aspect of our highly capitalized and technologized music industry is that as music comes to be heard more in the background than played for personal diversion” (Chanan 1994).

relevancia el estudio de la industria cultural desde su dualidad de acción sobre la conciencia social y su calidad estética, como actitud crítica de la realidad que nos presenta, es decir, la música se transforma en un espacio informativo superfluo o de entretenimiento familiar que atenta contra la apreciación. La industria cultural estandariza el producto cultural y deshumaniza al artista, hace de la individualidad productiva una máscara que da la impresión de unicidad pero que se repite mecánicamente dentro del proceso productivo que cambia de forma, pero no de fondo. Afirma que la obra de arte pierde subjetividad porque se le ha incorporado racionalización y técnicas de mercado.

Walter Benjamin, en su texto *La Obra de Arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Benjamin 2010), tiene una visión algo más optimista que la de Adorno en cuanto a las industrias culturales, porque muestra el potencial emancipatorio de la tecnología y de la reproducción mecánica. Mediante un enfoque marxista y una perspectiva estético-política pretende construir una teoría materialista del arte. Para ello analiza el proceso en el que la reproductibilidad técnica, propia de la modernidad y opuesta a la idea de autenticidad, afecta a la obra de arte, la transforma y la anula. Pero, al mismo tiempo, la obra de arte reproducida puede masificarse, cambiar su valor de uso, adoptar una función social, incluso emancipatoria. Principalmente analiza cómo afecta la reproductibilidad técnica al cine, entendido como arte de exhibición masiva. Son relevantes también las conceptualizaciones de industria cultural de Néstor García Canclini, que utiliza la visión de Bourdieu (García Canclini 1996), y de Jesús Martín Barbero, que articula la visión negativa de Adorno con la positiva de Benjamin (Martín Barbero 1987).

Parece claro que la mercantilización de la música ha provocado la creación de la industria cultural, transformada con el tiempo en industrias culturales –en plural– y cuyo poder llegó a ser enorme dentro del desarrollo del capitalismo, del proceso de globalización y la revolución tecnológica. Esto ha permitido una gran dinámica y la mutación de valores culturales de uso en valores de cambio.

3. Economía política durante el capitalismo tardío

El fenómeno del rock estalla a mediados del siglo veinte y su desarrollo musical, cultural e industrial se ubica temporalmente durante el capitalismo tardío. Se ha

preferido esta denominación en lugar de tercera fase o tercera etapa del capitalismo. Esta tercera fase capitalista es la que Ernest Mandel define como capitalismo tardío en su libro del mismo nombre. La principal contribución de Mandel al marxismo contemporáneo es su teoría de las ondas largas del desarrollo capitalista (Mandel 1972, capítulo IV), utilizado como marco conceptual para interrelacionar variables económicas, políticas, sociales y tecnológicas dentro de la dinámica histórica del capitalismo. Sin embargo, si bien esta teoría de las ondas largas es un buen instrumento para explicar la evolución histórica del capitalismo, su importancia radica más bien en exponer la dinámica del capitalismo posterior a la Segunda Guerra Mundial. Dice Mandel que “el curso cíclico del modo de producción capitalista, inducido por la competencia, toma la forma de expansiones y contracciones sucesivas de la producción de mercancías y, por lo tanto, de la producción de plusvalor” (Mandel, 1972, 106). Estas ondas largas vienen a ser algo así como ciclos económicos de largo plazo. Mandel analiza el desarrollo del capitalismo de la posguerra desde varios puntos de vista: económico, político, social y tecnológico y de alguna manera desmenuza al sistema capitalista, critica determinados errores mecanicistas cometidos por el marxismo tradicional –un divorcio entre el análisis teórico y los datos empíricos– y vuelve a aplicar el método de Marx a cada uno de los aspectos desagregados. Incorpora los avances teóricos de las ciencias sociales convencionales, construye cuadros descriptivos de cada uno de esos aspectos y finalmente los articula en su marco conceptual de las ondas largas y obtiene la teoría del capitalismo tardío. Sin embargo, advierte que “el término ‘capitalismo tardío’ de ningún modo sugiere que el capitalismo y el imperialismo hayan cambiado su esencia, haciendo obsoletos los descubrimientos analíticos de Marx en *El Capital* y de Lenin en *El Imperialismo*” (Mandel 1972, 11).

Mandel, en su explicación del capitalismo contemporáneo, inicia con los procesos que provocan la gran expansión capitalista durante los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Alude al debilitamiento de la clase obrera por diferentes causas –el ascenso del fascismo y el fin de la guerra–, que permite el aumento de la tasa de explotación en los países industriales, la ampliación de la jornada laboral y la reducción de los salarios reales. Con estos ingredientes crece extraordinariamente la tasa de beneficio, que, sumada a la necesidad de reconstrucción del aparato productivo destruido, permite una mayor acumulación de capital. Además de esto, los avances tecnológicos desarrollados para la industria militar, la energía atómica, la electrónica y los plásticos

principalmente, empiezan a extenderse al resto de la industria. Este fenómeno llamado “tercera revolución tecnológica”²⁶ permite la aparición de nuevos mercados y novedosos productos sustitutos de los anteriores. Asimismo, esta expansión económica provoca más acumulación de capital y, por lo tanto, nuevos avances tecnológicos. Todo esto genera un círculo virtuoso que produce una expansión económica general que desembocaría en el “estado de bienestar”, caracterizado por crecimiento de los salarios reales, aumento de la demanda, mayor producción, alta recaudación tributaria, mayor gasto social e implementación de sistemas de pensiones y seguros de desempleo. Toda esta expansión económica fue liderada por la intervención estatal, lo cual fue un espaldarazo para el keynesianismo global (1947-1973) que era la política económica usual de todos los países industrializados. Esta expansión económica legitimaba en cierta medida el sistema capitalista, pero la pobreza, la desigualdad y la exclusión todavía existían. Además, habían cambiado los patrones de consumo, ahora se basaban en la absorción de la producción capitalista y ya no en la satisfacción de necesidades. Se empezaba a sobreexplotar los recursos naturales, a abusar de la utilización de tecnologías sucias, es decir, a agredir al planeta. Pero algún momento tenía que llegar la fase recesiva de la onda larga del capitalismo tardío. Mandel identifica algunos factores que habían madurado durante la época expansiva: la sobreproducción industrial, el aumento de la competencia y la creciente organización del movimiento obrero. Estos factores provocarían la caída de la tasa de beneficio que desembocaría en crisis de oferta y serios problemas en el sistema monetario internacional. Entonces, las clases dominantes miraron al pasado para buscar la solución a la crisis del sistema y encontraron que el neoliberalismo les podía proveer de las herramientas económicas y sociales necesarias para recuperar la tasa de beneficios. El neoliberalismo global se convertía desde 1973 en la ideología hegemónica en los países industrializados y en casi todo el mundo. Dentro de este marco histórico, es decir, durante el capitalismo tardío, dividido en keynesianismo global (1947-1973) y neoliberalismo global (1973 en adelante), se puede pensar en una economía política de la música rock.

En este punto es pertinente recordar la perspectiva de Karl Polanyi en su obra *La Gran Transformación* (Polanyi 2009), libro escrito durante la Segunda Guerra Mundial y

²⁶ Conocida también como tercera revolución industrial, revolución científico-técnica o revolución de la inteligencia. Es una definición del sociólogo, economista y asesor político estadounidense Jeremy Rifkin, que cuenta con el aval del Parlamento Europeo en una declaración oficial en junio de 2007.

publicado en 1944, en el que describe las convulsiones sociales y políticas producidas en Inglaterra durante el establecimiento y posterior desarrollo de la economía de mercado. El autor traza un recorrido histórico del sistema capitalista haciendo énfasis en la mercantilización y en la aparición de los mercados autorregulados como el motor de la gran transformación social que se produjo en el mundo occidental. Sin embargo, esta notable obra de Polanyi no ha sido lo suficientemente reconocida en el mundo académico. Son pocas las universidades que incluyen su lectura en los cursos que dictan, a pesar que puede considerársela dentro de las disciplinas de antropología económica, economía política e historia económica. El texto de Polanyi expone desde un punto de vista histórico las enormes consecuencias sociales y culturales de la economía capitalista durante el siglo diecinueve e inicios del veinte, mediante una crítica al modelo del *laissez-faire*.²⁷ Según Polanyi, el desarrollo histórico de la economía capitalista se basa en los mercados, que se transforman en un elemento fundamental para el desarrollo del capitalismo mediante la conversión de casi todo en mercancía, es decir, un gran proceso de mercantilización. Polanyi afirma que la crisis de nuestro tiempo es causada por el estado liberal, los mercados autorregulados y la aparición del patrón oro (Polanyi 2009, 17). Los mercados autorregulados se convierten en fundamento de la economía de mercado, donde todo se compra, todo se vende, todo se almacena y todo está sujeto a especulación. Asevera que la característica fundamental de la sociedad del siglo diecinueve consiste en que lo económico prima por sobre todo lo demás. Su enfoque es *societal* (relativo a la sociedad en su conjunto), contrario al enfoque puramente economicista. El autor define al mercado autorregulado como algo que una vez establecido no requiere de ninguna interferencia para su funcionamiento, se trata de un sistema controlado por sí mismo, o sea, los mercados de bienes y de factores son los que regulan la actividad económica, ya que la actividad humana depende exclusivamente de su deseo de maximizar las ganancias monetarias: todo es una mercancía que se compra y se vende. Polanyi dice que antes el sistema económico era parte de la organización social, pero que gracias al mercado autorregulado se logró la “separación institucional de la sociedad en una esfera económica y una política”

²⁷ La frase completa es *laissez faire, laissez passer, le monde va de lui même* (dejad hacer, dejad pasar, el mundo va solo) es una expresión francesa acuñada por los fisiócratas en el siglo dieciocho, y que se refería a la necesidad de libertad en la economía casi sin intervención del gobierno. Posteriormente, fue Adam Smith quien popularizó el modelo del *laissez-faire*.

(Polanyi 2009, 110), es decir, la economía adquiere algo así como una vida propia, se separa de la sociedad y la domina desde afuera.

Polanyi habla del trabajo, la tierra y el dinero como las principales mercancías virtuales creadas por la economía de mercado en su afán de mercantilizarlo todo, similar a lo que había dicho Marx en el volumen primero de *El Capital*. Este aspecto crucial de la economía de mercado de atribuir al trabajo, la tierra y el dinero la condición de mercancías es para el autor una ficción, algo así como magia, ya que, si se entiende a una mercancía como algo que se produce para la venta, ninguna de las tres cumple los requisitos necesarios para ser una mercancía. El trabajo es una actividad y no puede ser separado de la persona, la tierra es la naturaleza misma y el dinero no es más que un signo del poder de compra. Esta idea de Polanyi de ficción o magia relacionada con la creación de mercancías virtuales o artificiales podría considerarse similar a la conceptualización de Marx en *El Capital*, que describe a la mercancía como un objeto no trivial e incluso endemoniado, como un fetiche. Polanyi es muy elocuente para describir la destrucción de la forma de vida, de la cultura e incluso de la espiritualidad de la clase trabajadora, provocadas por las exigencias del sistema económico durante la mercantilización.

Esta vez [...] también el comercio marítimo fue la fuente de un movimiento que afectó al país en conjunto; y esta vez también fue el adelanto en la mayor escala el que produjo un estrago sin precedentes en la habitación de la gente común. Antes de haber avanzado mucho el proceso, la gente trabajadora había sido abarrotada en nuevos lugares de desolación, las llamadas ciudades industriales de Inglaterra; los campesinos habían sido deshumanizados como moradores de inquilinatos; la familia estaba en el camino de la perdición; y grandes partes del país estaban desapareciendo rápidamente bajo las pilas de las escorias arrojadas por los ‘molinos satánicos’. Escritores de todas las ideas y partidos, conservadores y liberales, capitalistas y socialistas invariablemente calificaron a las condiciones sociales bajo la Revolución Industrial de verdadera sima de la degradación humana (Polanyi 2009, 65).

Polanyi utilizaba la metáfora de *satanic mills* o “molinos satánicos” (expresión traducida en otras ediciones en español como “fábricas del diablo”) al proceso social y político con el cual prácticamente se trituraba a la clase trabajadora durante la

Revolución Industrial. Este término también había sido utilizado por William Blake.²⁸ En resumen, Karl Polanyi describe desde un enfoque histórico los orígenes de nuestro tiempo y de nuestra economía, critica la tendencia de creer en la existencia de un *homo oeconomicus* como un ser natural y racional que tiende a maximizar su ganancia o su utilidad dentro de una institución llamada mercado que no requiere de interferencias porque es capaz de autorregularse.

Otro autor que teoriza sobre el tema es Fredric Jameson, que escribe sobre la lógica cultural del capitalismo tardío y la vincula con la postmodernidad cuando alude a una ruptura radical a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, aunque también analiza las diferencias entre los años cincuenta y los sesenta, cuando todavía primaban las utopías modernas y las formas estéticas asociadas a ellas. Menciona a músicos como los Rolling Stones y David Bowie y a otros artistas como Andy Warhol y Terry Riley a manera de ejemplos de la vinculación entre el capitalismo tardío y la postmodernidad. Jameson relaciona el capitalismo tardío con la postmodernidad – surgida en la arquitectura– a manera de populismo estético. La producción cultural actual se ha integrado a la producción mercantil, la urgencia de la economía de mercado de producir artículos novedosos con altas tasas de productividad le asigna a la cultura una función mercantil. Estas nuevas necesidades mercantiles de la cultura son apoyadas por gobiernos, fundaciones, teatros y museos para que se produzca arte y cultura. Según Jameson, de todas las artes, la arquitectura es la más cercana a la economía, pero no está convencido que toda la producción cultural actual es postmoderna (Jameson 1991, 30).

4. ¿Qué entendemos por cultura?

El rock –como música y expresión social– es de hecho un elemento cultural fundamental dentro del proceso de cambio que vivió la sociedad en los años sesenta, en un principio en Estados Unidos y Gran Bretaña y posteriormente en el mundo entero. En su momento, el rock inhaló el pensar, sentir y desear de los jóvenes de entonces, para después exhalarlo en forma de inconformidad y rebeldía. Es indiscutible que existe una fuerte relación entre el rock y la identidad juvenil. La estética, el lenguaje, las modas y la producción cultural de la época muestran esa relación. En este sentido, la

²⁸ Poeta, pintor y místico inglés del siglo dieciocho. Autor del poema “The New Jerusalem” en el que menciona los *dark Satanic Mills* (oscuros molinos satánicos), justamente en el contexto de una Inglaterra sometida por la Revolución Industrial (Ver Ackroyd 1999).

cultura juega un papel básico en la investigación. Pero, ¿qué es la cultura? ¿Es una abstracción? Se podría decir que la cultura es una construcción teórica a partir del comportamiento de los individuos de un grupo. Para conocer la cultura del grupo es recomendable observar y analizar la conducta de sus miembros para poder establecer estándares de comportamiento.

Por la historia se conoce que los romanos utilizaron la expresión cultura para referirse al trabajo de preparación de tierra para cultivos y para rendir culto a sus dioses. Desde el Imperio Romano hasta la Europa del siglo dieciséis, el término cultura estaba totalmente vinculado a la producción agrícola. Durante el Renacimiento, la expresión cultura se utilizaba exclusivamente para el proceso formativo de artistas, filósofos y literatos, que eran un grupo de elite, es decir, solamente esas personas podían pertenecer una especie de club cultural. De allí viene también aquello del “cultivo esmerado de algún arte” como, por ejemplo, la poesía, la música y el teatro. Y a consecuencia de lo dicho, la “falta de cultura” adquirió una connotación peyorativa. A lo largo del siglo dieciocho, de acuerdo al *Dictionnaire de l'Academie Française* (1718), en el mundo académico se utilizaba la palabra cultura como “cultivo del espíritu”, y empezaba a adquirir el significado de urbanidad, cortesía y costumbres refinadas, y con el tiempo iría transformándose en “formación y cultivo de la mente”. De esta manera, empieza a entenderse “cultura” como todo aquello que el hombre aprende y transmite y que es susceptible de ser heredado por un grupo o por toda una sociedad.

Entonces llega la Ilustración, y con ella la idea del ser humano como un ser racional, el único capaz de ampliar su conocimiento mediante el intelecto y el lenguaje, y la cultura se transforma en el instrumento idóneo para ello. Y se empieza a pensar en cultura como sinónimo de civilización. Y la civilización se convierte en algo fascinante por su relación con el modernismo y con la idea de progreso. La civilización, entonces, viene a ser un estado en el que se ha vencido a la ignorancia gracias a las buenas costumbres y a las cada vez mejores relaciones sociales. La civilización se convierte en un proceso de desarrollo del conocimiento, de las leyes y de las formas de gobernar. Lo pasado se opone a lo civilizado. Y la cultura es un proceso universal que incluye a todos los países, incluso a los menos evolucionados socialmente, porque significa modernidad y progreso. Con el tiempo, el término cultura desarrollaría varias definiciones, con diferentes significados que se diluyen o que incluso se convierten en antónimos.

Alfred Kroeber y Clyde Kluckhohn lograron compilar una extensa lista de definiciones de cultura (Kroeber y Kluckhohn 1952). Exactamente fueron ciento sesenta y cuatro las definiciones de cultura que incluyeron en su texto. A lo largo de la historia este término ha adoptado diferentes significados, en un principio cultura significó culto religioso y tributo a Dios, pero también la acción de cultivar los campos. Posteriormente fue el conjunto de conocimientos para desarrollar un juicio crítico, o el conjunto de costumbres y el grado de desarrollo artístico y científico de un determinado grupo social. La práctica de sacrificios humanos, por ejemplo, fue parte de las culturas precolombinas. También se entiende como cultura al conjunto de valores de los miembros de una organización, valores que se convierten en normas no escritas de ese grupo social. Asimismo, se entiende como cultura a los elementos materiales y espirituales que una sociedad establece y utiliza para diferenciarse de otra: el idioma, las normas éticas, las instituciones, las artes y la ciencia son elementos de una cultura. Raymond Williams, intelectual galés perteneciente al denominado Círculo de Birmingham,²⁹ dice que:

[l]a cultura es una de las dos o tres palabras más complicadas del inglés. Esto es en parte debido a su confuso desarrollo histórico en varias lenguas europeas, pero sobre todo porque se ha utilizado en muchas disciplinas intelectuales distintas y en varios sistemas de pensamiento incompatibles³⁰.

De acuerdo al mismo autor, etimológicamente el término cultura viene del latín *cultus*, que a su vez proviene de la voz *colere*, que tenía muchos significados como habitar, cultivar, proteger, honrar, adorar, cuidar el campo y manejar el ganado. El significado de “habitar” se transformó en *colonus* o colono, representando a la gente que ocupa un nuevo territorio. “Honrar” y “adorar” se convirtieron en *cultus*, vocablo latino que significa culto o fe religiosa. “Cultivar” se utiliza en la agricultura y todo aquello “que surge del interior del ser humano” se convirtió en *cultura* (Williams 1985, 87-93).

²⁹ En la universidad de Birmingham nace en 1964 el *Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS)*. Los años Birmingham (1964-1980) son conocidos como *la primavera de los estudios culturales* (Mattelart y Neveu 2004, 47).

³⁰ Traducción mía de “culture is one of the two or three most complicated words in the English language. This is so partly because of its intricate historical development, in several European languages, but mainly because it has now come to be used for important concepts in several distinct intellectual disciplines and in several distinct and incompatible systems of thought” (Williams 1985, p. 87).

Son pertinentes también las definiciones de Denys Cuche sobre cultura. En 1966 publica en francés *La noción de la cultura en las ciencias sociales* (Cuche 1999). En este texto, además de hacer historia del concepto, plantea que lo genético pierde espacio ante lo cultural, es decir, la adaptación cultural tiene más peso que la herencia genética en la determinación del comportamiento social. En el primer capítulo vincula la historia de la palabra cultura con las luchas sociales y en el segundo utiliza dos definiciones etnológicas de cultura: la primera es la concepción universalista basada en el evolucionismo del británico Edward Burnett Tylor (1832-1917) y la segunda es la concepción particularista del estadounidense de origen judío-alemán Franz Boas (1858-1942). Cuche toma la definición de Tylor de 1871 en su obra *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom*, que dice:

Cultura o civilización, tomadas en su sentido etnológico más extenso, es todo complejo que comprende el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y otras capacidades o hábitos adquiridos por el hombre en tanto miembro de la sociedad (Cuche 1999, 20).

Y enseguida la explica al decir que “la cultura es adquirida y no se origina en la herencia biológica” (Cuche 1999, 20). En cuanto a Boas, Cuche dice que “si Tylor es el ‘inventor’ del concepto de cultura, Boas es el primer antropólogo que lleva a cabo investigaciones in situ por medio de la observación directa y prolongada de las culturas primitivas. En este sentido, [Boas] es el inventor de la etnografía” (Cuche 1999, 23). Para Boas la cultura está conformada por:

[...] la totalidad de las reacciones y actividades mentales y físicas que caracterizan la conducta de los individuos componentes de un grupo social, colectiva o individualmente en relación a su ambiente natural, a otros grupos, a miembros del mismo grupo y de cada individuo hacia sí mismo, también incluye los productos de esas actividades y su función en la vida de los grupos (Boas 1964, 166).

Además de estos últimos puntos de vista sobre la cultura, también es válido lo que dice Claude Lévi-Strauss, principalmente en *El pensamiento salvaje* (Lévi-Strauss 1964),

donde habla de cultura como función simbólica. Ya en *Antropología estructural*, estudia la organización social, los mitos, la magia, la religión, las artes, la representación y los símbolos. Habla de relaciones internas y externas de los grupos sociales y dice que la cultura es un mensaje concebido por el grupo social que la ha creado (Lévi-Strauss 1987). Ve a la cultura como un sistema de comunicación simbólica y en sus textos aplica el método estructural a las ciencias humanas, de la cultura nace la normatividad que regula el comportamiento social, en otras palabras, es la cultura la que ordena el caos:

Lo que llamamos pensamiento europeo, nuestra civilización, es el fruto del contacto entre los distintos pueblos y culturas del continente, pero también de nuestros viajes. Europa siempre ha sido un continente mestizo, por emplear el mismo término. La gran diferencia que hemos visto en el siglo XX es la aceleración de la comunicación. Lo que antes necesitaba semanas o meses de barco ahora se recorre en unas pocas horas. El mestizaje, la fusión, necesita tiempo, madurar, pero la extraordinaria aceleración del siglo XX no deja tiempo para asimilar las influencias del otro (Lévi-Strauss. Entrevista en diario Clarín, Buenos Aires, 22 de mayo de 2005).

Y aunque parezca ecléctico e incluso acomodaticio, con base en estas tres últimas definiciones, la estructuralista de Lévi-Strauss, la particularista-histórica de Boas y la evolucionista de Tylor, voy a intentar hacer una descripción de la música rock dentro de la cultura. El rock and roll puede entenderse como una expresión simbólica, producto de alguna actividad mental y física de algún(os) individuo(s) dentro del grupo social. En definitiva, es una actividad que contiene creencias, arte, conocimiento, costumbres y otros hábitos adquiridos, tal como Fernando Tinajero acertadamente define cultura:

[...] la cultura es una suma aleatoria de lo que han hecho los pueblos, de lo que tienen, de lo que creen [...] cierto indefinible que incluye las artes y las letras [...] un conjunto de valores simbólicos que se orientan a la moral [...] la atmósfera propia de la vida humana [...] el conjunto de conductas colectivas y rituales que identifican a un grupo étnico [...] un conjunto de bienes que trascienden su propia materialidad [...] Cada una de estas definiciones, si lo son, contiene una parte de verdad, pero ninguna logra agotar el concepto de cultura [...] porque sencillamente “*la cultura no existe*” (Tinajero 2015, 1).

Capítulo 2

Del ritual a la música, de la música a la autenticidad y de la autenticidad a la mercancía

En este capítulo se regresa en el tiempo hasta los orígenes. Con un objetivo más histórico que analítico se mira la música desde que fue ritual hasta que empezó a transformarse en valor de uso. Se hace un recuento de la música antigua y se ve cómo actuaba el músico en el umbral del capital. Se sigue la pista del origen africano del precursor del rock and roll: los blues, desde la llegada a los Estados Unidos de esclavos del oeste africano, con rituales religiosos y cantos que también cruzaron el Atlántico en los mismos barcos. Desde un punto de vista espacial se compara la geografía del Nilo con la geografía del Mississippi y se investigan coincidencias religiosas, musicales, sociales y económicas. Se descubre una música protesta –al inicio sin tambores– basada en lamentos, cantos espirituales y cantos de trabajo. Finalmente se observa el nacimiento del rock and roll en los Estados Unidos, parido de los blues, tal vez inventado por Chuck Berry, Little Richard y Elvis Presley. Una música que a fines de la década del cincuenta “muere” en los Estados Unidos para renacer como arte en la Gran Bretaña con el nombre de *rock*.

1. ¿Por qué el rock? Un “fresco histórico”

Desde mediados del siglo veinte, el rock ha sido parte de la historia social, económica y política occidental. Según algunos historiadores de la música, es el producto del encuentro entre la música country norteamericana y los blues. Sin embargo, la raíz negra es mucho más fuerte: los blues incorporaron ritmo y se convirtieron en *rhythm and blues*, que a su vez agregaron algo y algo más para seguir transformándose paulatinamente en lo que hoy conocemos como rock, una música que incluso ha logrado conquistar la categoría de arte.

A manera de “fresco histórico”,³¹ podemos decir que el rock and roll nació de los blues y fue presentado en 1955 por Chuck Berry, entre otros. Berry era un negro que hacía música negra, al igual que Little Richard. Pero en ese entonces también los jóvenes

³¹ Este cortísimo relato o “fresco histórico” de la música rock está basado en Gillett (1983), Scaruffi (2007) y bagaje propio de décadas de escucha y lectura.

blancos escuchaban los blues, e incluso los músicos blancos lo tocaban alternadamente con música country. La industria de la música pronto comprendería que había un mercado blanco para música negra, por encima de los prejuicios sociales y las barreras raciales.³² Nada podía detener el impulso del capitalismo. El rock and roll prometía ser un éxito y la industria musical se apuraba en promover ídolos blancos como Elvis Presley. Los jóvenes estadounidenses, que nunca habían escuchado historias sobre exclusión, inmediatamente se identificaron con extraños artistas que cantaban sobre la Guerra de Vietnam y los derechos civiles. Bob Dylan era sin duda el músico-poeta más influyente de la época. Mientras tanto, en la Gran Bretaña los jóvenes ya conocían a Elvis, pero casi ninguno se identificaba con el rock and roll americano, ni se entretenía con sus actitudes supuestamente rebeldes, posiblemente porque los británicos ya habían desarrollado algo fundamental: los clubes de blues y jazz. Londres era el epicentro, pero todas las ciudades importantes tenían también sus encuentros semanales de música negra. Los bluseros británicos eran verdaderos creadores que supieron convertir a los blues en algo más grande y trascendente, renovaron el mensaje, incluyeron estribillos heroicos, aceleraron las guitarras, afinaron las voces y mejoraron el sonido de los demás instrumentos. Se contagiaron del jazz libre y de su magia para la improvisación. En pocos años, los británicos perfeccionaron los blues con una fuerza motriz impresionante. Se podría decir que incluso le proporcionaron el nivel de arte. A principio de los años sesenta empezaron a formarse bandas como The Who, The Rolling Stones, The Yardbirds y The Animals.

El puerto de Liverpool no tuvo una gran escena *underground*, pero tenía un espíritu más comercial con sus bandas de rock. El productor George Martin creó el fenómeno de la *Beatlemania* con The Beatles, banda que consiguió el éxito en todo el mundo. Las caras sonrientes de los niños de Liverpool contrastaban con los enojados bluseros de los subterráneos bares londinenses. A inicios de los años sesenta en Inglaterra se producía el enfrentamiento entre *rockers* y *mods*, dos de los grupos o tribus juveniles más importantes y que además potenciaban la música de entonces (Delaporte 1982). Sin pensarlo, Martin había creado la primera gran campaña global de marketing y la había llamado Beatlemania. El impacto en los Estados Unidos de este nuevo blues-rock

³² Amiri Baraka o LeRoi Jones (2002) realiza una profunda investigación sobre la historia social de la música negra en los Estados Unidos.

británico era enorme. En los garajes estadounidenses jóvenes con guitarras eléctricas y baterías improvisadas comenzaron a tocar blues frenéticamente. En la costa este era Bob Dylan quien nuevamente abría el camino. Sus conciertos eléctricos que inicialmente decepcionaron a sus fans, pronto harían que el *folk-rock* resonara con los éxitos de The Byrds y Simon and Garfunkel. La nueva corriente psicodélica anglo-estadounidense se fusionaba con el rock eléctrico y con el movimiento protesta anti-sistema en los Estados Unidos, sobre todo en Nueva York y en San Francisco, ciudad que se convertiría en la Meca de los hippies. Como resultado de este coctel explosivo, tanto musical como social, nació el *acid-rock*. Este rock psicodélico se iría extendiendo por el país y hacia la Gran Bretaña. The Doors en Estados Unidos y Pink Floyd en Inglaterra fueron dos bandas cuya influencia mundial sería gigantesca. Mientras tanto, la música negra también experimentaba una metamorfosis propia. El *Soul* se convertía en músicaailable de la mano de la *Motown Records*. Sobresalían entonces Diana Ross and The Supremes. El *rhythm and blues* mutaba en un febril género llamado *funk* con artistas “malcriados” como James Brown, para desembocar finalmente en el *disco music*.

En la Gran Bretaña, la música rock tenía un toque europeo, algo así como un rock impregnado de jazz que inspiraría al *progressive rock* y que lograría reemplazar la energía del rock and roll pero esta vez con ideas y conceptos. Sobresalían en este aspecto Traffic, Jethro Tull y Roxy Music, desarrollado una especie de *soul rock* un poco alejado del espíritu original del rock and roll. King Crimson, Genesis y Yes comenzaban a componer complejas canciones teatrales y conceptuales. El uso de instrumentos electrónicos era cada vez más frecuente. Junto con el desarrollo instrumental y la gran variedad de subdivisiones del rock, las industrias culturales, es decir, la producción de discos, los conciertos en vivo, la radio y la televisión, jugaban un papel fundamental en el desarrollo de esta cultura musical. Asimismo, la ola de movimientos anti-sistema, sobre todo en Estados Unidos y Gran Bretaña, adoptaban al rock como su voz. Estos dos elementos, la industria cultural y los movimientos antisistémicos, contribuyeron sustancialmente en algo que podríamos llamar la globalización del rock. En resumen, el rock cambió, mutó, se reprodujo –incluso promiscuamente– y se dividió en varias sub especies y, como muchas otras cosas, entró en la dinámica de la economía de mercado. Finalmente empezó a comportarse como una mercancía, es decir, se volvió susceptible de almacenarse, venderse y comprarse. Esta

forma de música, que siempre fue pensada como expresión estética y relato, alcanzó el estatus de mercancía y pasó a ser parte fundamental de la industria cultural-musical.

Ahora bien, se vuelve necesario averiguar en qué tipo de mercancía se convirtió, en qué clase de mercados interviene y bajo qué relaciones de producción y modalidades de trabajo se produce. Pero siempre hay que tener en cuenta que, a más de mercancía, la música sigue siendo ruido, relato, sonoridad, expresión de imaginación, fantasía, deseo y afectividad. Esta gran amalgama participa activamente en la creación y progreso de una gran industria cultural a nivel global, que, sin embargo, ha logrado revelar al rock como un heraldo social y económico, también a nivel global.

Pero si se le quiere adjudicar a la industria cultural-musical una supuesta corrupción del arte musical llamado rock, también habría que reconocerle un gran aporte al desarrollo de la música, además de haber contribuido enormemente a la consolidación de la sociedad de consumo. El consumismo se nutre de varias mercancías musicales: canciones, músicos, compositores, intérpretes, discos, electrodomésticos, instrumentos y dispositivos musicales, conciertos, espectáculos y recitales.

2. Del ritual al valor de uso

A lo largo de la historia, la música ha sido una de las actividades esenciales desarrolladas por el ser humano. Además de ser un medio idóneo para percibir el mundo, la creación musical ha estado presente en todas las culturas y desde siempre ha sido parte fundamental del desarrollo social. Incluso en varias sociedades ha sido considerada como una revelación divina o como un medio propiciatorio para poder comunicarse con la deidad. Sobre la importancia histórica de la música y los músicos se ha escrito en libros de religión, mitología, literatura fantástica y fantasía heroica (Ingram Jaén 2002, 88-104).

Pero la música ha cambiado. Originalmente era concebida como un ritual religioso y poco a poco ha venido adquiriendo otras características. De pronto empezó a ser considerada valor de uso, es decir, se convirtió en un bien con la capacidad de satisfacer necesidades humanas. En el contexto histórico mundial ha estado presente en diferentes culturas. En Mesopotamia, los ritos sumerios incluían himnos y salmos. En la India la música siempre estuvo relacionada con la religión y la filosofía. La teoría musical china

se basa en un sonido básico: posiblemente el tono “fa”, Confucio decía que la música expresaba la armonía entre el cielo y la tierra y transmitía el conocimiento ancestral mediante libros, entre ellos, el *Libro de los Cantos*. Para los egipcios, la música era mágica y asociaban un instrumento musical con cada uno de sus dioses. Los griegos antiguos veían en la música una forma de comunicar sentimientos y vivencias. La tradición religiosa hebreo-cristiana muestra varios aspectos de la música a lo largo de la historia de la salvación, principalmente en la Biblia. En su primer libro, el Génesis, después del relato de la creación, se narra la genealogía de Adán y Eva y hasta llegar a “Yubal, padre de cuantos tocan la cítara y la flauta [...] [es decir] los músicos” (Génesis 4, 1-22). En el libro de Josué también se encuentra un importante relato sobre la música: la caída de la ciudad de Jericó. Gracias al sonido de las trompetas y al griterío del pueblo (¿cantos de guerra?) se lograron tumbar las murallas de Jericó para conquistar la ciudad cananea.

También la mitología griega le da gran importancia a la música y a los músicos. El libro *Los mitos griegos* de R. Graves contiene varios relatos basados en esa mitología. El mito de Orfeo y Eurídice está relacionado con la música. Orfeo perdió a su esposa Eurídice, pero nunca se conformó con ello y decidió descender al Tártaro³³ para recuperarla. La música melancólica de su lira le permitió encantar al barquero, a Cerbero y a los jueces de los muertos y apaciguar a Hades, que autorizó el regreso de Eurídice, pero con la condición que no mirasen hacia atrás hasta que recibieran la luz del sol. Pero cuando él recibió la luz del sol se dio vuelta para ver si Eurídice lo seguía, pero ella todavía no había recibido la luz y él la perdió para siempre (Graves 1995, 135-140). En el mismo libro, Graves resalta la importancia de la música al narrar el mito de Antíope, que era tan bella que Zeus, bajo la forma de sátiro, la sedujo y la embarazó. Antíope dio a luz dos gemelos que se llamarían Zeto y Anfión. Siendo niños fueron abandonados y criados por un pastor. Anfión creció y se convirtió en músico y Zeto se hizo cazador y pastor. Dice la leyenda que fueron a Tebas, expulsaron al rey y edificaron la ciudad baja. Zeto solía burlarse de Anfión por su afición a la lira que le

³³ De acuerdo a la mitología griega, el término Tártaro alude tanto a un lugar del inframundo como a una deidad. El tártaro es un lugar aún más profundo y sombrío dentro del Hades, que también alude a un lugar –el inframundo griego– y al dios Hades, que en hebreo es *sheol* (tumba o pozo sucio) y que significa “el lugar de los muertos”, término muy utilizado en la Biblia. El concepto cristiano de infierno es muy similar al tártaro griego, es decir, un calabozo de tormento y sufrimiento.

había regalado Hermes.³⁴ “Te distrae del trabajo” decía Zeto a su hermano, pero cuando edificaban Tebas, los bloques de Anfión se movían al son de la música de su lira y se colocaban en su lugar, mientras tanto Zeto tenía que emplear la fuerza (Graves 1995, 317-320). Fuera de la mitología, pero dentro de la filosofía griega, Aristóteles en su texto *La Política* (libros V y VI) hace un análisis extenso de la música y la relaciona con las condiciones para una buena educación y como elemento importante dentro de su desarrollo (Aristóteles 2005).

Según varios autores, las pirámides de Egipto fueron construidas gracias a la ayuda de la música. En el siglo diez, el historiador árabe Masudi³⁵ describía la construcción de las pirámides de Egipto y daba a entender que hubo alguna fuerza misteriosa que permitió tal proeza:

Y bajo las piedras que previamente habían sido preparadas en las canteras, se colocaron hojas de papiro, o papel, en las que estaban escritos *ciertos caracteres*. Tras ser golpeados, los bloques se desplazaban cada vez a la distancia de un tiro de arco (alrededor de 150 codos), y es así como fueron llegando lentamente hasta las pirámides [cursivas mías] (Masudi 1863, 321, citado por Godwin 2000, 16).

¿Podrían ser partituras musicales los *caracteres* escritos en hojas de papiro o papel mencionados por Masudi? Es posible.

En la novela de J.R.R. Tolkien,³⁶ *El Silmarillion*,³⁷ el primer relato está dedicado a la creación. Este mito cosmogónico es la revelación del padre de todos o Dios único y

³⁴ Dios olímpico mensajero, hijo de Zeus y Maya (la menor de las siete hermanas pléyades) y hermano de Apolo. Suele ser representado con un instrumento musical, la flauta de pan, inventada por él mismo.

³⁵ Al-Mas'ūdī. Nombre completo: Abū al-Ḥasan 'Alī ibn al-Ḥusayn al-Mas'ūdī, nacido antes del 893 en Bagdad, Iraq y fallecido el 16 de septiembre del 956 en Al-Fustāt, Egipto (hoy parte de El Cairo), historiador y viajero, conocido como el “Heródoto de los árabes”. Fue el primer árabe que combinó la historia con la geografía científica a gran escala (traducción mía de *Encyclopædia Britannica*, www.britannica.com/).

³⁶ John Ronald Reuel Tolkien (1892-1973) fue un escritor católico nacido en Sudáfrica y de nacionalidad británica. Fue profesor de filología inglesa medieval en la Universidad de Oxford. Su obra representa un nuevo estilo que podría denominarse *literatura fantástica* o *fantasía heroica*.

³⁷ Si bien *El Hobbit* (1937) y *El Señor de los Anillos* (1954) son las obras más conocidas de Tolkien, *El Silmarillion* es algo así como el génesis de su obra, es un compendio de la mitología imaginada por Tolkien, es el relato de los orígenes de su mundo, son las leyendas de las que hablan los personajes de sus dos novelas principales y es la historia de la llamada Primera Edad. Es el libro básico para comprender la obra de Tolkien. La mayor parte del libro es la historia *Quenta Silmarillion* que trata sobre los *Silmarils*, que son

absoluto del universo –Eru o Ilúvatar, el Único– mediante la creación de la Música por parte de los Ainur o *Ainulindalë*.³⁸ En la novela se presenta una versión original y muy musical de la creación, gobernada por un Dios autor de todo, acompañado por seres angelicales pensados por él, e impugnado por uno de ellos que reniega y que quiere obstaculizar la creación –basada en la música–, un ser poderoso que se transforma en el demonio, tal como en la tradición cristiana: el ángel Luzbel se transforma en Lucifer.

Estos ejemplos mitológicos, religiosos y fantásticos nos hacen pensar que antes de la llegada del capital, la música en su función básica de ritual, es decir, en su forma primera, era ya creadora de un orden político. El simbolismo desplegado en el ritual musical permitía la canalización de deseos, alegría, violencia y poder. La música era un medio idóneo para contar la historia, anunciar los triunfos bélicos, lamentar las derrotas, reorganizar las clases y establecer los órdenes políticos. Pero la música poco a poco fue asumiendo nuevos rasgos. Empezó a acomodarse para ser cambiada por dinero, a ser un bien o servicio con la capacidad de satisfacer necesidades humanas, a ser una mercancía, una cosa portadora de poder y susceptible de comprarse y venderse. La música entró a participar en el proceso de compra-venta de poder: “se perfila entonces una gran batalla para la compra y la venta de ese poder, *toda una economía política*” (Attali 1995, 43).

Entonces, la música, como casi todo, se transforma inexorablemente en mercancía. Si bien las características principales de la música son anteriores al capital y al comercio, para poder entrar a la economía de mercado de alguna manera requiere despojarse del ritual simbólico y transformarse en valor de uso, o como diría Marx, “[el obrero] para representar su trabajo en *mercancías*, debe ante todo representarlo en *valores de uso*, en *cosas* que sirvan para la satisfacción de necesidades de cualquier índole” (Marx 1981, 215), es decir, la nueva función de la música ya no depende de la cantidad de trabajo que está en ella, sino de su misteriosa transformación en un código válido para el intercambio comercial y para la transferencia de poder.

unas joyas trascendentales alrededor de las cuales se desarrolla la historia de la *Primera Edad del Sol* en la *Tierra Media*. También se incluyen relatos más breves como *Aiundalë*, *Valanqueta*, *Akallabêth* y *De los Anillos de Poder* y la *Tercera Edad*.

³⁸ *Música de los Ainur* en lengua *quenya*. El idioma más difundido y estudiado de las más de quince “ideolenguas” inventadas por J.R.R. Tolkien.

Entonces empezamos a hablar de una economía política de la música y de una economía política para un tipo concreto de música. Históricamente, la música se ha producido y reproducido con base en determinadas relaciones de producción, y esta especie de mercancía ha sido absorbida por consumidores. La industria cultural fue definida por Adorno y de allí en adelante se pluralizó: las industrias culturales convirtieron el arte en mercancía. La música transformada en mercancía dio un impulso enorme a la industria musical, así como ésta permitió a la música propagarse por el mundo. La industria musical se mundializó gracias a la fuerza de las transnacionales de la cultura. La música rock se regó por el mundo y llenó la segunda mitad del siglo veinte. Hablamos de una economía política capaz de explicar las cuestiones económicas y sociales vinculadas a las relaciones de producción, formas de distribución y patrones de consumo que gobernaron la música durante la segunda mitad del siglo veinte, en pleno apogeo de la fase tardía del capitalismo. Desde un punto de vista histórico, la economía política de una cultura musical permite identificar relaciones de producción y conflicto de clases.

En este sentido, la música rock se desarrolló hasta ser producida industrialmente, mediante diferentes formas, desde cuando los músicos eran juglares o sirvientes de grandes señores hasta que se convirtieron ellos mismos en grandes empresarios. La música se vendió desde que fue partitura hasta que fue CD y música on-line. La música se vendió como representación desde que se lo hacía en lujosos teatros elitistas a manera de recitales, hasta que se lo hizo en grandes estadios con el nombre de mega-conciertos.

Y toda esta mutación de la música ha estado inmersa en el capitalismo, cuyo proceso histórico, durante su fase tardía, ha estado escoltado por la música rock y las compañías transnacionales que la comercializaron y difundieron por el mundo. De acuerdo a varios autores, entre ellos Karl Polanyi, una característica fundamental del capitalismo es la mercantilización de todo, o de casi todo, incluyendo el arte, la cultura y por ende la música. La denominada economía de mercado permitió la mercantilización de la cultura, la propagación de la cultura de masas y la emergencia de la sociedad de consumo. Dentro del desarrollo del capitalismo, la música-mercancía adquirió también el carácter de fetiche. El concepto marxiano de fetichismo de la mercancía que calza perfectamente en la música. Y como complemento de la visión de Marx, en el ámbito del consumo el enfoque de Baudrillard permite ver la dinámica de la mercancía musical,

su participación en el consumismo y en la construcción de una sociedad de consumo global (Baudrillard 2009 y 2011).

3. La música antigua y el músico en el umbral del capital

En su *Capítulo VI (inédito). Resultados del proceso inmediato de producción*,³⁹ con un ejemplo de una misma cantante en tres momentos, Marx explica impecablemente cómo una trabajadora improductiva se transforma en productiva:

Una cantante que canta como un pájaro es una *trabajadora improductiva*. En la medida en que vende su canto, es una asalariada o una comerciante. Pero la misma cantante, contratada por un empresario (entrepreneur) que la hace cantar para ganar dinero, es una *trabajadora productiva*, pues produce directamente capital [cursivas mías] (Marx 1971, 84).

En este corto pasaje se resume cómo ha cambiado la música de la mano del capital, cómo una misma persona puede ser improductiva o productiva haciendo exactamente lo mismo, pero frente a diferentes condiciones económicas. Hace algunos siglos los músicos eran primordialmente narradores de historias, curanderos, hechiceros y otros tantos oficios. Han sido chamanes, bardos, trovadores, troveros, juglares, ministriles, griots y otros títulos de acuerdo a las diferentes culturas. En todo caso, a la sombra de una economía de mercado, la música empieza a adquirir la condición de mercancía y a comportarse como tal. Y los músicos entran en el juego económico de compraventa de fuerza de trabajo para producir valores de uso capaces de satisfacer necesidades humanas.

El uso de la fuerza de trabajo es *el trabajo mismo*. El comprador de la fuerza de trabajo la consume haciendo *trabajar* a su vendedor. Con ello este último llega a ser *actu* [efectivamente] lo que antes era sólo *potentia* [potencialmente]: fuerza de trabajo que se pone en movimiento a sí misma, *obrero*. Para representar su trabajo en *mercancías*,

³⁹ El cuaderno titulado por Marx, *Erstes Buch. Der Produktionsprozess des Kapitals. Sechstes Kapitel. Resultate des unmittelbaren Produktionsprozesses* [Libro primero. El proceso de producción del capital. Capítulo sexto. Resultados del proceso inmediato de producción], forma parte del conjunto de los materiales preparatorios de El capital. Fue redactado en el período transcurrido entre junio de 1863 y diciembre de 1866 (...) La importancia de este manuscrito reside, pues, en que al mostrar que el modo de producción capitalista no es sólo producción de mercancías sino fundamentalmente producción de plusvalía, y por tanto de capital (Marx 1971, vii-xi).

debe ante todo representarlo en *valores de uso*, en *cosas* que sirvan para la satisfacción de las necesidades de cualquier índole (Marx 1981, 215).

Jacques Attali en su libro *Ruidos* (1995) narra históricamente el recorrido del músico desde antes de “contaminarse” de capital hasta convertirse en mercancía. Attali afirma que el músico, tal como la música, tiene una doble misión: ser músico y cantor, es decir, creador e intérprete. Esta dualidad estaba presente incluso antes de la llegada del capital y sus reglas. A pesar de que una de las primeras divisiones del trabajo en la sociedad humana fue la del músico y del no-músico, en muchas sociedades antiguas el músico fue un excluido, un rechazado, por lo general un esclavo. No obstante, la condición de exclusión del músico, la música siempre estuvo inscrita en el poder, desde el código musical chino de las más antiguas dinastías hasta los espectáculos populares romanos financiados por el emperador. Montesquieu también percibe la importancia de la música en el desarrollo de la cultura griega como un estímulo en favor de la pacificación social cuando escribe “por qué se dio la preferencia a la música [...] porque de todos los placeres de los sentidos, no hay ninguno que corrompa menos el alma” (Montesquieu 1977, 29).

Durante la Edad Media,⁴⁰ la música era en principio netamente religiosa. La música hebrea prácticamente había copado el escenario musical con base en el canto durante el culto. La liturgia unificada comenzaba a desaparecer aproximadamente en el año 300 D.C. cuando Constantino adoptó al cristianismo como religión del Imperio. La liturgia dominaba entonces el ambiente musical, siendo dos los ritos principales: las liturgias occidentales y las orientales. Las occidentales se dividen en dos ramas, la romano-africana y la gálica. Esta última a su vez se subdivide en ambrosiana, hispánica, celta y gálica propiamente dicha (Hoppin 2000, 48-58). La liturgia ambrosiana o milanesa está relacionada con san Ambrosio –obispo de Milán a finales del siglo cuarto–, la hispánica o mozárabe, consolidada durante el siglo sexto en la península ibérica, la celta, originada en Irlanda en el siglo quinto gracias a san Patricio –patrón de Irlanda– y la romana que se distingue de las demás por la plegaria eucarística, va del cuarto al octavo siglo y es el rito más difundido en occidente. De las liturgias orientales, la bizantina es

⁴⁰ Edad Media o Medioevo. Etapa comprendida aproximadamente desde la caída del Imperio Romano en el año 476 DC hasta el siglo quince: algunos dicen que hasta la caída de Constantinopla en 1453, otros aseguran que hasta la llegada de los europeos a América en 1492.

el rito más importante de oriente. Establecida por San Basilio y San Juan Crisóstomo y conocida así por la ciudad llamada Bizancio o antigua Constantinopla, centro político y religioso del Imperio romano entre el año 324 y el 330.

Todas estas músicas-liturgias eran monódicas, es decir, eran de una sola melodía, interpretadas por una o por varias voces al unísono. Pero vendría una forma de música litúrgica que de alguna manera agruparía todos estos ritos. A mediados del siglo octavo, Pipino el Breve⁴¹ tuvo un acercamiento con el Papa Esteban II por motivos políticos y religiosos. El resultado fue la ayuda militar del reino Franco al Papado en un par de campañas contra los enemigos lombardos y la reorganización de la Iglesia en los dos reinos. Pipino fue reconocido por Esteban II como protector de los romanos. El rey franco Pipino se interesó por los ritos religiosos romanos porque los percibió como un medio para consolidar la unidad política gracias a la unidad religiosa que lograría en los territorios, y decretó la instauración del rito romano. Entonces, dos tipos de liturgia-canto se juntaron, el canto formal romano y el canto metafórico gálico, este último con toda la influencia celta, estéticamente significativa gracias a las riquísimas tradiciones contadas por los bardos.⁴² “En la mayoría de las tribus ocupaban un lugar predominante los druidas, los poetas y los bardos [...] los bardos tañían las liras y entonaban canciones sobre tragedias amorosas y héroes muertos en terribles batallas” (Yáñez Solana 2006, 21-22).

Entonces, este nuevo canto litúrgico enraizado en las tradiciones ambrosianas, mozárabes y galicanas, era conocido como Antiguo Canto Romano, pero se le dio el nombre de Canto Gregoriano en homenaje al papa Gregorio I o San Gregorio Magno (540-604), por su interés en dar un orden a la liturgia y al canto, compilar la música sacra, dominar cualquier brote de herejía y unificar las diferentes liturgias. Se dice que el papa Gregorio logró codificar y organizar las diferentes expresiones litúrgicas en el Canto Gregoriano como canto oficial de la Iglesia, y que además estableció escuelas de canto para recopilar y difundir esta música sacra, oficial entre el quinto y el

⁴¹ Rey de los francos entre los años 752 y 768, primero de la dinastía Carolingia, padre de Carlomagno.

⁴² “Los bardos eran los ‘trovadores’ celtas. Perteneían a una especie de ‘segunda categoría’ dentro de los druidas. En un principio llegaron a representar la justicia; pero, con el paso del tiempo, se prefirió verlos dedicados a conservar la historia, los cantos religiosos, las leyendas y los mitos de una forma oral. Esto ha llevado a que se les considere ‘la memoria del pueblo celta’, y algunos de ellos se encontraron al lado de los reyes” (Yáñez Solana 2006, 45).

decimotercer siglo. Este canto Gregoriano se caracteriza por ser música religiosa y vocal interpretada *a capela*, de textura monódica,⁴³ texto en latín y ritmo libre (Dufourcq 2002, 11-31). El canto Gregoriano dominó en el mundo occidental europeo aproximadamente entre el siglo siete y el quince de nuestra era. Había surgido alrededor del año 600 como canto para la liturgia del Rito Romano, siendo su apogeo durante el octavo siglo. Entre finales del siglo nueve y el siglo once la notación musical fue ideada para preservar esta música gregoriana, inicialmente con base en notación neumática, es decir, signos elementales colocados sobre cada sílaba del texto para recordar la melodía. Posteriormente se utilizaban pequeñas marcas cuadradas o notación *quadrada* y finalmente mediante el conocido pautado musical. El sólido Canto Gregoriano decaía frente al afianzamiento de la *polifonía*⁴⁴ hacia los siglos catorce y quince (Dufourcq 2002, 26-32).

La polifonía surge aproximadamente a finales del siglo nueve de acuerdo a las fechas de aparición de un par de obras anónimas de teoría musical: el *Musica Enchiriadis* y el *Scolica Enchiriadis*. El *Musica Enchiriadis* es un tratado musical del siglo nueve que solía atribuírsele al monje Hucbald de Saint Amand (aprox. 840-930). Su título podría traducirse como manual musical de bolsillo, un manual de polifonía. El *Scolica Enchiriadis*, también escrito en el noveno siglo, es similar al otro manual musical en tanto tratado de música, pero con un estilo diferente, a manera de diálogo entre profesor y alumno. Las dos obras versan sobre teoría de la música y afirman que las artes musicales son obra divina y están relacionadas con los números y la matemática. En estos antiguos manuales se explican temas como las sinfonías, las formas de los cantos y obviamente la polifonía. Estos dos manuales permiten colegir que el nacimiento de la polifonía data del siglo noveno, sin embargo, este canto a varias voces se demoraría algunos siglos en consolidarse. En el desarrollo de la polifonía se distinguen tres periodos: la polifonía primitiva a finales del siglo once, el *Ars Antiqua* desde mediados del siglo doce hasta mediados del siglo trece y el *Ars Nova* –o Gótico musical– en el siglo catorce. Durante la polifonía primitiva, las manifestaciones polifónicas son el

⁴³ Monofónica o monódica. Es aquella textura en la que se utiliza solamente una melodía, ya sea ésta interpretada por una o varias personas, pero al unísono.

⁴⁴ La polifonía es un canto “a varias voces” simultáneas.

organum y el *discantus*,⁴⁵ durante el período del Ars Antiqua, el *organum*, pero con voces mucho más libres y sin obligatoriedad de ceñirse el paralelismo del *organum* primitivo, y el *motete*,⁴⁶ durante el período del Ars Nova prosigue el desarrollo de la polifonía, pero cada vez con mayor libertad para el compositor. El Ars Nova es el período de perfeccionamiento de la polifonía, y coincide con el paso del Medioevo al Renacimiento (Dufourcq 2002, 32-75).

Pero además de la música religiosa, durante el Medioevo empezaba a desarrollarse la música profana. Aparecía entonces el músico en el umbral del capital. En los círculos de la nobleza surgía el trovador y en los círculos populares el juglar. Se suponía que el trovador era “el” poeta lírico y el juglar simplemente era el músico que interpretaba obras poéticas ajenas. Supuestamente, el trovador pertenecía a la nobleza o estaba relacionado con ella, y era un profundo conocedor de las normas del *ars poetria*,⁴⁷ a diferencia del juglar que supuestamente era un intérprete. Sin embargo, en la vida real los trovadores y los juglares no eran tan diferentes, había juglares de cuna pobre que componían magistralmente sus propias obras y trovadores nobles que no pasaban de la mediocridad. La poesía trovadoresca y la canción profana, derivada de ella, son posiblemente la expresión cultural y artística más difundida en la Europa medieval. Es literatura cimentada casi exclusivamente en el amor o a través del amor, es la expresión poética de un hombre que sufre por amor, es poesía lírica a manera de lamento de amor. Esta forma de poesía y la música profana son parte fundamental del *ars amandi*.⁴⁸

Es pertinente revisar la semántica de algunas expresiones que suelen usarse indistintamente (ver García Peinado y Monferrer 1998, 71-86, y pie de página nº 40). En francés se utilizan principalmente los términos *ménestrel*, *troubadour* y *trouvère*,

⁴⁵ El *organum* es la más primitiva forma polifónica, y consiste en añadir una voz paralela al canto gregoriano. El *discantus*, a diferencia del *organum*, es un canto en el cual las dos voces ya no se mueven de forma paralela, sino al contrario, mientras la principal asciende, la organal descende o viceversa.

⁴⁶ Forma de canto polifónico –un poco más elaborada– que consta de dos o tres voces, en el que cada voz canta un texto distinto con un ritmo diferente.

⁴⁷ O arte poética. De acuerdo a la historia de la *epistolografía* –actividad literaria basada en la escritura de obras en forma de cartas– durante los siglos tercero y cuarto D.C. y la caída del Imperio Romano de Occidente, se desarrollaron preceptivas específicas para las diferentes formas de expresión: la *ars dictaminis* (carta), la *ars poetria* (poesía) y la *ars praedicandi* (predicación).

⁴⁸ Por la obra *Ars Amandi* de Ovidio, que es un texto didáctico relacionado con el arte del amor, de la seducción.

para referirse a juglar o ministril/menestral (ambos *minstrel* en inglés), trovador (*troubadour* o *minstrel* en inglés) y trovador/trovero/juglar (*minstrel* en inglés), respectivamente. Para esta investigación se utilizan los términos *juglar*, *ministril* o *menestral*, *troubadour* y *trouvère*⁴⁹, los mismos que son contextualizados y definidos a continuación. Los *troubadours* –trovadores– son del sur de Francia. Del primero de ellos que se tiene algún registro es de Guilehm de Peitieu (1071-1126) o Guillermo VII conde de Poitiers y IX duque de Aquitania, y se considera como el último a Guiraut Riquier (alrededor de 1230-1292), personaje que trabajó en la corte de Alfonso X el Sabio. El período del *troubadour* duró dos siglos, desde fines del siglo once hasta el siglo trece, principalmente en Francia. Estos bardos eran nobles –si cabe el término– o estaban vinculados a la corte bajo su protección. Sus líricas se escribían en *provenzal* o *langue d'oc*. El fin de los *troubadours* se explica por las cruzadas contra los herejes albigenses, iniciadas en 1209. Por otro lado, se podría decir que los *trouvères* –troveros– son la contraparte norteña de los *troubadours* sureños. Su poesía se escribía en antiguo francés o *langue d'oïl*. Aparecen aproximadamente medio siglo después de los *troubadours*, debido posiblemente a que las cruzadas a Tierra Santa del siglo doce contactaron las culturas francesas del norte y del sur, y a través de ese contacto y del comercio en general, se iniciaba el movimiento trovador. A fines del siglo trece el interés por la forma trovadoresca comenzó a disminuir, aunque algo persistió en la corte francesa normanda en Sicilia.

En cuanto a los juglares y a los ministriles, de acuerdo a Daniels (2011), un grupo de artistas invisibles se asociaron para mostrarse a la gente. En 1321, en París, treinta y siete juglares firmaron una carta dirigida al preboste⁵⁰ de la ciudad para la creación de la *Corporación des Ménétriers*, una asociación similar a otros gremios artesanales del París del siglo catorce. Esta reivindicación gremial-musical de aquella época puede suponerse como un momento de inflexión en la historia de la trova urbana, porque durante mucho tiempo la Iglesia había considerado a los juglares como enviados del diablo debido a su asociación con la música profana y por los bailes obscenos que supuestamente inspiraban a los hombres a conductas lujuriosas. Esta migración de los

⁴⁹ Para tratar de diferenciar estos dos términos franceses, en español se podría decir *trovador* y *trovero* para referirse a *troubadour* y *trouvère*, respectivamente.

⁵⁰ Según el diccionario de la Academia de la Lengua Española: [*preboste es el*] individuo que es cabeza de una comunidad, y la preside o gobierna.

juglares –ahora ministriles– hacia el mundo artesanal-profesional les permitiría incorporarse a la sociedad como miembros legítimos y productivos (Daniels 2011, 1-5). A diferencia de los *troubadors* y los *trouvères*, los juglares eran artistas furtivos que vivían al margen de la sociedad. Eran cantantes, bailarines, malabaristas, acróbatas, mimos e incluso payasos, pero debido a su condición de intérpretes y no compositores, no dejaron evidencia de música escrita, razón por la cual han sido ignorados por los musicólogos. Daniels muestra la diferencia entre mano de obra calificada y no calificada en el Medioevo, específicamente en el caso de los juglares que tuvieron que agremiarse para convertirse en ministriles y poder incorporarse a la sociedad como profesionales productivos. Sin embargo, si bien en la Edad Media se percibía ya la necesidad de intercambiar composición e interpretación artística y musical por dinero, el mercado todavía no se había apropiado de la música.

En términos muy gruesos, se podría decir que después de la música medieval viene la música moderna, que dura entre el año 1500 y el 1900 (en la pintura, el Renacimiento había comenzado en el 1400). La primera etapa musical moderna es el Renacimiento, aunque para algunos entendidos se trata de otra fase de la polifonía (como continuación de la *Ars Antiqua* y la *Ars Nova*), que es la Edad de Oro de la Polifonía Vocal (Ingram Jaén 2002, 161), y que abarca aproximadamente todo el siglo catorce. Dentro del Renacimiento se habla de dos escuelas principales, la veneciana y la romana. La música del Renacimiento es más refinada que la del anterior período, de mayor fluidez melódica y de mejor uso de las voces, pero en su gran mayoría todavía de carácter religioso. Las formas musicales más representativas del período son la *misa polifónica*, el *motete* francés y el *madrigal* italiano. Sobresalen Giovanni Pierluigi da Palestrina y Orlando de Lasso (Dufourq 2002, 53-74).

Un segundo período de la música moderna es el Barroco, que abarcó el lapso temporal comprendido entre el año 1600 y el 1750. El término “barroco” se empleaba para la clasificación de las piedras preciosas, y así eran llamadas si eran irregulares o mal trabajadas. Este mismo calificativo lo utilizaron los historiadores del siglo veinte para referirse a toda manifestación cultural de ese entonces que presentaba rasgos de irregularidad, exuberancia y decadencia, porque encontraban cierta semejanza estética entre la magnífica arquitectura desarrollada en esos años con el *claro-oscuro* de la pintura y el *piano-forte* de la música. Claudio Monteverdi es posiblemente el músico

más importante durante la transición entre el Renacimiento y el Barroco. Se habla de tres subperíodos barrocos: el Barroco primitivo (1600-1650), el Barroco maduro (1650-1700) y el Barroco tardío (1700-1750). Las características musicales de este período musical pueden resumirse en un estilo dramático, un carácter aristocrático, el perfeccionamiento del contrapunto y la fuga, la armonía moderna y la autonomía de la música instrumental. Es fundamental la incorporación del bajo continuo como armonía de sustento y cohesión de la melodía, y se puede hablar también de nuevos géneros como el *concerto grosso*, la *ópera*, la *cantata*, el *oratorio*, el *concierto solista*, la sonata, y la *suite ópera*. Asimismo, hubo espacio para música dramática y música “pura” que fue creada e interpretada tanto por la iglesia católica como por la protestante. Las tres grandes escuelas dentro del período Barroco son la italiana, la iniciadora, la francesa, algo disidente y la alemana, conciliadora y sintetizadora. Las grandes figuras del Barroco son Heinrich Schütz, Johann Sebastian Bach, George Frederich Händel y Antonio Vivaldi (Dufourq 2002, 75-136).

Entre 1750 y 1800 se desarrolla el período Clásico Vienés o Clasicismo, que es una etapa de mucha claridad, cordura y estabilidad musical, tal vez de una hegemonía de la razón sobre la fantasía. La expresión musical se ha embellecido en cuanto a la melodía, con un sonido superior en todos los instrumentos y más coherencia en la armonía. Aquí se puede hablar también de estilos intermedios, como por ejemplo el estilo *galante* que fue la música que hicieron los hijos de Bach. Los grandes clásicos son Christoph von Gluck, Wolfgang Amadeus Mozart, Franz Joseph Haydn, y Ludwig van Beethoven, aunque la monumental obra de este último lo convierte en una figura original en la historia de la música, que traspasa etapas y se vuelve un puente entre clásicos y románticos y trasciende hasta nuestros días. Después del período Clásico se habla del Romanticismo, comprendido entre 1800 y 1890. Los grandes románticos son Niccolò Paganini, Carl Maria von Weber, Franz Schubert, Louis Hector Berlioz, Felix Mendelssohn, Robert Schumann, Franz Liszt, Johannes Brahms, Frédéric Chopin, Gioachino Rossini y Giuseppe Verdi. Dentro del Romanticismo se desarrollan el *poema sinfónico*, el *lied* o *canción* y la *ópera*, y también se componía música sacra (Dufourq 2002, 137-160).

De todas las grandes figuras mencionadas, en los siglos diecisiete y dieciocho, mientras la música seguía marchando hacia la economía de mercado, quiero mencionar ciertos

aspectos de las vidas de dos músicos excelsos: J. S. Bach y W. A. Mozart, que bien podrían ilustrar facetas del músico como sirviente, empleado, artista libre, emprendedor e incluso empresario.

Johann Sebastian Bach absorbió toda la experiencia estética del barroco y creó su propio estilo gracias a su maestría compositiva. Cuando terminaba el siglo dieciocho, el primer “trabajo” de Bach fue en el *Mettenchor* o Coro Maitines⁵¹ de un internado para nobles llamado *Ritterakademie* o Academia de los caballeros. Sin embargo, en la pubertad perdía su preciosa voz y se cambiaba al oficio de violinista y organista. Poco tiempo después, en 1703, hacía una “pasantía” de violinista en la Capilla de la Corte de Weimar,⁵² y en agosto de ese año era nombrado organista en la *Bonifaciuskirche* (Iglesia de Bonifacio) o *Neuekirche* (Nueva Iglesia) de Arnstadt,⁵³ donde además era violinista, clavecinista y tenía a su cargo catorce músicos con quienes interpretaba música para los banquetes de la Corte. Después de la etapa de Arnstadt-Mülhausen, la vida de Bach puede resumirse en otros tres períodos: Weimar (1708-17), Köthen⁵⁴ (1717-23) y Leipzig (1723-50). En Arnstadt fue organista y su producción era para órgano, en Köthen hizo música de cámara y produjo para la Corte, en Leipzig⁵⁵ compuso música vocal y fue el *Kantor*.⁵⁶ Fue un músico y compositor multifacético, se podría decir que su estilo tiene rasgos alemanes, franceses, e italianos, y aunque no compuso ópera, es claro que logró el equilibrio perfecto entre armonía y contrapunto y fue genial tanto en la música vocal como en la instrumental. Él era un asalariado de la

⁵¹ Maitines es la hora más temprana del amanecer y que servía de rezo en las iglesia Católica y Ortodoxa para la liturgia de las horas, es decir, el conjunto de oraciones de cada parte del día, cada tres horas. Las horas son maitines (medianoche), laudes (3:00), prima (6:00), tercia (9:00), sexta (mediodía), nona (15:00), vísperas (18:00) y completas (21:00).

⁵² Ciudad del estado federado de Turingia (Thüringen en alemán). También es el nombre con el que se conoce a Alemania después de su derrota en la Primera Guerra Mundial, entre 1919 y 1933. El nombre se debe a que su constitución fue escrita en el teatro Nacional Alemán de Weimar, ya que se consideraba que Berlín podía ser peligroso como sede de la Asamblea Nacional. Esta denominación de República de Weimar es producto de la historiografía posterior, ya que el país conservó su nombre de Imperio Alemán (*Deutsches Reich* en alemán) (Resumido de Coy 2011, 172-179).

⁵³ Arnstadt y Mülhausen son también dos ciudades de Turingia, región histórica y actualmente estado federado del centro-este de Alemania.

⁵⁴ Ciudad alemana del Estado federado de Sajonia-Anhalt. Aproximadamente a 100 km a vuelo de pájaro al noreste de Eisenach.

⁵⁵ Ciudad en el noroeste del estado federado de Sajonia-Anhalt, aproximadamente a cien kilómetros de Eisenach. Actualmente su población es algo más que el medio millón de habitantes.

⁵⁶ En francés *chantre*, en español *cantor*. Oficio de maestro cantor del coro en los templos principales, sobre todo en las catedrales.

música, vendía su trabajo y cada vez se cotizaba mejor. Muchos coinciden en señalarlo como el maestro del Barroco, lo cual es tan cierto como que su muerte coincide con el final del período (Honegger 1994, 21).

A lo largo de su vida, Bach vivió en ocho ciudades y visitó otras tantas. Es sorprendente el pequeño espacio geográfico en el que se desarrolló. Donde residió y trabajó obtuvo ingresos de diferentes fuentes. Fue servidor público en las iglesias de Arnstadt y Mülhausen y cuando fue *Director chori musici*⁵⁷ (director del coro) en Leipzig. Fue empleado privado en Weimar y Köthen. Cuando trabajó como *Kantor* en Santo Tomás fue empleado municipal. En Arnstadt no recibía un gran salario, pero era suficiente para atender sus necesidades, incluso le alcanzó para viajar a Lübeck a escuchar a Buxtehude.⁵⁸ En Mülhausen sus ingresos mejoraron, y más aún en Weimar, tanto en efectivo como en especies. Bach disfrutó de otro aumento salarial cuando fue nombrado *Konzertmeister* en Weimar en 1714, además de los ingresos adicionales que recibía como examinador de órganos nuevos o reparados. En Köthen, gracias a la generosidad del príncipe Leopoldo, su salario era alto para un principado tan pequeño como el de Anhalt-Köthen. Su etapa en Leipzig –la última y más larga de todas– es la que más nos dice sobre una eficiente gestión de ingresos. Bach había sido contratado como *Kantor* de la escuela de Santo Tomás en Leipzig en 1793 y como parte de su ingreso recibió una residencia oficial en el ala izquierda de la casa de la escuela. Se mudó allí con cuatro hijos de su primer matrimonio (era viudo) y además su segunda esposa daba a luz un hijo o hija anualmente desde 1723 hasta 1729, razón por la cual su alojamiento se volvió insuficiente. En 1731 encontró una casa más amplia para su numerosa familia (Forkel 1966, 60-68). Además de algunos pagos en especies (dieciséis quintales de maíz, dos cuerdas de leños, dos medidas de vino y otros) y de su residencia sin pago de alquiler, Bach percibía ingresos de varias fuentes por aproximadamente un total de 700 táleros (£ 106) anuales. Su estipendio como *Kantor* y *Director chori musici* (maestro cantor del coro y director de la música coral) era de sólo 100 táleros (£ 15) y el resto

⁵⁷ *Chori musici* (latín) significa música coral o música de coro.

⁵⁸ Dietrich Buxtehude fue un gran organista y compositor académico de origen germano-danés del período barroco. Debió ser muy importante para Bach porque por escucharlo viajó 400 kilómetros a pie. A sus veinte años de edad y con dos años como organista en Arnstadt, pidió permiso por cuatro semanas y caminó desde Arnstadt a Lübeck en el otoño de 1705. En el obituario escrito por su hijo Carl Philipp Emanuel Bach se puede leer: “[...] él [J. S. Bach] tenía una gran afición por escuchar a los buenos organistas como él, por ello hizo un largo viaje a pie a Lübeck para escuchar al famoso organista Dietrich Buxtehuden. Se quedó allí un trimestre y volvió a Arnstadt”. Lübeck es una ciudad al norte de Alemania.

provenía de eventos como matrimonios y funerales (Forkel y Terry 1920, 36-37).⁵⁹

Pensando en términos actuales, los ingresos de Bach en la época de Leipzig eran suficientes para mantener con comodidad su numerosa familia.

Murió en la escuela de Santo Tomás el 28 de julio de 1750 y fue enterrado al día siguiente en el cementerio de San Juan de Leipzig. Su muerte fue anunciada desde el púlpito de Santo Tomás: “Compositor de la Corte de Su Majestad el Rey de Polonia y Alteza Serenísima de Sajonia, Kapellmeister de Su Alteza el Príncipe de Anhalt-Cothen y Cantor a la Escuela de Santo Tomás de esta ciudad” (Forkel y Terry 1920, 36).

En cuanto a su legado material –es claro que su legado musical es invaluable– dejó entre efectivo y bonos alrededor de 360 táleros, monedas de oro y plata por más de 251 táleros, instrumentos musicales valorados en 371 táleros (¡imposible imaginar una verdadera valoración actualmente!), vajilla de plata y muebles por más de 29 táleros y libros sagrados por 38 táleros. De los instrumentos musicales destacan algunos de tecla, un violín Stainer y una lira, y no se mencionan libros diferentes a los teológicos ni se incluyen partituras o escritos, que debieron ser abundantes. Al no dejar testamento, todas sus pertenencias fueron declaradas con base en un inventario en 1159 *táleros* y 16 *groschen*,⁶⁰ algo menos que sus ingresos de dos años. Sin embargo, para repartir sus bienes, por no existir un testamento, se dejó a su viuda 400 táleros y la participación en la empresa minera (Forkel y Terry 1920, 36-37). Es claro que Bach supo gestionar sus finanzas como un profesional, manejaba bien su experticia y su talento, y cada vez conseguía trabajos mejor remunerados. Su legado monetario fue de £174 que en términos de riqueza equivaldrían aproximadamente a dos millones ochocientos cincuenta mil libras esterlinas actuales, lo que es lo mismo que cuatro millones trescientos mil dólares.⁶¹

⁵⁹ “[el thaler es una] moneda gruesa de plata acuñada [por primera vez] en 1486 por el Archiduque Segismundo en el Tirol, con módulo de 40 mm y peso de 36 g; en 1519 el Conde de Schlick acuñó en Bohemia piezas semejantes que se llamaron *joaquimsthaler* por su lugar de origen –Valle de San Joaquín, nombre que luego se abrevió a *thaler*. La equivalencia ente táleros y libras esterlinas es de Forkel y Terry (1920, 36). Aproximadamente, 100 táleros anuales equivaldrían a un sueldo mensual actual de aproximadamente 170 libras esterlinas de acuerdo a un cálculo simple con índice de precios al consumidor.

⁶⁰ El *groschen* es una moneda fraccionaria del *thaler* o tálero, equivalente a su veinticuatroava parte.

⁶¹ En valores de 2014, la equivalencia relativa de £174 del año 1750 oscila entre £24 400 y £2 850 000. Vamos a ver por qué. Mediante un simple cálculo, utilizando el RPI (retail prices index), la equivalencia sería de £24 400, valor que se obtiene al multiplicar £174 por el porcentaje de incremento del índice de precios entre 1750 y 2014. Sin embargo, esta no necesariamente es la equivalencia real. La mejor medida

Otro ejemplo de un músico en el umbral del capital o en transición hacia el mercado, aunque opuesto en cuanto al éxito económico de Bach, es Wolfgang Amadeus Mozart. Norbert Elias⁶² escribió *Mozart. Sociología de un genio* (Elias 1991). Libro en el que relata, entre otros varios aspectos de la vida de Mozart, su paso de empleado del obispo de Salzburgo a músico libre. Mozart murió en 1791 a la edad de treinta y cinco años, luego de haberse “abandonado a su suerte” (Elias 1991, 13). Sin importar por qué murió tan joven, lo cierto es que en sus últimos años vivía al filo de la desesperación, estaba muy endeudado y poco a poco iba destruyéndose.

En la actualidad se considera a Mozart como a uno de los más grandes músicos de la historia, y es difícil imaginar que alguien con tanta magia creadora pudiera morir tan joven a causa justamente de esa fuerza mágica para componer música. Sin embargo, no se puede entender a un genio solamente por su obra, se necesita estudiar también a la persona en su entorno, y eso es lo que hace Elias, describe al Mozart hombre con sentimientos y deseos dentro el contexto de su época (Elias 1991, 20-22). A pesar del enorme reconocimiento posterior a su obra, no se entiende cómo al final de su vida el propio Mozart se consideraba un fracasado. Lo que sí se puede afirmar es que el gran músico fue un burgués al servicio de la corte en Alemania durante la segunda mitad del siglo dieciocho, cuando la nobleza cortesana ejercía su poder sobre los artistas, principalmente sobre los músicos y los arquitectos, a diferencia de los literatos y filósofos –y tal vez los pintores– que habían podido liberarse del yugo aristocrático dominante, toda vez que tenían la posibilidad de llegar a través de los libros y los pintores a través de los cuadros a un público burgués cada vez más numeroso e influyente en cuanto a la estética. Además, existía ya una especie de mercado para la

del valor relativo en el tiempo depende de qué se quiere comparar: el costo o el precio de una mercancía, el ingreso o la riqueza, o el retorno de una inversión. Para el siguiente cálculo se utiliza la metodología explicada en Officer y Williamson (2012) y en la URL <http://www.measuringworth.com>. Si convertimos £174 de 1750 a valores de 2014 tenemos cinco opciones: i) con el índice de precios al por menor (RPI) nos da un valor de £24 400; ii) con el deflactor del PIB (GDP deflactor) tenemos £24 200; iii) utilizando los ingresos medios (average earnings) tenemos £310 000; iv) con el PIB per cápita (GDP per capita) tenemos £484 000; y v) utilizando como deflactor la proporción del PIB (share of GDP) obtenemos £2 850 000. En la actualidad la libra esterlina equivale a aproximadamente 1,52 dólares.

⁶² Sociólogo judío-alemán (1897-1990) reconocido como una celebridad intelectual recién al final de su vida y considerado como uno de los grandes sociólogos del siglo veinte después de su fallecimiento. Sus estudios abarcan varios tópicos, entre ellos la violencia, el deporte, la muerte, el tiempo, el arte y la poesía. Compara las redes de seres humanos interdependientes (o “figuraciones” como él las llamaba) a una danza. A su enfoque teórico se lo suele llamar “estudios figuracionales”.

producción literaria, en otras palabras, había empresas comerciales que atendían a un público burgués culto interesado en la literatura. Empezaba a aparecer entonces la incipiente figura del artista libre.

Es claro que en la Europa de fines del siglo dieciocho los músicos todavía dependían en gran medida del mecenazgo y, consecuentemente, del gusto estético de aristócratas y cortesanos. Es entonces cuando Mozart decide convertirse en artista libre (Elias 1991, 38-51). Esta decisión significaba empezar a vender en el mercado sus obras musicales en vez de ganarse la vida como empleado fijo de un patrono. No había un mercado musical estructurado y tampoco dentro de la sociedad existía una posición importante para un músico, aunque este fuera de un gran nivel. Entonces Mozart corría un gran riesgo, pero no le quedaba otra, la situación en Salzburgo era insostenible, estaba cansado que su señor le ordenara qué componer y cuándo y dónde dar un concierto. Pero el riesgo valdría la pena. Elias diferencia el “arte de artesano” de “arte de artista” dentro de la sociedad de la época.

[...] si uno se inserta mentalmente en el contexto del desarrollo que condujo del arte artesanal al artístico, de la producción de arte para clientes determinados, en su mayoría de elevada posición social, a una producción para el mercado anónimo, para un público que, en general, se encuentra al mismo nivel que el artista (Elias 1991, 51-54).

Al artesano se le remuneraba por entretener a señores y cortesanos, el artista libre se buscaba el sustento en el mercado y su producción musical empezaba a diferenciarse de la producción bajo el mecenazgo aristócrata. Aparecían, entonces, nuevas relaciones entre el productor artístico y el consumidor y se empezaba a competir por un público anónimo. A pesar que “le advirtieron de la inseguridad extrema [...] como músico sin colocación fija y sin un sueldo constante [...] el mismo Mozart no dudó en absoluto de cuál sería su decisión [...] el regreso a Salzburgo hubiera sido una pérdida de sentido en su vida” (Elias 1991, 140), y entonces optó por ser un músico libre. Este cambio de posición y función social del músico permitiría la transformación del estilo y el carácter de la música.

En 1791 escribió *La flauta mágica* y *La clemencia de Tito*. Mientras trabajaba en *La flauta mágica*, se dice que el emisario de un noble desconocido, cuyo nombre el músico

jamás reveló, le encargó una misa de réquiem. La esposa del noble había fallecido y el viudo deseaba que Mozart compusiera la misa para los funerales. Su obra inconclusa, la Misa *Réquiem en Re menor*, terminada después por su discípulo Süßmayr,⁶³ fue su última composición.⁶⁴ Mozart llegó a decirle a su esposa que iba a morir pronto y que estaba componiendo el *Réquiem* para sí mismo. El 4 de diciembre de 1791, Mozart recibió en casa a algunos familiares y amigos y pidió que le llevaran la partitura del *Réquiem* a la cama y pidió a sus visitantes que cantaran con él el movimiento *Lacrimosa*⁶⁵ de su obra póstuma. Al poco tiempo empezó a llorar, era su despedida. A la una de la madrugada del 5 de diciembre, Mozart fallecía. El sepelio tuvo lugar el día siguiente, un entierro pobre, de tercera clase. El ataúd fue llevado hasta el pequeño cementerio de St. Marx (San Marcos), donde fue sepultado en una tumba comunitaria simple (Elias 1991). Mozart, a diferencia de Bach, no supo gestionar eficientemente el don que tuvo desde que nació. Su genialidad musical y artística no se tradujo en bienes materiales. Murió muy joven y en la pobreza. Apenas tenía treinta y cinco años.

4. De los trovadores a los griots

Pero si lo que buscamos son los orígenes de los blues, podemos dar un salto desde Europa hacia el continente africano para encontrar a los músicos que divulgan la historia y propagan la cultura: los *griots*. Estos narradores de historias, poetas de la tradición del África Occidental, cantantes de alabanzas y músicos vagabundos, son unos verdaderos depósitos de la tradición oral, y como tales, son comparables con los juglares, los trovadores y los bardos de la Europa medieval. Los *griots*, además de filósofos son músicos, cantores, poetas, genealogistas, cronistas, bufones, rezanderos,

⁶³ Franz Xaver Süßmayr (Viena 1766-1803), compositor, clavecinista, clarinetista y director musical del Teatro Nacional de Viena. Más conocido en el siglo veinte por haber completado el *Réquiem* de Mozart. (traducción mía de *Encyclopædia Britannica*, www.britannica.com/)

⁶⁴ El *Réquiem* es una obra incompleta y, por tanto, existen algunas versiones con diferentes correcciones y cambios, siendo la más famosa la de Süßmayr, y considerada como el *Réquiem* de Mozart. Mozart había completado la *Introitus* (Introducción) y redactado casi en su totalidad los cinco primeros movimientos de la *Sequenz* (Secuencia): el *Dies irae*, el *Tuba mirum*, el *Rex tremendae*, el *Recordare* y el *Confutatis*, además de ocho compases del sexto movimiento, el *Lacrimosa*. También había avanzado en el *Ofertorium* (Ofertorio). Süßmayr incluyó el trombón en el *Tuba mirum*, escribió el *Sanctus*, el *Benedictus* y el *Agnus Dei* basándose en los esbozos e ideas de Mozart.

⁶⁵ *Lacrimosa*.- adjetivo latino que viene de *lacrima* (lágrima) más el sufijo *osus* (abundancia). Se podría traducir como “lagrimosa” o “llena de lágrimas”. En latín el sexto movimiento de esta misa de Mozart es: *Lacrimosa dies illa qua resurget et favilla iudicandus homo reus. Huic ergo parce, Deus. Pe Iesu, Domine, dona eis requiem. Amen*. Traducido al español: Día de lágrimas aquél en que resurja del polvo para ser juzgado el hombre reo. Perdónale pues, Dios Piadoso Jesús, Señor, dales el descanso. Amén.

transmisores orales, cantores de la historia y recitadores de las leyendas de los pueblos africanos (Chamorro 1993, 219 y 227). Estos bardos, juglares, trovadores o ministriles africanos, son antecesores de los bluseros norteamericanos.

Raíces es una miniserie de fines de los setenta. Basada en el libro de Alex Haley, *Roots: The Saga of an American Family* y producida por la cadena de televisión estadounidense ABC, fue muy galardonada: ganó nueve premios *Emmy* y un *Golden Globe*. Cosa similar sucedió con el libro, que obtuvo una mención especial en los premios *Pulitzer* de 1977. Esta historia convocó a una gran cantidad de lectores y televidentes y constituyó un gran éxito mediático y reivindicatorio en cuanto a los prejuicios raciales. Según la empresa de publicidad *Doubleday*, en 1977 se publicaron y vendieron más de cinco millones de copias del libro, y de acuerdo a la investigadora *Nielsen Media Research*, la primera semana de emisión de la teleserie alcanzó un rating de entre 28,8 y 36,3 millones de hogares, es decir, aproximadamente 130 millones de personas (Pace 1992). El libro y la exitosa serie de televisión revivieron el interés en la historia oral y la genealogía popular. Su escritor Alex Haley es descendiente de séptima generación del principal personaje de la obra, *Kunta Kinte*. Tanto en el libro como en la serie se menciona con mucha insistencia la importancia de los *griots*. Gracias al libro se difundió la importancia de este personaje africano. Fueron algunos de estos trovadores africanos quienes contaron, de generación en generación, la historia de los descendientes de *Kunta Kinte* hasta llegar al escritor. Al introducir su libro, Haley explícitamente menciona la enorme importancia de los *griots*:

Finalmente, reconozco mi inmensa deuda a los griots de África. Hoy se dice, con exactitud, que cuando muere un griot es como si se quemara una biblioteca. Los griots simbolizan el hecho de que la herencia humana se remonta a un lugar, y a un tiempo, en que no existía la escritura (Haley 1978, 4).

Es evidente su importancia, como lo es también la de los músicos y demás artistas que buscan contar, e incluso predecir, lo que sucede con su vida, su historia, su cultura y sus interacciones sociales. Thomas Hale, en su paper “From the Griot of *Roots* to the Roots of Griots” (1997), realiza un sugestivo análisis sobre los orígenes del término africano *griot*, vocablo que incluso considera controversial por su exagerado uso y abuso. Hale prefiere la traducción *bardo* y trae a colación la exitosa teleserie *Raíces* como el origen

de la propagación global de esta expresión a manera de descriptor regional para un cierto tipo de trovador de África Occidental. En la actualidad los *griots* –o sus descendientes y seguidores– actúan en teatros de ciudades como París, Londres, Nueva York y Tokio, y en varias universidades en todo el mundo, además de participar en espectáculos musicales de rock, rap y música sinfónica. De acuerdo al sistema de datos *LexisNexis*,⁶⁶ existen más de mil quinientas citas que contienen la palabra *griot* en periódicos y otras publicaciones a nivel mundial. La mayoría de las citas se refieren a músicos, narradores y comediantes afroamericanos, e incluso ciertos ancianos que han asumido el oficio. Si bien este término tiene connotaciones positivas fuera de África, para Hale es una expresión ambivalente, porque muchos africanos occidentales de la zona del *Sahel*⁶⁷ –Senegal, Malí y Nigeria– realmente creen en el poder de sus palabras y cantos. Además, estos bardos son una casta, con la resultante distorsión de la estructura social, al punto que incluso en la actualidad a los *griots* y personas de ese origen les resulta muy difícil casarse fuera de su grupo social. Es innegable que es una elite porque su comportamiento está marcado por la libertad de gritar, cantar y bailar (Hale 1997, 249-251).

Este personaje del África occidental es parecido al trovador de la Europa medieval. También al servicio de los jefes de las tribus para entretenerlos con cantos, versos largos e historias, casi siempre con el acompañamiento de un instrumento hecho a partir de una calabaza, similar a una guitarra, con cinco cuerdas atadas al palo de madera que hace de mástil. Este instrumento llamado *halam* en una lengua africana fue llevado al Sur de Estados Unidos donde lo rebautizaron como *banjo*. El *griot* pertenecía en su gran mayoría a la costa occidental africana, principalmente a tres tribus que se conocen

⁶⁶ *LexisNexis* es una gran base de datos en línea que ofrece información legal, empresarial y financiera y de negocios. Contiene cerca de cinco millones de documentos y decenas de miles de fuentes. Lexis es un servicio de información de temas legales y Nexis provee archivos del New York Times, de Wall Street, registros públicos, información fiscal y análisis político.

⁶⁷ *Sahel* en árabe (*sāḥil*) significa *orilla*. Zona que se extiende 7 700 km desde Senegal hasta el Mar Rojo. Su parte más estrecha es de menos de 160 km, y su parte más ancha es de casi 640 km. Su superficie es mayor a un millón seiscientos mil kilómetros cuadrados de pastizales áridos y semiáridos. Hacia el norte está el Sahara a manera de un mar de arena, del cual el *Sahel* es su orilla. Hacia el sur se va transformando poco a poco en una exuberante sabana verde. El *Sahel* cubre el territorio del norte de Senegal, el sur de Mauritania y Malí, el sur de Argelia, Nigeria, Chad, Sudán y Eritrea. (...) En un continente de problemas, el *Sahel* se enfrenta a algunos de los mayores. Es el hogar de aproximadamente 100 millones de las personas más pobres y olvidadas del mundo, está afectado por la sequía y la hambruna, el analfabetismo y la pobreza están generalizados, el matrimonio infantil es común y la condición de la mujer es baja. Tiene el crecimiento demográfico más alto del mundo y varios países de la zona tienen los niveles más bajos del IDH (Traducido de Potts et al. 2013, 7).

actualmente como *wolof*, *fulani* y *mandinga*.⁶⁸ En todos los dialectos y lenguas de África existen términos particulares para designar al cantante, bardo o trovador, sin embargo, la expresión *griot* se ha generalizado. Según Chamorro (1993), el *griot* tiene diferentes denominaciones de acuerdo a su origen y a su función. Si la ocupación principal es la de músico, el término utilizado es *bantunda* (etnia *bantú* en Congo), *gewel* (etnia *wolof* en Senegambia), *imam* (etnia *mandinga* en Senegal y Gambia), *jali* (etnia *mandinga* en Senegal y Guinea-Bissau), *yoemi* (etnia *dan* en Costa de Marfil) y *z'rebome* (etnia *malinke* en Costa de Marfil). Si la atribución principal es otra – rezadero, líder, artesano, historiante, mensajero– los términos son múltiples (Hale 1997, página 228).

En Senegal, la música es más que una diversión, el canto acompaña los buenos y malos momentos y ayuda a entender la vida pasada y la presente. El *griot* transmite la historia y los valores de cada pueblo a través de poemas, canciones y músicas, aprendidas de generación en generación. Los *griots* son personas muy respetadas en la sociedad senegalesa. Dodou Ndiaye Rose (Mamadou Ndiaye Coumba Rose), nacido en Dakar en 1930, es un percusionista senegalés de origen *wolof*, considerado también como uno de los mayores *griots* de la actualidad (Penna-Diaw 2012). Él resalta la importancia de los *griots* en la sociedad senegalesa tanto en los buenos como en los malos ratos. Cuando hay un festejo, es el *griot* quien acude con su música, es él la persona encargada de prender la fiesta. Cuando fallece un familiar, va a la casa de los deudos para infundirles coraje en ese momento triste y para motivarles que sigan juntos, que la vida continúa. Incluso este personaje actúa como consejero legal y de negocios, ayuda a escoger la persona que tomará el lugar del fallecido. Es gigante la importancia del *griot* en la vida comunitaria y religiosa de las tribus del África occidental, es un miembro especial de la comunidad, con funciones específicas como la música, la historia, la comunicación con las deidades y el apoyo emocional a los guerreros. El *griot* es un auténtico antecesor del *blusero*.

⁶⁸ Los *Wolof* (*Volof*) son un grupo étnico de Senegal, Gambia y Mauritania (aproximadamente 5 millones), los *Fulani* (*Fula*, *Peul* o *Fulbe*) viven principalmente en el *Sahel* y son el grupo nómada más grande del mundo (aproximadamente 30 millones) y los *Mandinga* (*Mandinka*, *Malinké*, *Mandé* o *Manden*) que habitan en Gambia, Guinea, Senegal, Malí, Sierra Leona, Liberia, Burkina Faso y Costa de Marfil (aproximadamente 13 millones) (Chamorro 1993).

5. La geografía económica de los blues: del delta del Níger al delta del Mississippi

La geografía también juega un papel importante en la creación de cultura. Actualmente la velocidad de las telecomunicaciones facilita su difusión. La producción cultural ha dejado de lado lo local y se ha enfocado en lo global. Sin embargo, desde hace mucho había otras formas de transmitir la cultura, una de ellas es la geografía. Parece claro que “[...] el paisaje retiene la atención porque sirve de soporte a las representaciones y porque es huella y matriz de la cultura” (Claval 1999, 25), y una representación cultural puede reproducirse en una geografía similar. Tal puede ser el caso de la música de la cuenca del río Mississippi, una región similar a la cuenca del río Níger.

El 18 de febrero de 2013, el estado de Mississippi ratificó la abolición de la esclavitud, ¡147 años después! de que la enmienda de 1865 la había abolido. El periódico londinense *The Guardian* informaba al día siguiente que “Mississippi ha ratificado oficialmente la decimotercera enmienda de la Constitución de Estados Unidos, que abole la esclavitud, [abolición] que consta oficialmente en la Constitución el 6 de diciembre de 1865”.⁶⁹ Es más, según el diario, tal decisión se dio porque dos académicos locales fueron al cine a ver la película *Lincoln* (2012) de Spielberg y decidieron investigar por qué no se había ratificado tal enmienda. También el diario digital *lainformacion.com* se hizo eco de tal decisión y publicó, el mismo 19 de febrero, una sugestiva nota titulada “Mississippi, el estado más racista de EEUU, ratifica la abolición de la esclavitud... 150 años después” y despliega la información contando la historia de los primeros esclavos africanos que habían llegado a Virginia, al puerto de Jamestown en 1619, diecinueve hombres negros que eran ¡parte del botín! obtenido por ¿piratas? holandeses en el asalto a un barco español. Aproximadamente un siglo después, en 1722, colonos franceses introducían la esclavitud en Mississippi, cuna del *Ku-Klux Klan* y con seguridad el estado menos tolerante del país. Lugar donde se gestaron los *blues*, precursor de muchas músicas, entre ellas “la música clásica del siglo veinte”,⁷⁰ el *jazz* y el *rock and roll*.

⁶⁹ Traducción textual de la publicación en *The Guardian* del 19 de febrero de 2013. “Mississippi has officially ratified the 13th amendment to the US constitution, which abolishes slavery and which was officially noted in the constitution on 6 December 1865. All 50 states have now ratified the amendment”.

⁷⁰ La descripción del *jazz* como “la música clásica del siglo veinte” le pertenece al profesor Daniel Gutiérrez, quien, con mucha razón y conocimiento del tema, ha insistido en ese calificativo durante algunas de las reuniones de revisión de la presente investigación.

En términos geográficos e hidrológicos se conoce como delta al depósito aluvial, por lo general triangular, que se forma en la desembocadura de algunos ríos debido a la acumulación sucesiva de capas de tierra por la pérdida de velocidad del río al final del recorrido. Desde un punto de vista geográfico global, se conocen en el mundo varios deltas, siendo los más famosos los del Nilo, del Níger y del Okavango en África, del Po, del Danubio, del Ebro, del Rin y del Volga en Europa, del Mississippi, del Colorado, del Grande y del Yukón en Norteamérica, del Amazonas, del Orinoco, del Paraná y del Xingú en Sudamérica, y del Ganges, del Mekong y del Yangtsé en Asia (Huh et al. 2004).

Si pensamos en el estudio de las relaciones de los seres vivos entre sí y con el medio ambiente, es claro que los deltas son verdaderos mega ambientes donde pueden vivir una gran diversidad de plantas y animales, gracias a este terreno de choque entre agua salada, agua dulce y tierra. Si pensamos en las relaciones entre grupos humanos y su entorno físico y social, los deltas han jugado un papel fundamental en el desarrollo demográfico y económico de la humanidad. La presencia de agua dulce, abundante tierra fértil y la facilidad de transporte fluvial ayudaron al desarrollo económico. Grandes civilizaciones como Egipto, India y China nacieron en zonas deltaicas. Pero si queremos pensar en el desarrollo de la música, también podemos ir a buscar en los deltas. Cuando se habla de blues, se habla del *delta blues* o de los blues del delta del Mississippi, y si se recuerda el origen africano de los blues, enseguida uno se puede ubicar en el delta del Níger en Nigeria. Sin embargo, más que el delta de cada uno de estos ríos, hay que resaltar la importancia de cada una de las cuencas hidrográficas como lugares de creación musical, como “geografías musicales” (Goio 2009).

El río Níger nace en las montañas de Fouta Djallon en Guinea y recorre más de cuatro mil kilómetros, atraviesa Malí, Níger, Benín y Nigeria, donde desemboca formando el gran delta del Níger en el golfo de Guinea. En sus orillas habitan varios pueblos subsaharianos con diferentes culturas y en el pasado se erigieron en sus riberas imperios

subsaharianos como *Tombuctú*,⁷¹ fundada por los *tuareg*.⁷² El río Mississippi está localizado al centro de los Estados Unidos, es uno de los ríos más caudalosos del mundo y su delta es el más grande de Norteamérica. Tiene una longitud mayor a los seis mil kilómetros, drena el agua de la mayor parte del territorio entre las Rocallosas y los Apalaches y pasa por diez estados, Minnesota, Wisconsin, Iowa, Illinois, Missouri, Kentucky, Arkansas, Tennessee, Mississippi y Luisiana. Desde siempre ha sido considerado como una zona de gran importancia biológica y, sobre todo, económica, pero también cultural: el llamado *delta blues* es posiblemente la primera forma de música blues, originaria de la región del Delta –diferente al verdadero delta del Mississippi que está cerca de New Orleans–. La *región del Delta*, a la cual se refiere la música, es una estrecha franja de tierra, limitada al norte por Memphis, Tennessee, al sur por Vicksburg, Mississippi, al este por el río Yazoo y al oeste por el río Mississippi (Herzhaft 2003, 118).

La geografía económica de la música afronorteamericana, situada en la zona del río Mississippi, de hecho, es similar la geografía económica de la cuenca del río Níger. Se trata de dos espacios territoriales parecidos a pesar de estar en dos continentes diferentes (Goio 2009). La cuenca del Níger se caracteriza por grandes áreas de vegetación. Al sur un área bien regada y parcialmente cubierta por los restos de una selva tropical, con maderas nobles como la caoba y el obeche y abundantes palmeras para la producción de aceite. En la meseta y la sabana las selvas se transforman en praderas con árboles resistentes como el baobab y el tamarindo. Al noreste del Sahel la vegetación es semidesértica. En las regiones pantanosas y selváticas hay cocodrilos y serpientes. Los grandes mamíferos africanos lastimosamente desaparecieron a causa de los

⁷¹ Mítica ciudad situada entre el desierto del Sahara y la curva del río Níger, en la actual República de Malí. Fue fundada en el siglo doce por nómadas *tuareg* junto a un pozo (*tim*) custodiado por una mujer llamada *Buktu*. Los *tuareg* llevaban sus rebaños a pastar cerca del Níger, y a pocos kilómetros del río transformaron su campamento en aldea permanente, que además se convirtió en el principal centro caravanero del Sahara donde se encontraban sabios, piadosos ulemas y hombres ricos de todas las razas y naciones. Con el tiempo llegó a ser la ciudad número uno del comercio y de la cultura árabe islámica (Vidal Castro 2003, 29-30).

⁷² A pesar de ser una rama étnica de los *bereberes*, los nómadas *tuareg* son culturalmente únicos, porque si bien se han dividido en diferentes tribus y castas, mantienen un fuerte sentido de identidad. Su población se calcula actualmente entre uno y tres millones de personas (Asfura-Heim 2013, 1-5). Según el Diccionario de la Real Academia Española (DRAE), el término *bereber* (o *beréber*) procede del árabe-marroquí *berber*, éste del árabe clásico *barbr*, que a su vez se deriva del término griego *βάρβαρος* (*bárbaros*). Muchos suelen autodenominarse *imazighen* (en singular *amazigh*) que significa *hombres libres*. “Se dice del individuo de la raza que habita el África septentrional desde los desiertos de Egipto hasta el océano Atlántico y desde las costas del Mediterráneo hasta el interior del desierto del Sahara”.

asentamientos humanos, pero todavía quedan antílopes, camellos y hienas. En cuanto a la minería, abundan los depósitos de hierro y sal en la sabana, estaño y columbita en la meseta y yacimientos de petróleo, gas natural, carbón, plomo y zinc en la zona del delta del Níger. La cuenca del Mississippi es una zona de largos veranos y cortos pero templados inviernos. En general el clima es cálido y húmedo. A finales del verano y durante todo el otoño puede haber huracanes, y entre febrero y mayo, tornados. Más de la mitad de su superficie está cubierta por bosques: madera dura al norte y diferentes especies de pinos al sur. El ciervo de cola blanca es el animal más común, además de castores, zorros, zarigüeyas, conejos, mofetas y ardillas. Entre las aves de la zona se puede mencionar a los patos y pavos salvajes. La producción agraria se basa en el algodón y la soya, además de arroz, heno, trigo y maíz. La producción pecuaria es de ganado vacuno y productos derivados. Su producción forestal es de maderas duras, pino y pasta de madera. Las manufacturas más importantes son textiles, muebles, artículos electrónicos, alimentos procesados, partes y piezas para vehículos y equipamiento aeroespacial (Huh et al. 2004).

Los deltas han sido fundamentales para el desarrollo demográfico y económico de varios pueblos del mundo. La presencia de agua dulce, la cantidad de tierra fértil y el transporte fluvial facilitaron el desarrollo agrícola y comercial de los pueblos deltaicos. Los deltas nacieron hace aproximadamente seis mil años cuando la última glaciación de la tierra (hace doce mil años) se detuvo y los originó. El nivel del mar estaba aproximadamente cien metros bajo el nivel actual, lo que permitió que los sedimentos de los ríos se depositaran en zonas alejadas (Serra y Verdaguer 1983) produciendo planicies deltaicas que se sumergían por la elevación del nivel del mar y después servían como bases para los siguientes asentamientos (Maldonado 1972).

Como ya se dijo, la cuna de los blues o delta del Mississippi no corresponde al verdadero delta del río, sin embargo, lo importante es comparar dos zonas similares, dos grandes cuencas fluviales de enorme potencial económico, dos territorios que generaron riqueza y música. Los esclavos africanos que trajeron a América son en su mayoría procedentes de la cuenca del Níger.

Haciendo un poco de historia,⁷³ alrededor de 1520, algo más de dos décadas después del “descubrimiento” de América, el explorador-conquistador español Álvarez de Pineda, mientras intentaba llegar a la Florida encontró de casualidad la desembocadura de un caudaloso río al que llamó río Grande del Espíritu Santo. Veinte años después, otra expedición española, esta vez al mando de Hernando de Soto, volvió a toparse con este río, pero fue despreciado por no tener oro. Ya en el siglo diecisiete, en 1673, empezaron a llegar los franceses a la zona de este gran río que hoy se conoce como Mississippi. En 1682, comandados por René Cavelier de la Salle, tomaron posesión de las tierras comprendidas entre Canadá y el Golfo de México, y en homenaje a Luis XIV las bautizaron como Luisiana (en francés *Louisiane*, en inglés *Louisiana*). Sin embargo, no establecieron una colonia, sino que volvieron a Europa en busca de apoyo para continuar la conquista. A su retorno no encontraron Luisiana y desembarcaron en Texas, donde la Salle fue asesinado por sus compañeros. Finalmente, en 1699 un grupo de soldados franceses llegó por el golfo de México a la desembocadura del Mississippi y en 1718 fundaron la ciudad de New Orleans.⁷⁴ Si bien la zona era fértil, no era productiva porque no había quien trabajara la tierra, hasta que empezaron a llegar los esclavos. Los primeros africanos introducidos fueron unos dos mil capturados por el ejército francés. Entonces comienza la producción de tabaco, añil y caña de azúcar, con la “colaboración” de esclavos traídos de las Antillas, de Carolina del Sur o directamente del África.

Entre 1756 y 1763 se libró la Guerra de los Siete Años. Conflicto provocado por el interés mercantilista de los británicos en su afán de desmantelar a su rival comercial Francia. Francia se alió con España en 1761, pero ambos países fueron derrotados. La paz llegó en 1763 cuando se firmaron los tratados de Hubertsburg y de París. Este último privó a Francia de la mayor parte de su imperio en favor de los británicos, especialmente en Canadá y la India. A su vez, los españoles tuvieron que ceder la Florida, pero obtuvieron parte de la Luisiana, que después regresaría a Francia para

⁷³ Este corto resumen histórico proviene en parte de la memoria de cursos del colegio y la universidad y de algunos libros de historia americana. Sin embargo, he preferido confirmar números y fechas de los textos de Mesa y Leompart (1870), Zinn (2011), del Hoyo (2005) y de una muy acertada ponencia del capitán de artillería e historiador español Germán Segura García (2011).

⁷⁴ En la actualidad, New Orleans es un símbolo histórico y colonial de los Estados Unidos, posiblemente es la ciudad más hermosa y genial del sur de ese país. Es un verdadero mosaico sincrético de culturas, razas, religiones y tradiciones. Si bien los africanos llevaron su magia, tanto españoles como franceses dejaron su impronta a orillas del legendario río Mississippi.

finalmente pasar a los Estados Unidos. Así, la Gran Bretaña impuso su autoridad mercantilista y se consolidó como la potencia imperial y comercial más importante del mundo al ampliar su dominio al Caribe y a la India (Rodríguez y Alegre 2000, 165-166).

En la postrimería del siglo dieciocho, exactamente el 9 de noviembre de 1799, de acuerdo al calendario gregoriano, o 18 de brumario del año VIII, de acuerdo al calendario republicano francés, Napoleón Bonaparte dio un golpe de estado que terminó con el gobierno de la Revolución Francesa. Un año después, en plenas Guerras Napoleónicas, Francia adquirió Luisiana mediante el Tratado de San Ildefonso, pero la ceremonia oficial se llevó a cabo tres años después. Si para los criollos de Luisiana debió ser difícil acoplarse a la lengua inglesa –hablaban francés y español– y a nuevas reglas británicas, tanto peor debió ser para los africanos y afrodescendientes de Luisiana. Pero, en 1803 Napoleón renunciaba a su sueño de ampliar su imperio a América y decidía vender el distrito de Luisiana⁷⁵ a los Estados Unidos, que por su gran tamaño fue dividido en territorios estadounidenses que luego se transformarían en los estados federales de Arkansas, Missouri, Kansas, Iowa, Nebraska, Dakota del Sur y otros. Solamente el estratégico territorio de Orleans se transformaría en el actual estado de Luisiana. Esta transacción, que permitía duplicar el tamaño de los Estados Unidos, fue ejecutada por la administración del presidente Thomas Jefferson el 30 de abril de 1803 en París. El acuerdo consistía en la venta de 828 mil millas cuadradas (2 millones 144 mil km² o 530 mil acres) de posesiones francesas al oeste del río Mississippi, a un precio total de 15 millones de dólares o aproximadamente 80 millones de francos franceses (*National Archives, General Records of the U.S. Government*, <http://www.archives.gov>). Si se considerase el pago de intereses, el territorio del distrito de la Luisiana habría costado algo más de 23 millones de dólares (Johnson 2004, 237-238). En valores actuales, los 15 millones de dólares pagados por la compra de Luisiana equivalen a 287 millones de acuerdo al IPC o 266 millones de acuerdo al deflactor del PIB.⁷⁶ Un verdadero regalo.

⁷⁵ Es importante recordar que el entonces distrito de Luisiana tenía una extensión muchísimo mayor que el actual estado de Luisiana, un territorio que se extendía a lo largo del río Mississippi desde Nueva Orleans hasta San Luis, de aproximadamente casi un cuarto del territorio actual de los Estados Unidos.

⁷⁶ Para el cálculo se utiliza la metodología explicada en Officer y Williamson (2012) y en la URL <http://www.measuringworth.com>.

Volviendo a la historia de Luisiana, a inicios del siglo diecinueve era un distrito que producía azúcar en pequeña escala, pero con la compra de más esclavos por parte de los grandes hacendados, la producción empezó a aumentar rápidamente, convirtiendo a Luisiana en un territorio apetecible. En 1812 ya se había convertido en el décimo octavo estado y en ese mismo año Estados Unidos le declaraba la guerra a la Gran Bretaña. En 1815 los invasores tuvieron que retirarse, la famosa batalla de Nueva Orleans terminó con los intentos británicos de dominio. Con todos estos cambios de dueño, es claro que los africanos y afrodescendientes estuvieron salpicados por varias culturas, la propia del oeste africano con su religión politeísta, la francesa católica, la española también católica, la inglesa protestante y la naciente cultura estadounidense, también protestante.

6. Luisiana, a cultural crossroads y l'énigme du tambour africain

La gran Luisiana, cuna de la música afronorteamericana, de los blues, del jazz y del rock and roll. Fecunda tierra bañada por el Mississippi, tal como gran parte del territorio africano occidental es bañado por el río Níger, fuente principal de mano de obra gratuita para el progreso económico de los Estados Unidos, es también un *crossroads*⁷⁷ de culturas y religiones. Abreviando la historia de límites, la Luisiana fue explorada y conocida por españoles entre 1519 y 1543 y por franceses desde 1673. Estos últimos se apropiaron del territorio en 1682 y fundaron en 1718 su capital New Orleans. Luisiana fue posesión de la Corona francesa desde 1733, aunque mediante un pacto secreto, la parte al oeste del Mississippi le había sido otorgada a España en 1763, readquirida después por la Francia napoleónica en 1800 y vendida finalmente a los Estados Unidos en 1803 para convertirse en el décimo octavo estado de la Unión desde 1812. En todo caso, durante el siglo dieciocho Luisiana había sido una colonia pobre, “una región periférica tanto para los franceses como para los españoles, valorada principalmente por su ubicación estratégica entre Anglo América y Nueva España” (traducido de Hanger 1997, 9), sin embargo, empezaría a transformarse en una zona de gran crecimiento demográfico y económico.

⁷⁷ En español *Cruce de caminos*, en alusión al mítico encuentro del blusero Robert Johnson (Greenwood, Mississippi, 1911-1938) y el diablo en un cruce de caminos en Clarksdale, Mississippi. Johnson es el *Padre del Delta Blues* y su canción *Crossroads Blues* podría ser considerada como el inicio de una “maldición” que permanece sobre los blues y el rock and roll: “Fui al cruce de caminos/caí de rodillas/le dije al Señor: ten misericordia de mí/fui al cruce de caminos, caí de rodillas/le dije al Señor: ten misericordia de mí/Salva al pobre Bob, si esa es tu voluntad” (“Crossroad Blues”, Robert Johnson).

Las primeras ordenanzas relacionadas con la esclavitud en América, dictadas en 1522, tenían como objetivo “el remedio e castigo de los negros y esclavos que se alzaban e hacen delitos [sic]” (Lucena 1996, 22). Sin embargo, dado el gran incremento de esclavos a lo largo del siglo dieciocho, aparecen los llamados códigos negros. España siguió el modelo francés aplicado en Saint Domingue (Haití), gran productor de azúcar, café, cacao e índigo. Se suponía –con mucho conocimiento de causa– que ese éxito económico estaba sustentado en los casi 400 mil esclavos que trabajaban en la isla y que estaban “amparados” por el *Code Noir* decretado por Luis XIV en 1685. Entonces, el gobernador de Luisiana traducía al español este código francés y publicaba en 1769 una versión conocida como el Código Negro de Luisiana que, en la práctica, estaría vigente durante el siglo XVIII (Lucena 1996, 49-52). El Código Negro francés (Peytraud 1897) fue promulgado por Luis XIV en Versalles en marzo de 1680. Compuesto por una divina introducción, “la gracia de Dios y la Divina Providencia” que avalaba el real edicto, y por sesenta artículos que, aunque parecen constituir un avance en la legislación en América, introducían interpretaciones ambiguas en lo referente a la condición de los esclavos negros. No queda claro si eran considerados cosas, personas o semovientes. De hecho, era una norma represiva en cuanto a los derechos humanos. Incluía controles de los amos en cuanto a suministro de alimentos y vestimenta y consagraba el domingo como día libre. Era una norma innovadora en lo referente al destino y pertenencia de la prole de las parejas de negros, sus hijos heredaban la condición de la madre ya que “vientre esclavo engendra esclavo”, y en cuanto a los negros libertos, determinaba que podrían gozar de los derechos de las personas nacidas libres. Asimismo, el código prohibía, entre otras cosas, el uso de armas, las reuniones de esclavos de distintos dueños y cualquier ejercicio público religioso que no fuera católico, apostólico y romano.

Al parecer, esta última prohibición se extendería al uso de tambores con el objeto de inhibir ciertas prácticas religiosas profanas y también evitar la comunicación entre esclavos, ya que el sonido emitido por este artefacto africano es capaz de superar la barrera idiomática. No son pocos los episodios en los que abiertamente los colonizadores, sobre todo los británicos, limitaban en nombre de Dios la utilización de tambores. El cambio que ellos pretendían era cultural, no solamente espiritual.

Las razones del éxito [en el puerto de Clarence en la isla Fernando Po] de la misión laica [se debe a] la naturaleza del enfoque de los bautistas [...] [que] lanzaron un ataque total contra el “paganismo”, [...] se trata de un asalto cultural, inflexible, implacable y omnipresente, [...] no existe una división materialista entre religión y vida cotidiana. La conversión requiere no sólo un cambio religioso, sino un cambio cultural también, [...] la conversión requiere de la “europeización” del camino de la conversión. [...] La salvación requiere un cambio completo de la vida, el converso debía transformarse en un “negro victoriano”. Se prohíbe quebrantar el sábado, el concubinato, la poligamia y la fornicación, pero también [se prohíben] los tambores, el baile y hasta los disparos de armas de fuego en los funerales (traducción mía de Lynn 1984, 273).

Surge entonces *l'énigme du tambour africain*, en español, el misterio del tambor africano. El uso de este instrumento de origen africano llegó incluso a prohibirse en algunos lugares durante la colonia. Es importante, entonces, tratar de entender el por qué. El tambor puede ser estudiado desde varios puntos de vista. En primer lugar, desde su carácter netamente musical, es decir, su sonido es el que marca el ritmo de un canto o de un baile. También se lo puede vincular a prácticas religiosas pecaminosas e incluso diabólicas, diferentes a la religión oficial de occidente. Pero el tambor tiene una característica adicional que parecería ser la que más asustó a los colonizadores, y es que también era un medio de comunicación. Entonces, el misterio del tambor y el temor que generaba puede entenderse como una combinación de magia negra y de llamado a la sublevación. Dentro de la cosmovisión africana, el aspecto comunicativo del tambor implica también la práctica de un culto religioso ancestral, en el que los esclavos podían recrear sus rituales e invocar a sus deidades en busca de respuestas a la traumática experiencia de la esclavitud en un territorio ajeno. Patronos y capataces tenían tal temor de que los esclavos lograran comunicarse entre ellos a través de los tambores y se reunieran para conformar grupos de resistencia, que no solamente limitaban y prohibían su uso sino además mandaban a quemar tambores, amuletos y cualquier cosa que pareciera ajena a la religiosidad europea. Las prácticas religiosas de los africanos en América eran calificadas como primitivas, paganas, pecaminosas e incluso satánicas, pero es claro que el mayor temor de los colonizadores consistía en que los esclavos se comunicaran entre ellos. Son muy ilustrativas las prohibiciones estipuladas mediante

bandos⁷⁸ en 1766 en la Argentina de entonces, a pocos años de que los españoles establecieran allí el Virreinato del Río de la Plata. En estos mandatos, además de otras limitaciones, se exigía:

[...] que no se permitan los bayles indecentes que acostumbran tener los Negros, ni juntas de ellos ni con Mulatos, Indios o Mestisos. [...] Que se prohíven los Bayles indesentes que al toque de su tambor acostumbran los negros; si bien podran publicamente baylar á quellas danzas de que usan en la fiesta que celebran en esta Ciu.d [...] bajo dela pena de doscientos azotes, y de un mes de barranca á los que contraviniesen [sic] (Cirio 2002, 91).

No obstante, el tono represivo e inhumano de los llamados códigos negros franco españoles, cuando Luisiana fue adquirida por los Estados Unidos, los africanos y los afrodescendientes gozaban de ciertas libertades jurídicas y económicas inconcebibles en los territorios dominados por los colonizadores británicos o por la flamante nación estadounidense. Bajo el Código Español, los esclavos podían tener propiedades, dinero y recibir herencias, estaban capacitados para celebrar contratos e incluso les era permitido exigir el derecho de coartación para comprar su libertad. Tenían el día domingo libre para vender sus productos en los mercados e incluso podían organizar ciertos bailes. Como resultado de este régimen “permisivo”, se pudo conformar en New Orleans y en Luisiana una especie de clase media de origen africano, paralela a la esclavitud.

Desde la dominación francesa se advertía una intención de ubicar a los libertos en una posición social intermedia entre esclavos y blancos, con el fin de seguir utilizándolos en las mismas labores, pero también para controlar su crecimiento demográfico. Durante la dominación española se realizaban censos diferenciando esclavos de libres, cosa que no sucedía con los franceses. Se empezó a diferenciar al “pardo” del “moreno”, siendo el primero el negro de piel más clara y el segundo el de piel más oscura. Uno de los lugares donde se sentían más cómodos los libertos era la ciudad de New Orleans, donde tanto esclavos como negros libres tenían algo más de oportunidades, razón por la cual la población negra empezó a crecer, e incluso la población libre alcanzó la “masa crítica”

⁷⁸ Bandos: mandatos oficiales comunicados por la autoridad a toda una colectividad a través de un pregonero o mediante carteles en lugares públicos.

para lograr un “sentido de identidad” (Hanger 1997, 2-3, 6). Esta población libre, con un sentido de identidad, solía tener una vida comunitaria. Quienes ya eran libres solían juntar sus recursos para participar en empresas comerciales y para comprar las cartas de propiedad de sus familiares todavía esclavizados. Incluso hay evidencia que descendientes de segunda y tercera generación de libertos se casaban solamente con descendientes de libertos. Esta forma de endogamia fortaleció la clase social emergente de New Orleans, a manera de una casta de negros libres (Hanger 1997, 89, 96-97).

Como se había dicho, los regímenes coloniales franceses y españoles parecían más benignos que los británicos. Pero el advenimiento de la soberanía de los Estados Unidos acarrea algunas restricciones, tanto para la manumisión de esclavos como para las actividades socioeconómicas de los negros libertos. La mayoría de esclavos y negros libres de New Orleans practicaba la religión católica, propia de franceses y españoles, tal vez porque permitía de alguna manera disimular sus religiones africanas politeístas.⁷⁹ Aparentemente los africanos encubrían atrás de cada santo católico uno de los dioses de sus religiones, táctica difícil de poner en práctica con los colonizadores británicos y los flamantes estadounidenses de religión protestante.

En cuanto a *l'énigme*, viene la pregunta: ¿por qué en un inicio no sonaba el tambor en los blues si en la mayoría de las regiones de América las tradiciones de los tambores del África Occidental perduran hasta nuestros días? Tal es el caso de la salsa, la cumbia, el merengue y el samba, cuyo sonido no sería posible sin percusión, los primeros blues, en cambio, se basaban fundamentalmente en la voz y en ciertos instrumentos que simplemente extendían el canto humano. La función del tambor africano es tan variable como los estilos musicales de África. Los tambores se utilizan para acompañar danzas y procesiones, para anunciar la vida de grandes personajes, para complementar voces y otros instrumentos, como música de fondo en competencias de lucha, para invocar y saludar a los dioses, para acompañar rituales religiosos, para solemnizar actividades de sociedades secretas y grupos totémicos, para convocar a asambleas, para dar ritmo al

⁷⁹ La religión católica acepta la intercesión de los santos. En la *Profesión de la fe Cristiana*, se dice “creo en la comunión de los santos”, que significa que los santos pueden interceder ante Dios, “todos los creyentes forman un solo cuerpo, (...) y el miembro más importante es Cristo, ya que Él es la cabeza” (Catecismo de la Iglesia Católica, sección segunda, capítulo tercero, artículo 9, párrafo 5, 946-947). Sin embargo, la religiosidad popular ha hecho que muchos católicos coleccionen imágenes de santos para venerar, práctica totalmente comparable con la adoración a varios dioses.

trabajo en el campo, para simular la voz humana, para enviar señales y para ahuyentar a los espíritus. Muchas de estas funciones del tambor africano sobrevivieron en América y en otros lugares. Los tambores suenan para bailar en las Indias Occidentales, Colombia, Venezuela y Brasil, repiquetean para invocar a las deidades en las sociedades secretas cubanas y retumban en el trabajo de campo y en las procesiones en varios países latinoamericanos. Además, tambores encontrados en Cuba, Haití, Trinidad, Surinam, Venezuela y Brasil tienen diseños típicos de África Occidental. La subsistencia de algunas prácticas culturales de África Occidental en América ha sido fundamental para mantener vivas las tradiciones musicales africanas, ya que la música es una parte básica de los rituales religiosos africanos. Sin embargo, en la propia África hay contrastes y diferentes tradiciones entre una y otra región. La variedad de estilos de las diferentes tribus es inmensa. La percusión varía totalmente en la interpretación de los Ibo, Yoruba, Zulúes, Watusi, Shilluk, Bambarra, Bulu y Amhara. No cabe duda de que el tambor africano se difundió ampliamente en los Estados Unidos, hay evidencia histórica en Luisiana en cuanto al uso de tambores para danzas y ritos de muerte. En Alabama se encontraron restos de tambores antiguos utilizados como recipientes de alimento para aves de corral. Es probable que la pandereta o “tambor de dedos” tenga un origen africano y no europeo. (Courlander 1956, 1-2)

El temor al tambor africano –máxime en su función de medio de comunicación– hizo que los colonizadores limitaran e incluso intentaran prohibir su uso. Esto fue más evidente con los colonos británicos, porque las malas experiencias les hicieron asociar al tambor con los lugares donde hubo rebeliones y revueltas. Por ejemplo, la rebelión de Stono (al sureste en Carolina del Sur) en 1739, muestra al tambor africano como inspiración y como festejo. La misma rebelión de Stono, en la que murieron más de veinte blancos y numerosos esclavos comenzó precisamente con un baile de tambores y terminó de la misma manera. En un histórico letrero de piedra, que recuerda la rebelión de Stono en el estado de Carolina del Sur, se puede leer lo siguiente:

LA REBELIÓN DE STONO (1739). - La rebelión de Stono, la más grande insurrección de esclavos en la Norteamérica británica, comenzó aproximadamente el 9 de septiembre de 1739. Unos 20 africanos asaltaron una tienda cerca de Wallace Creek, un afluente del río Stono. Tomando pistolas y otras armas, mataron a dos tenderos. Los rebeldes marcharon hacia el sur hacia la libertad prometida en la Florida española, agitando

banderas, *tocando tambores* y gritando ¡Libertad! A los rebeldes se les unieron unos 40 ó 60 durante su marcha de 15 kilómetros. Mataron al menos a 20 blancos, pero se salvaron otros. La rebelión terminó al final de la tarde, cuando la milicia atrapó a los rebeldes y mató al menos a 34 de ellos. La mayoría de los que escaparon fueron capturados y ejecutados; quienes habían sido obligados a unirse a los rebeldes fueron puestos en libertad. La Asamblea del estado de Carolina enseguida promulgó un estricto código de esclavos, que estuvo en vigor hasta 1865⁸⁰.

La respuesta a la pregunta sobre la ausencia del tambor en los primeros blues podría estar relacionada con todos los intentos de los colonizadores para proscribir el uso de este instrumento. En Luisiana, particularmente en New Orleans, se llegó a consolidar una elite de negros libres, algo así como una clase media emergente que tenía sus rezagos culturales africanos salpicados tanto por la cultura francesa como por la española, pero finalmente sumergidos en la cultura anglosajona del naciente país estadounidense. Entonces, no es extraño que se haya generado toda una cultura musical basada en su ancestro africano, pero fortalecida por las limitaciones religiosas y estratégicas de franceses y españoles y por las severas prohibiciones estadounidenses. Esta clase media criolla de New Orleans, ya con una identidad social propia, defendía sus actividades culturales y luchaba por ellas durante el siglo dieciocho y los inicios del diecinueve, contra las intenciones de los estadounidenses blancos por “definir y tratar a todas las personas de origen africano como esclavos” (Hanger 1997, 164). No es raro, entonces, que en los Estados Unidos se haya logrado consolidar una cultura musical afroamericana con un estilo diferente a los de América Central, las islas del Caribe, Venezuela, Colombia y Brasil. Los primeros blues de New Orleans, de la Luisiana del Mississippi, son diferentes, son más lamento que baile, son más voz que tambor. Un instrumento africano escondido en la clandestinidad por miedo colonial y una clandestinidad que contribuyó en la creación de una música auténticamente rebelde.

⁸⁰ THE STONO REBELLION (1739). - The Stono Rebellion, the largest slave insurrection in British North America, began nearby on September 9, 1739. About 20 Africans raided a store near Wallace Creek, a branch of the Stono River. Taking guns and other weapons, they killed two shop-keepers. The rebels marched south towards promised freedom in Spanish Florida, waving flags, beating drums, and shouting “Liberty!” The rebels were joined by 40 to 60 more during their 15-mile march. They killed at least 20 whites, but spared others. The rebellion ended late that afternoon when the militia caught the rebels, killing at least 34 of them. Most who escaped were captured and executed; any forced to join the rebels were released. The S.C. assembly soon enacted a harsh slave code, in force until 1865 [traducción y cursivas mías].

7. Los precursores⁸¹ de la rebeldía y la autenticidad del rock: la generación Beat

¿Cómo fue que la milenaria cultura africana, los valores, las tendencias y las ilógicas formas sociales de la contracultura, además de los movimientos anti-sistémicos norteamericanos dotaron de un marco de autenticidad, identidad y rebeldía a la mayor expresión de música popular del siglo pasado? Porque tanto la herencia cultural africana como la poética estadounidense precedieron al rock.

La autenticidad puede ser un concepto eficaz al momento de tratar de asignarle valor a una música, valor que bien puede estar basado en una característica que no tiene porqué ser exclusiva a la música seria o también llamada clásica: la estética. La estética del rock está totalmente vinculada a la autenticidad, atributo que la gran mayoría de personas vinculadas a este tipo de música da por sentado que contiene el rock. Simon Frith, estudioso de la música popular, asegura que el concepto autenticidad es esencial para el estudio de músicas como el pop o el rock. Frith dice que “la buena música es expresión auténtica de algo –una persona, una idea, un sentimiento, una experiencia compartida, un *Zeitgeist*.⁸²– La mala música es inauténtica, no expresa nada” (Frith 2001, 417). De esta manera, la autenticidad se relaciona con la resistencia –exitosa o no– de los músicos del rock a la lógica comercial, es decir, su lucha para evitar que su música se transforme en mercancía. Parecería que la música es más auténtica mientras más independiente es de las fuerzas económicas que organizan sus procesos. Mucha de la autenticidad atribuida al rock está vinculada con el supuesto de que el rock es la música de los jóvenes. Pero, ¿quiénes son los jóvenes? Los jóvenes han sido vistos de dos maneras principalmente, los adolescentes, quinceañeros o *teenagers* o los jóvenes en general, considerados como un amplio grupo social: la generación joven o como la llama Nicholas Cook al mostrarla como un grupo que excluye a quienes no son considerados jóvenes, la *youthquake* o *youth generation* (Cook 1998, 8). De igual manera, el propio Cook le da relevancia al hecho de ser o no auténtico cuando dice que

⁸¹ Precursor (del lat. *praecursor*, -ōris), “que precede, que va delante, que profesa o enseña doctrinas o acomete empresas que no tendrán razón ni hallarán acogida sino en tiempo venidero” (Diccionario de la Real Academia Española). Pero, tratando de hacer una analogía con la mala fama de ciertos poetas y músicos, también podría referirse a los precursores químicos, o sustancias indispensables para producir otra sustancia mediante una reacción química, como en el caso de la producción de ciertas drogas alucinógenas.

⁸² Frith utiliza la típica expresión alemana *Zeitgeist* que significa “el espíritu (Geist) del tiempo (Zeit)”, y que se refiere al ambiente intelectual y cultural de determinada época.

[1]los músicos de rock tocan en vivo, crean su propia música y forjan su propia identidad; en fin, controlan su propio destino. Los músicos pop, por el contrario, son los títeres de la industria musical, cínica o ingenuamente complacen los gustos populares e interpretan música compuesta y arreglada por otros; carecen de autenticidad y, por lo tanto, se ubican en la parte inferior del escalafón de la musicalidad⁸³.

En su texto *La Sociología del Rock*, Simon Frith sostiene que el fenómeno observado durante la consolidación del rock en los años sesenta es comparable con el fenómeno de institucionalización de la juventud durante los años cincuenta (Frith 1980, 24-25). Si bien en los sesenta se hablaba de juventud y en los cincuenta se hablaba de adolescentes, ambos grupos se mostraban como el centro de la sociedad de consumo, ellos eran los consumidores de discos, revistas y cine, productos que se vendían a través de los medios de comunicación: radio, cine y televisión. Los jóvenes –en sus dos definiciones– se universalizaban y adquirían estatus y poder. En esta misma dinámica, los jóvenes universitarios de los Estados Unidos, influenciados por la generación Beat, pugnaban también por productos culturales, mientras se identificaban con la contracultura y se enfrentaban a los valores mercantilistas de entonces. En este contexto social, económico y cultural aparecía el rock, y se presentaba como una propuesta no solamente musical, sino como algo más grande, con un enorme potencial de convertirse en arte. De esta manera, los consumidores de rock adquirirían un estatus similar a los intelectuales consumidores de música seria o de jazz. La autenticidad del rock permitía a sus seguidores vincularse con la corriente contracultural que enfrentaba al *establishment* representado en la sociedad masificada y en la economía de mercado.

Dicho algo sobre la autenticidad, es claro que además del ascendiente cultural africano, hay influencia –o al menos coincidencia, conexión o adhesión– de la generación Beat de Kerouac, Ginsberg y Burroughs en el movimiento contracultural de la época y, a su vez, incidencia, coincidencia o conexión de la contracultura en el desarrollo de la economía musical de mercado. Me aventuro a decir que existen vínculos del movimiento *hippie* y

⁸³ Traducción mía de “Rock musicians perform live, create their own music, and forge their own identities; in short, they control their own destinies. Pop musicians, by contrast, are the puppets of the music business, cynically or naïvely pandering to popular tastes, and performing music composed and arranged by others; they lack authenticity, and such they come at the bottom of the hierarchy of musicianship. To put it in another way, the hierarchy of musicianship elevates the originators of music –the authors, if you like– above those whose role is merely one of reproduction, in other words, the performers” (Cook 1998, 11). Es interesante ver que hay intentos de encontrar una diferencia conceptual entre música *rock* y música *pop*, lo cual definitivamente no es claro.

la guerra de Vietnam en la consolidación de la música y cultura rock y en su proceso de conversión en mercancía.

Tiene mucho significado en términos de autenticidad la convocatoria del poeta del siglo diecinueve Walt Whitman, misma que de seguro estaba destinada tanto a los poetas como a otros artistas del siglo veinte, entre ellos los músicos.

¡Poetas del futuro! ¡Oradores, cantantes y músicos futuros! No es el presente el que me justifica ni me asegura para qué existo. Pero son ustedes, una nueva raza, autóctona, recia, continental, formidable. ¡Arriba! Porque ustedes me justificarán. Lo único que yo hago es escribir una o dos palabras para el futuro, solamente me adelanto un instante para volver rápidamente a la oscuridad. Yo soy un hombre, un vagabundo, que sin detenerme totalmente, proyecto una mirada fugaz sobre ustedes y paso de largo. Y les transmito un encargo para probarlo y definirlo, esperando de ustedes la realización de la obra magnífica⁸⁴.

Qué importantes han sido los íconos rebeldes, que además de personificar la desobediencia contra el sistema, aunque también –esperaría que involuntariamente– contribuyeron a la consolidación de la economía de mercado. Entre ellos, Bob Dylan, cantautor folk convertido al rock, Andy Warhol y su *pop art*, libros insignes como *On the Road* (Jack Kerouac), películas como *Easy Rider* (Dennis Hopper) y temas musicales llenos de rebeldía juvenil como *My generation* (The Who), *Where have all the flowers gone* (Peter Seeger), *Masters of war* (Bob Dylan), *Scarborough fair* (Simon & Gartfunkel), *Give peace a chance* (John Lennon), *Unknown soldier* (The Doors), *War pigs* (Black Sabbath) y *What's going on* (Marvin Gaye). También hubo algunos factores externos a la música rock pero que finalmente se fusionaron a ella y conformaron mercados paralelos y complementarios al musical. Era la época de *sex, drugs and rock'n'roll* y el mundo del rock era el mejor laboratorio para experimentar cosas nuevas. Entonces eran referentes espirituales William Blake y *El matrimonio del cielo y*

⁸⁴ Traducción mía de “Poets to come” (Poetas del futuro) de Walt Whitman: “Poets to come! Orators, singers, musicians to come! Not to-day is to justify me and answer what I am for. But you, a new brood, native, athletic, continental, greater than before known. Arouse! For you must justify me. I myself but write one or two indicative words for the future, I but advance a moment only to wheel and hurry back in the darkness. I am a man who, sauntering along without fully stopping, turns a casual look upon you and then averts his face, Leaving it to you to prove and define it, expecting the main things from you” (Whitman 2007, 37).

el infierno, Hermann Hesse y *Siddharta*, J.R.R. Tolkien y *El Señor de los anillos* y Aldous Huxley y *Las puertas de la percepción*. La generación Beat vomitaba rebeldía en los años cincuenta para regarse en las siguientes décadas, se ponían de moda la psicodelia de Timothy Leary y la prueba ácida de Ken Kesey. Entonces California asumía el liderazgo en estos temas y se empezaban a escuchar canciones relacionadas con las drogas, ahora clásicos, como *Break on through to the other side* de The Doors y *Lucy in the Sky with Diamonds* de The Beatles, entre otras.

El principal precursor del rock and roll había llegado a América en los mismos barcos de esclavos, en forma de los espíritus divinos de *Jok*, *Ngun*, *Ngundeng*, *Ruhanga*, *Ngewo*, *Nhialich*, *Onyane*, *Ngai*, *Murungo*, *Mungu* o *Nkosi*, porque:

[...] los pueblos africanos tienen dioses: los acholi a Jok, los barí a Ngun, los nuer a Ngundeng, los banyoro a Ruhanga, los mende a Ngewo, los dinka a Nhialich –que siendo un dios celeste es similar al Olorun de los yoruba–, los akan a Onyame, los maasai a Ngai, los agikuyu a Murungu, los swahili a Mungu, los zulúes a Nkosi [...] (Loliyong 1991, 498).

Dioses que de seguro acompañaron a hombres, mujeres y niños que arribaron al nuevo continente con sus religiones, su cultura y su ancestro africano. No hay cifras exactas del comercio esclavista, pero se estima que entre doce y catorce millones de africanos llegaron a América (Curtin 1969, 5-13). Sin embargo, se calcula que, de cada cuatro esclavos cazados –literalmente– en África, aproximadamente tres murieron en el trayecto. Entonces, se está hablando de uno de los más brutales crímenes de lesa humanidad perpetrado, del más horrendo genocidio de la historia, pero que favoreció la consolidación imperial de ingleses, franceses, holandeses, españoles y portugueses.

Desde el cautiverio en sus mazmorras, los africanos y sus descendientes han sido fundamento de la historia cultural de América. Entre otras tantas cosas, son de origen africano la identidad brasileña, los ritmos caribeños, la industria agrícola y música estadounidenses. La población negra americana dio hasta la vida para el progreso de un continente extraño, al que fue traída contra su voluntad y bajo condiciones inhumanas. Sin embargo, su enorme potencial cultural estuvo escondido durante siglos, hasta que la religión y la música le permitieron mostrarse en América. Parecería que la mejor forma

de escapar a la opresión fue su supuesta adhesión al cristianismo, ya que junto al adoctrinamiento religioso recibieron cualquier cantidad de ritos que les permitieron conservar secretamente sus religiones ancestrales y expresarlas mediante rituales simbólicos que poco a poco se fueron transformando en cultura musical: de los cantos de trabajo a los espirituales y de los espirituales a los variados ritmos musicales a lo largo de América. Este sincretismo religioso permitió a los dominados africanos identificar a sus deidades con los santos de la religión de sus dominadores adaptando ritos y ceremonias. La cosmovisión religiosa africana supo asimilar al Dios y a los santos del catolicismo, impuestos por los conquistadores, y tuvo la habilidad de darles equivalencias en sus rituales, imágenes y credos.

El otro gran precursor del rock está vinculado con la poesía estadounidense del siglo veinte, con varios poetas y poetisas que dejaron su huella para que se mezclara extrañamente con los ritmos africanos impregnados en los blues y el jazz. Una poesía con una profunda influencia europea –británica y francesa– que movió a los jóvenes de los años cincuenta y sesenta en Estados Unidos y en la Gran Bretaña. Una poesía que alcanzó su clímax de rebeldía con la irrupción de la Generación Beat. De acuerdo a *The Columbia History of American Poetry* (Parini 1993), la historia de la poesía estadounidense tiene algo más de trescientos cincuenta años de edad y está caracterizada por una gran variedad de tendencias. En un inicio, fue imitativa y derivada de la versificación británica. En el tiempo de la colonia era primaria, fundamentalmente metafísica y devocional. Aún durante el siglo dieciocho los poetas estadounidenses seguían conectados a las formas poéticas inglesas. Sin embargo, en el siglo diecinueve empezaron a revelar una identidad nacional que hizo que en el siglo veinte pudieran mostrar un alto nivel de calidad.

Durante la primera mitad del siglo diecinueve la poesía se hizo más atrevida, empezando con Edgar Allan Poe (1809-1849), poeta, cuentista y crítico. De educación inicial en Inglaterra, ingresó a la Universidad de Virginia, pero fue expulsado por sus excesos, entre ellos el láudano⁸⁵ (Parini 1993, 172-202) (ibídem: 172-202). Se dice que Poe pudo ser el “responsable indirecto de la aparición de una figura en el panorama

⁸⁵ Según el Diccionario de la Real Academia Española, láudano (del latín *ladānum*) es un extracto de opio, producido mediante la preparación compuesta de vino blanco, opio, azafrán y otras sustancias. Se trata de una sustancia estupefaciente.

literario: el poeta consumidor de drogas [...] [además] logró convencer a Baudelaire, que empezó a experimentar con drogas” (Cook 2011, 227). Es considerado el maestro de los relatos cortos, pero su obra maestra es un libro de poesía escrito en 1845 y llamado *The Raven (El cuervo)*. También en esos años gozaban de popularidad los poetas moralistas y sentimentalistas llamados *Fireside Poets* o poetas hogareños. Entre ellos, Ralph Waldo Emerson (1803-1882), poeta, profesor de Harvard, filósofo, pastor protestante y quizá el primer trascendentalista norteamericano⁸⁶ (Parini 1993, xiv-xvi, 98, 582). Influenció a tres grandes del siglo diecinueve. En primer lugar, a Walt Whitman (1819-1892), que además de poeta era aficionado a la imprenta. En 1855 escribió –¡editó e imprimió! – *Leaves of grass (Hojas de hierba)*, un texto simbólico, alegórico y meditativo, en el que exalta el mundo material. Uno de los poemas de su libro, “Poetas del futuro”, es un escrito profético muy influyente, sobre todo en la Generación Beat (Cook 2011, 148-171). Emerson también tuvo influencia en Emily Dickinson (1830-1886), una sensible y misteriosa poetisa cuya obra ha sido considerada como de lo mejor de habla inglesa. Siendo muy joven había decidido aislarse del mundo para escribir versos sobre dolor, muerte y amor. Después de fallecida se encontraron posiblemente los poemas más valiosos del siglo diecinueve (Cook 2011, 121-147). Alguna vez Jorge Luis Borges dijo de ella: “No hay, que yo sepa, una vida más apasionada y solitaria que la de esa mujer. Prefirió soñar el amor y acaso imaginarlo y tenerlo” (Dickinson 2013, contratapa). Y finalmente, Emerson influyó en Henry David Thoreau (1817-1862), un ensayista humilde vinculado al pensamiento trascendentalista. Vivió como ermitaño cerca de un pantano para escribir y observar la naturaleza. En 1849 escribió *Desobediencia civil* (1849), texto que muy posiblemente influyó a Gandhi y Luther King (Parini 1993, 98-101).

El período modernista (1900-1945) es tal vez el más fructífero de la historia de la poesía estadounidense (Parini 1993, 233-283). En 1912 Harriet Monroe⁸⁷ fundó en Chicago la

⁸⁶ En 1838 Emerson dio un discurso conocido como “The Divinity School Address”, que es una ruptura en la historia del unitarismo estadounidense. Influenciado por el hinduismo y el romanticismo alemán, propuso una vía alternativa para llegar a Dios, basada en la conciencia individual sin necesidad de mediaciones ni jerarquías religiosas: intuición, contemplación y éxtasis. Sin embargo, los “unitaristas” conservadores rechazaron las ideas de Emerson por considerarlas alejadas a una doctrina divina. Esta filosofía espiritual recibió el nombre de trascendentalismo.

⁸⁷ Poetisa y editora estadounidense (1860-1936), más conocida por su trabajo como fundadora y editora en jefe de *The Poetry*, revista dedicada exclusivamente a la poesía que dio forma al movimiento modernista en los Estados Unidos. Traducción mía de “American poet and editor Harriet Monroe (1860-1936) is best known for her work as founder and chief editor of *Poetry*, *A Magazine of Verse*, a periodical devoted solely

revista *Poetry: A Magazine of Verse*, una muy prestigiosa publicación sobre poesía. Durante los años veinte aparece la teoría Imaginista, caracterizada por el uso de lenguaje común y verso libre para expresar temas mundanos. En esta influyente escuela de poesía destacan Ezra Pound, H.D. –o Hilda Doolittle– y los poetas vinculados al *Harlem Renaissance*, el primer movimiento artístico importante creado por afro-norteamericanos (Parini 1993, 452-476). Ezra Pound, Thomas Stearns Eliot y William Carlos Williams son los principales poetas y creadores de la corriente modernista. Ezra Pound (1885-1972) es el padre del verso libre en inglés. En Inglaterra publica su libro de poesía *Personae* (1909) y en París lidera el círculo literario de exiliados estadounidenses, entre los que aparece Ernest Hemingway. Durante la Segunda Guerra Mundial, establecido en Italia, difunde propaganda fascista por radio, revela ser antisemita y seguidor de Benito Mussolini (Parini 1993, 84-318). T.S. Eliot (1888-1965), alumno de Bertrand Russell y autor de *Tierra Baldía* (1922), un largo poema de cinco partes que se convertiría en un hito de la modernidad. En 1948 recibe el Nobel de Literatura y en 1964 la medalla presidencial de la libertad de los Estados Unidos (Parini 1993, 319-342). William Carlos Williams (1883-1963), médico, poeta y novelista cuya lírica coloquial se fundamenta en un lenguaje que se refiere más a las cosas que a las ideas –“no hay ideas sino en las cosas”⁸⁸. Su mayor influencia es durante los años veinte y treinta, aunque su lectura se reactiva en los años 1950 y 1960, justamente cuando empiezan a germinar las rebeldes y contraculturales semillas del rock and roll. Contemporáneo de los modernistas, pero con un ideal literario totalmente opuesto, Henry Miller (1891-1980) escapa de la extravagancia vanguardista y se muestra como anarquista y rebelde. Destacado en pintura y literatura, combina sexo y romanticismo y convierte lo indecente en ético. Sus mordaces textos inspiran a Charles Bukowski, William Burroughs y a los Beats. Sus principales novelas son *Tropic of Cancer*, *Tropic of Capricorn* y *Big Sur*. Su insurrecto legado es fundamental para las generaciones de inconformistas de las décadas de los cincuenta y sesenta (Parini 1993, 583).

Regresando en el tiempo un par de siglos para rastrear el origen de esta poética, se descubre en el viejo mundo al verdadero progenitor de los poetas decimonónicos y de

to poetry that shaped the Modernist movement in the United States” (MSS 099, F159, ‘Harriet Monroe letters to Grant Hyde Code’, Special Collections, University of Delaware Library, Newark, Delaware).

⁸⁸ Reformulación de Williams de un principio de Ezra Pound.

los rebeldes de los cincuenta y sesenta del siglo veinte. El londinense William Blake (1757-1827), pintor, ilustrador y poeta, aunque para algunos es un místico y para otros un esquizofrénico. Un biógrafo suyo cuenta que su primera visión fue un árbol lleno de ángeles “adornando con destellos, como estrellas, cada rama” (Gilchrist 1998, 5-12). También se habla de otras visiones: una aparición de Dios y la ascensión al cielo del alma de su hermano apenas fallecido. Con base en sus visiones construye una especie de mitología personal presente a lo largo de su obra. Blake tuvo la influencia del arte gótico, sus primeras ilustraciones fueron copiadas de los sepulcros de la abadía de Westminster y de otros templos londinenses. Blake combina su propia mitología con la religión y armonizaba la prosa y la poesía con sus dibujos y grabados, mostrándose como un artista “multimedia”. Sus principales obras literarias son *El matrimonio del cielo y el infierno* (1793), *Milton* (1804-1818) y *Jerusalén* (1804-1820), en las que rechaza cualquier religión convencional y advierte sobre el infierno y la extinción de la moral de los burgueses. Muy leído durante el siglo veinte, sobre todo por los poetas de la Generación Beat, de quienes fue una inspiración (Gilchrist 1998).

Muchos años después, Aldous Huxley (1894-1963) utilizaría el inicio de un párrafo de *El matrimonio del cielo y el infierno* como nombre de uno de sus libros más famosos, *Las puertas de la percepción* (1954) que, a su vez, inspiraría a Jim Morrison para bautizar a su grupo de rock *The Doors*. “Si las puertas de la percepción se depurasen, todo aparecería al hombre como realmente es: infinito. Pues el hombre se ha encerrado en sí mismo hasta ver todas las cosas a través de las estrechas rendijas de su caverna” (Blake 1906, 26).⁸⁹ Huxley hace volar la imaginación entre mensajes pseudo bíblicos, profecías y visiones paranormales, además realiza meditaciones y estudios en torno a las experiencias –incluso personales– con mezcalina y LSD (Gilchrist 1998). Considerado como uno de los iniciadores de la psicodelia por su experiencia “científica” con drogas, es uno de los principales seguidores de William Blake. Asegura que las puertas de la percepción pueden abrirse gracias al uso de drogas alucinógenas, principalmente de un alcaloide extraído del peyote llamado mezcalina y del ácido lisérgico o LSD. En 1932 publica su libro más importante, *Un mundo feliz*, un ensayo futurista sobre la sociedad. Su texto *Las puertas de la percepción* se convirtió en un clásico y en referente para las

⁸⁹ Traducción mía de “If the doors of perception were cleansed everything would appear to man as it is: infinite. For man has closed himself up, till he sees all things through narrow chinks of his cavern”.

corrientes contraculturales que empezaban a surgir: la psicodelia, el movimiento hippie y las ideologías anti-sistema (Gaitán y Echarte-Alonso 2012).

También en la escena sesentera aparece el periodista y escritor pseudo beat estadounidense Ken Kesey (1935-2001) con su primera gran obra *One flew over the cuckoo's nest* (*Alguien voló sobre el nido del cuco*), producto de su experiencia como enfermero en un hospital psiquiátrico, donde, además de interactuar con los internos, ingiere ciertas drogas. Es una novela en prosa que narra la historia de un hombre que finge locura para evadir la cárcel y es internado en un manicomio. Es un clásico que incluso llega al cine en 1975. La película del mismo nombre fue dirigida por Miloš Forman y protagonizada por Jack Nicholson. En 1964 el propio Kesey y un grupo de amigos autodenominados *The Merry Pranksters* –algo así como los alegres bromistas–, recorren los Estados Unidos en un bus escolar multicolor llamado *Further* (de más allá). Esta tripulación estaba conformada por radicales conducidos por el escritor Neal Cassady (el mítico Dean Moriarty del libro *On the road* de Kerouac) y animados por Jerry García (el carismático líder de la banda de rock Grateful Dead).

Kennet Rexroth (1918-1998) es uno de los poetas estadounidenses más importantes del siglo veinte. Antecesor de la Generación Beat y miembro del llamado *San Francisco Renaissance*. Su poesía, influida por el orientalismo, describe los ghettos, el jazz y la bohemia de entonces. Se dice que Rexroth es el “padre de los beats y abuelo de los hippies” (Cook 2011, 239). Otro miembro de la psicodelia, del hippismo y del rock es Timothy Leary, PhD (1920-1996), conocido como “el doctor lisérgico”. Psicólogo, escritor e investigador de los efectos de las drogas psicotrópicas en la mente humana. Si bien fue uno de los profesores mejor catalogados de Harvard, también se dice que alguna vez “el presidente Nixon lo definió como el ‘hombre más peligroso de Norteamérica’” (Segel 2002, 51).⁹⁰ Protagonista del movimiento no solamente porque repartía pastillas y papelitos de colores, sino también porque dirigía terapias a pacientes notables como John Lennon, Jack Kerouac, Allen Ginsberg, William S. Burroughs y Aldous Huxley, y registraba detalladamente sus reacciones al consumir tales y cuales sustancias. Leary es fundamental para la construcción de las bases de autenticidad y

⁹⁰ Traducción de “President Richard Nixon ironically dubbed him as ‘The Most Dangerous Man in America’”.

rebeldía para el desarrollo de la música y la cultura rock, tal como escribe en su autobiografía *Flashbacks* (1983).

Mirando la historia y rastreando otros precursores de la rebeldía en el viejo continente, encontramos a Thomas De Quincey (1785-1859), un británico de punzante humor, estilo evidenciado en su mordaz obra *Del asesinato considerado como una de las bellas artes* (1829). Su experiencia como opiómano consta en su célebre obra *Confesiones de un inglés comedor de opio* (1820-21) que le dio fama y lo ayudó en su mala situación económica (De Quincey 1994, 3-7). Su vida y obra son lo más parecido a lo vivido un siglo después por los rebeldes de la Generación Beat. Y buscando también alguna ascendencia maldita⁹¹ en la rebeldía de mediados del siglo veinte, nos transportamos a la Francia decimonónica, donde Charles Pierre Baudelaire (1821-1867) es el Dante de una época decadente: “Hay Dante, de hecho, en el autor de *Las Flores del Mal*, pero es un Dante de una época decadente, un Dante ateo y moderno”.⁹² Baudelaire tiene la influencia de Edgar Allan Poe, a quien traduce su poesía, de De Quincey y de Théophile Gautier, a quien dedica su obra cumbre *Las flores del mal* (1857), uno de los libros de poesía más importantes de la cultura occidental. Baudelaire muere de sífilis en el Hospital de Saint Jean de Dieu de París y se cuenta que las monjas que lo atendían llevaron un exorcista a su habitación (Baudelaire 1995, 11-24). Otro poeta maldito francés, Arthur Rimbaud (1854-1891), define al poeta del futuro como un buscador de la alquimia verbal a través de un “largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos” (*Cartas del Vidente*, 1871). Tuvo una tormentosa relación amorosa con el también poeta francés Paul Verlaine. En 1873, luego de una de las muchas peleas de la pareja, Verlaine lo hiere de un disparo. Su obra se desarrolla en una época de esplendor de la literatura, pero marcada por los excesos de una revolución artística representada por el concepto del mal (Buenaventura 1985; Ros del Moral 1985, 65-66). Paul Verlaine

⁹¹ Se conoce como “poetas malditos” a un grupo de poetas franceses del siglo diecinueve. El apelativo se origina en un ensayo de Verlaine de 1884-88 llamado *Les Poètes maudits* en el que reputa como tales a seis poetas contemporáneos –incluido él mismo. Sin embargo, la calificación de Verlaine no obedece a ningún parámetro poético ni de comportamiento, a pesar de encontrarse muchos aspectos comunes. Tampoco se trata de un grupo o una escuela. Posteriormente se utilizó esta calificación para referirse a más de veinte poetas franceses de la época, e incluso se la utilizó para nombrar a poetas miembros de movimientos literarios “oficiales” como los *Parnasianos* y los *Simbolistas* (Ros del Moral 1985, 56-61).

⁹² Traducción de “Il y a du Dante, en effet, dans l’auteur des *Fleurs du Mal*, mais c’est du Dante d’une époque déchue, c’est du Dante athée et moderne”, D’Aurevilly, Jules Barbey, *Les Œuvres et les hommes* (2e série) – XI. Les Poètes, Paris, 1890, p.327. *Encyclopédie de L’Agora*, URL: <http://agora.qc.ca>. Consultado el 26 de marzo de 2015.

(1844-1896), simbolista y pareja de Rimbaud, en la cárcel se vuelve espiritual e incluso místico católico. Al recuperar la libertad retoma la bohemia y el alcohol, pero también la miseria. En 1884 publica un corto ensayo llamado *Los poetas malditos* (*Les Poètes maudits*), en el que bautiza a este célebre grupo de poetas.

No son pocos los que le atribuyen alguna influencia a Federico García Lorca (1898-1936) en la iluminación beat. En 1929 viaja a New York donde frecuenta museos, teatros cines, cabarets, barrios negros e iglesias metodistas de afrodescendientes, y se apasiona por los blues, el jazz y toda la cultura que está atrás de esa música. En New York encuentra muy buen material para su poética, los blues y el jazz son parte de una gran ciudad repleta de soledad, de conflictos, de venganza y de protesta social. Para Lorca el jazz es una suerte de blues urbano, un estilo musical-cultural engendrado por el apareamiento del lamento rural de los blues y la atosigante atmósfera neoyorquina. El jazz es la nueva identidad del negro. La contemplación cultural de Lorca en la Gran Manzana se plasma en *Poeta en Nueva York* (1940), publicado cuatro años después de haber sido asesinado por las fuerzas franquistas. Es un alucinante y apocalíptico himno de denuncia social contra la sociedad mecanicista de entonces. En *Poeta en Nueva York* el negro está presente, sobre todo en la trilogía titulada “Los negros”. Lorca dice:

[El rey de Harlem] con una cuchara arrancaba los ojos a los cocodrilos y golpeaba el trasero de los monos [...] Es preciso matar al rubio vendedor de aguardiente, a todos los amigos de la manzana y de la arena [...] para que el rey de Harlem cante con su muchedumbre, [...] ¡Ay, Harlem! ¡Ay, Harlem! ¡Ay, Harlem! No hay angustia comparable a tus rojos oprimidos, a tu sangre estremecida dentro del eclipse oscuro, a tu violencia granate sordomuda en la penumbra, a tu gran rey prisionero, con un traje de conserje [...] Los negros lloraban confundidos entre paraguas y soles de oro, los mulatos estiraban gomas, ansiosos de llegar al torso blanco, y el viento empañaba espejos y quebraba las venas de los bailarines. Negros, Negros, Negros, Negros [...] ¡Ay, Harlem, disfrazada! [...] (García Lorca 2008, 24-33).

Este libro lo catapulta internacionalmente. En los Estados Unidos es leído por muchos y devorado por los escritores beat. Sobre el tema, el crítico cinematográfico Emilio Sanz de Soto es entrevistado (“Lorca marcó a la generación Beat” en Diario *El País*, junio 11, 2000), y al ser inquirido si los beat conocían la obra de García Lorca, afirma:

Sí, por supuesto. Allen Ginsberg, el gran poeta de la generación Beat, escribió una vez un artículo en una revista que nosotros publicábamos en Tánger. Ginsberg defendía que la gran influencia sobre su generación había sido Poeta en Nueva York, sin lugar a dudas. Decía que el único dramaturgo surrealista del siglo XX ‘es español y se llama Lorca’. Lorca marcó a la generación Beat. Es curioso que un poeta traducido pudiese influir tanto, pero así fue (*El País* 2000).

No es demostrable la influencia de Lorca en la generación beat, pero su texto *Poeta en Nueva York* es una perfecta descripción del momento cultural del negro en Estados Unidos durante los dolores de parto previos al alumbramiento del rock and roll.

Y cómo no mencionar a otro gran precursor de esta autenticidad como el galés Dylan Thomas (Thomas 1981), nacido en Swansea en 1914 y fallecido en New York en 1953, justamente una década antes de la primera visita de los Beatles a los Estados Unidos. A los dieciséis años Thomas abandonaba la escuela para dedicarse al periodismo y a escribir poesía, teatro y novela. En una entrevista a EFE, su nieta Hannah Ellis lo describe como la imagen viva del rock and roll. Si bien se sabe de una vida bohemia y de excesos etílicos, en algunos casos se trataba de exageraciones que ensombrecieron su figura literaria. Thomas solamente encontraba inspiración en su Swansea natal, regresaba siempre por algo que en galés llaman *hiraeth*, que bien puede significar *homesickness* en inglés o *saudade* en portugués. Durante sus viajes a New York, Thomas frecuentaba los bares de la *Greenwich Village*, un verdadero refugio de arte, cultura y bohemia del New York de la primera mitad del siglo veinte. En la década de los cincuenta, los poetas de la generación Beat también eran asiduos a esta zona bohemia neoyorquina, al igual que Bob Dylan,⁹³ Jimi Hendrix y los Velvet Underground a inicios de los sesenta. El movimiento contracultural se ponía en marcha en la costa este de los Estados Unidos. A la muerte de Dylan Thomas le siguieron la irrupción de la Generación Beat y la gestación del rock and roll. Son famosas sus últimas palabras: “He bebido dieciocho vasos de whisky. Creo que es todo un récord” (Jurado Morales 2012, 129) para enseguida caer en un coma etílico que lo mataría antes de cumplir cuarenta años. De la misma manera que Dylan Thomas, algunos miembros de la generación beat fueron también víctimas de la fama, la bohemia y los excesos. El

⁹³ Nacido en Minnesota en 1941 con el nombre de Robert Allen Zimmerman, autobautizado como Bob Dylan como muestra de adhesión al poeta galés.

poeta y cantautor canadiense Leonard Cohen dijo alguna vez de Thomas: “fue la gran voz de la poesía cuando estaba en la universidad. Nosotros (los jóvenes poetas) estábamos intrigados con su fama, su genio, su bebida y su sentido incondicional de la irresponsabilidad social”.⁹⁴

Todos los escritores, ensayistas y poetas mencionados coinciden en algunos aspectos, por decir lo menos, con los poetas de la Generación Beat de los años cuarenta y cincuenta y muy posiblemente con los músicos de la década de los sesenta y setenta, tanto en los Estados Unidos como en la Gran Bretaña. Los principales aspectos de influencia, incidencia, coincidencia o adhesión, son la rebeldía juvenil, la actitud de rechazo ante el *establishment*, la búsqueda de nuevas experiencias, el uso de alcohol y otras drogas, la permanente protesta ante las autoridades –familiares, religiosas y políticas– y la constante búsqueda de paz y amor.

La semilla sembrada por estos precursores de alguna manera germinó en la imaginación de intelectuales, escritores, poetas y novelistas de la llamada generación Beat. Si bien son Jack Kerouac, Allen Ginsberg y William S. Burroughs los emblemas de este movimiento literario estadounidense, se puede mencionar también a otros que fueron parte de esta fenomenal y heterodoxa agrupación cultural: el también miembro fundador y beat por excelencia Neal Cassady, Gregory Corso, Lawrence Ferlinghetti, Philip Lamantia, Michael McClure y John Clellon Holmes. También hay personajes afines al movimiento como Paul Bowles, Charles Bukowski y el ya mencionado Ken Kesey. Asimismo, parece clara la conexión del movimiento Beat con algunos grandes del rock como Bob Dylan, Janis Joplin, David Bowie, Patti Smith, Frank Zappa, Grateful Dead, Jethro Tull, Pink Floyd, Velvet Underground, entre otros. El término beat alude al compás musical, pero también significa cansado o abatido, síntomas indudables dentro de un grupo de escritores que influenciarían al movimiento hippie. Un grupo de

⁹⁴ Traducción mía de “The Beat poet of Belmont Avenue (Leonard Cohen) said: ‘Dylan Thomas was the great voice of poetry when I was at college. We (all the young poets) were all intrigued with his fame, his genius, his drinking, and his unconditional sense of social irresponsibility’”, mencionado en “The Two Dylans: Dylan Thomas, Bob Dylan and the Beat Generation”, audiovisual, lecturas y discusión con la participación de los panelistas David Boucher (autor de *Dylan and Cohen: Poets of Rock and Roll, The Political Art of Bob Dylan* y varios artículos sobre Dylan Thomas, Bob Dylan y los Beats), Mike Jones (músico y autor de *The Music Industries*) y Jeff Towns (propietario de “Dylan's Bookshop” y coleccionista famoso de objetos relacionados con Dylan Thomas), realizado en el Aberystwyth Arts Centre, Aberystwyth, Gales, en marzo 18 de 2014.

depresivos desencantados del *American dream*, quizá alineados con la izquierda, consumidores de alcohol y drogas, simpatizantes del misticismo oriental, pioneros en la defensa de la diversidad sexual y tan audaces como los vanguardistas de inicios del siglo veinte.

La puesta en escena de la generación Beat coincide con la posguerra. La Segunda Guerra Mundial había terminado con la irrupción de *Little Boy* y *Fat Man*⁹⁵ y el comienzo de la Guerra Fría. El miedo al comunismo de ese entonces paría a un gran inquisidor, el senador Joseph McCarthy y su histérica cacería de brujas. La sociedad estadounidense anhelaba vivir bien, en paz, quería disfrutar de los auténticos valores americanos, quería buenos trabajos, felices matrimonios, familias modelo y la mayor variedad posible de bienes de consumo. Se esperaba que los jóvenes estudiaran para después conseguir trabajo, casarse y tener hijos, y así *ad infinitum*. La aquiescencia era la condición *sine qua non* para ser un buen ciudadano. Sin embargo, había algunos que creían que esta forma moral de vida era nada más una máscara que podría desaparecer cualquier rato y rechazaban ese conformismo para nada auténtico. Entonces buscaron un significado espiritual en vez de material y asumieron un estilo diferente, quizá escandaloso para los conservadores, quienes los empezaron a llamar radicales o simplemente vagabundos. Los estadounidenses de la generación anterior eran incapaces de entender a estos jóvenes que no trabajaban a pesar la gran disponibilidad de buenos trabajos. No comprendían el porqué de su rechazo a la nueva abundancia disponible en los Estados Unidos. Estos radicales eran la generación Beat. En un artículo de la revista *Rolling Stone* en conmemoración de los sesenta años de la generación Beat, el autor los caracteriza muy acertadamente, “[...] recordamos la historia de una banda de vagabundos místicos, bellos asesinos, libertarios existencialistas y poetas que aullaron contra la moral burguesa de posguerra” (Rebollo 2012, 38). Sin embargo y, aunque el término generación Beat se refiere a un grupo de intelectuales estadounidenses de los años cincuenta, también es utilizado para describir el fenómeno cultural sobre el cual escribieron. Si bien no fueron un grupo organizado, eran amigos entre ellos y coincidían en varios aspectos como el rechazo a los valores clásicos de la sociedad estadounidense, el uso y abuso del alcohol y otras drogas, la libertad sexual y la simpatía por la filosofía

⁹⁵ Se conoce como *Little Boy* y *Fat Man* a las dos bombas atómicas que fueron lanzadas en Hiroshima y Nagasaki y que resolvieron la guerra en favor de los Estados Unidos.

oriental. Esta generación dejaría su impronta en la contracultura y en el posterior movimiento hippie. Uno de ellos –Allen Ginsberg– decía que “las propuestas de lo que se llamó generación beat fueron: apostar por el candor, por la ecología, por el pensamiento oriental, la revolución sexual y la exploración de la mente por medio de drogas psicodélicas”.⁹⁶ La expresión *beat* surge de una charla entre Jack Kerouac y John Clellon Holmes a fines de la década de 1940, inspirados en Herbert Huncke,⁹⁷ un yonqui⁹⁸ de New York, que según la opinión de Lydia Lunch⁹⁹ y de muchos otros “era el *beat* original. Él inventó el jodido término...ese del que el trío de pecadores de Burroughs, Ginsberg & Kerouac se aprovecharían toda la vida” (Lunch 1998). Pero es gracias a un artículo del propio Holmes titulado “This is the Beat Generation” (*New York Times Magazine*, November 16, 1952) que efectivamente se difunde el término, vinculándolo con los significados “golpe”, “latido” y “ritmo”, pero extendiendo su significado:

Si bien el origen de la palabra ‘beat’ no es muy claro, su significado es clarísimo para la mayoría de los estadounidenses. Más que sentirse abatido [beat] implica una sensación de haber sido utilizado, manipulado. Implica una especie de desnudez de la mente y, en última instancia, del alma; una sensación de haber llegado al fondo de la conciencia. En pocas palabras, [beat] significa haber sido empujado sin dramatismo contra la pared de uno mismo [...]¹⁰⁰.

⁹⁶ Dicho en Barcelona en diciembre de 1993 en una rueda de prensa (recogido por diario *El País*, 8 de diciembre de 1993, Barcelona).

⁹⁷ Herbert Huncke (1915-1996) o “el rufián que inspiró a la generación Beat”. Criado en Chicago. Desde adolescente fue vagabundo, ladrón y drogadicto. Se mudó a New York en 1939 donde conoció a Burroughs, Kerouac y Ginsberg, quienes lo incluyeron como personaje en sus libros: “Herman” en *Junkie* de Burroughs, “Elmer Hassel” en *On the Road* de Kerouac, “Huck” en *Visions of Cody* de Kerouac e incluso en *Howl* de Ginsberg sirvió como referente.

⁹⁸ Del inglés *junkie*. En el lenguaje de la droga, término que se aplica a un adicto o toxicómano que consume drogas duras, en especial heroína (Ayto 1998, 162).

⁹⁹ *Lydia Koch*, conocida como *Lydia Lunch*, es una cantante neoyorquina, actriz, poetisa, fotógrafa, guionista de cine y escritora. Ha colaborado con varios artistas, entre ellos *Nick Cave*. Tiene un estilo musical muy variado con influencia de jazz, post-punk, noise, cabaret, soul y electrónica.

¹⁰⁰ Traducción mía de “The origins of the word ‘beat’ are obscure, but the meaning is only too clear to most Americans. More than mere weariness, [beat] implies the feeling of having been used, of being raw. It involves a sort of nakedness of mind, and, ultimately, of soul; a feeling of being reduced to the bedrock of consciousness. In short, [beat] means being undramatically pushed up against the wall of oneself [...]” (*New York Times Magazine*, November 16, 1952).

Sin embargo, a manera de reacción ante estos radicales, un periodista del *San Francisco Chronicle*, Herb Caen, inventó el despectivo término *beatnik* –una combinación entre *beat* y el satélite soviético *Sputnik*– para sugerir que se trataba de un grupo comunista y anti-estadounidense (Huddleston 2012, 10). También se cuenta que J. E. Hoover – fundador y eterno director del FBI– había dicho en la Convención Republicana de 1960 que los *beatniks* eran una de las tres amenazas de los Estados Unidos, junto con el comunismo y los intelectuales, a quienes despectivamente llamaba *eggheads*¹⁰¹ (Huddleston 2012, 8). Por ello, a fines de esa década Jack Kerouac creyó conveniente sugerir un significado diferente al término *beat* y en vez de abatido o golpeado habló de “beatífico” porque el movimiento estaba atraído por la naturaleza, la meditación y el pensamiento oriental. Pero como todo –o casi todo– es absorbido por la economía de mercado, el movimiento Beat también coqueteó con el mundo de las mercancías, debido principalmente a aquel impropio calificativo de *beatniks* que desvirtuó su verdadero mensaje y permitió su acceso a shows de la televisión, comics, adornos y camisetas, tal como sucedería posteriormente con el movimiento hippie. Es triste pero la protesta también puede adquirir el estatus de mercancía. Sin embargo, en defensa de este movimiento fuera de lo común, genuino y auténtico, se puede decir que los intelectuales de la generación Beat, más que *beatniks* fueron *hipsters*,¹⁰² es decir, personas con gustos musicales diferentes a aquellos considerados adecuados para la clásica sociedad estadounidense de los años cincuenta. A estos nuevos *hipsters* les gustaba el jazz y también arrogarse costumbres, modos de vida e incluso el lenguaje afronorteamericano, razones suficientes para ser mal vistos. Precisamente el citado paper “The Beat Generation: They Were Hipsters Not Beatniks” de Diane Huddleston (2012) explica por qué los miembros del movimiento *beat* no deben ser llamados *beatniks*.

¹⁰¹ De acuerdo a *The Oxford Dictionary of Slang*, *egghead* o cabeza de huevo es un término creado en 1907 en los Estados Unidos y se aplica para referirse de manera despectiva a un intelectual porque se entiende que es una persona distante de la gente común y carente de realismo, a causa de sus intereses intelectuales.

¹⁰² Según *The Oxford Dictionary of Slang*, *hipster* es un término netamente estadounidense. En 1938 se escribía *hepster* y desde 1941 *hipster*. Se utiliza para definir a una persona entusiasta del jazz, del *swing* y de músicas de ese estilo.

Sobre este comportamiento insólito y extraño de los beats, Norman Mailer,¹⁰³ ensayista pro-beat, incursiona en la filosofía, el lenguaje y la conducta del mundo *hip*¹⁰⁴ de la época, y escribe “The White Negro” para describir a los rebeldes de una generación que colaboró con la formación del punto de inflexión histórico durante los años cincuenta y sesenta del siglo veinte, años de desconfianza colectiva hacia el *establishment* estadounidense. Mediante este ensayo muestra a los originales *hipsters* –los inconformes y rebeldes afroamericanos– y los compara con los marginados blancos –inconformes y rebeldes también– que son los *hipsters*. En su ensayo utiliza para su análisis conductual el concepto de “psicópatas filósofos”, en analogía al trastorno de la personalidad caracterizado por un egocentrismo extremo y una tendencia a cometer actos antisociales amorales y hasta criminales. Se suponía en ese entonces que los negros solamente podían ser músicos de jazz –intérpretes y no compositores–, bohemios o vagos. Se decía también que eran violentos y promiscuos, que fumaban marihuana y hablaban su propio lenguaje. Estos marginados vivían con la paranoia de ser encarcelados o incluso asesinados a manos de racistas blancos. Mailer relata cómo los poetas beat se “ubicaron afuera” y trataron de imitar ese estilo de vida libre, ese espíritu negro y ese comportamiento de los jazzistas de los años treinta y cuarenta. Los negros aparentaban ser más libres y estos jóvenes blancos se pusieron de su lado y aprehendieron su música, su cultura y su furia (Mailer 1992). Si bien el autor veía violencia en la subcultura *hipster*, es claro que los beats nunca fueron violentos, ni siquiera en sus escritos. Así, los beats, “una nueva raza de aventureros urbanos que iban al azar en la noche en busca de acción, con el código del negro ajustado a sus actos” (Cook 2011, 108) se convirtieron en “negros blancos” o simplemente *hipsters*, porque supieron absorber la esencia existencial de los negros del jazz.

Esta imitación de forma de vida, acercamiento social, adopción cultural o como quiera llamársela, es probablemente uno de los puentes entre poética y rock and roll, con el

¹⁰³ Norman Mailer (1923-2007) fue un poeta, ensayista, dramaturgo y novelista estadounidense. Estudió en Harvard y fue soldado en la Segunda Guerra Mundial, experiencia que le permitió escribir la novela best-seller *Los desnudos y los muertos* (1948). En 1959 publicó el ensayo “El negro blanco” sobre los marginados de la sociedad estadounidense durante los años cincuenta y sesenta. Además escribió sobre la guerra de Vietnam, el asesinato de John F. Kennedy y las biografías de Marilyn Monroe y Muhammad Ali.

¹⁰⁴ “La etimología de la palabra se remonta al mundo del jazz y de las drogas donde ellos [los beats] se movían. *Hip* procede directamente de *hep*, término que los músicos utilizaban desde antes de la guerra para describir una cualidad instintiva de comprensión instantánea; alrededor de 1945 un pianista y cantante de jazz de Nueva York se hacía llamar Harry ‘the Hipster’ Gibson” (Cook 2011, 108).

jazz como facilitador cultural. En otras palabras, en los años cincuenta y sesenta se paró la olla de la sopa del rock con los más selectos ingredientes culturales e intelectuales: la música negra –tanto los blues como su temerario hijo el jazz– y la rebeldía contracultural encarnada en la poesía. Este fenómeno, incomprensible para muchos, ha cambiado desde entonces irreversiblemente las ideas y costumbres en el mundo entero.

Volviendo a los beats y su rebeldía e inconformidad con el *establishment*, su legado es enorme en varios aspectos, en literatura, política, sociedad, contracultura y música popular, fundamentalmente en lo referente a estética y autenticidad. Pero para de alguna manera entender mejor lo que ha significado este movimiento, es más inteligible analizar por separado algo de la vida y obra de cada uno de los referentes beats.

Alguna vez se dijo que Jack Kerouac (1922-1969) era el escritor más rápido de los Estados Unidos, y el novelista Truman Capote con asombro e ironía dijo “¡Escribir! Eso no es escribir, eso es ¡mecanografiar!” (Cook 2011, 111). Kerouac nunca ocultó que la espontaneidad de su escritura fue provocada por Neal Cassady, quien el 7 de enero de 1948 desde San Francisco le escribió una carta inspiradora que lo marcaría:

Siempre he sostenido que cuando uno escribe debe olvidar todas las reglas, estilos literarios y otras pretensiones como las palabras importantes, oraciones señoriales y otras frases por el estilo, es decir, saboreando las palabras como uno lo haría con el vino y, adecuadas o no, escribirlas por lo bien que suenan. Más bien, creo que se debería escribir, en la medida de lo posible, como si uno fuera la primera persona en la tierra y describiera humilde y sinceramente lo que ha visto y experimentado, amado y perdido, lo que ha pensado y anhelado, sus penas y sus deseos; y esas cosas se deberían decir evitando frases corrientes y el uso trivial de palabras vulgares. Hay que combinar a Wolfe, Flaubert y Dickens. El arte es bueno cuando se origina en la necesidad. Tal origen es la garantía de su valor, no hay otro¹⁰⁵.

¹⁰⁵ Traducción mía de “I have always held that when one writes one should forget all rules, literary styles, and other such pretensions as large words, lordly clauses and other phrases as such, i.e., rolling the words around in the mouth as one would wine and proper or not putting them down because they sound so good. Rather, I think, one should write as nearly as possible as if he were the first person on earth and was humbly and sincerely putting on paper that which he saw and experienced, loved and lost; what is passing thoughts were and his sorrows and desires; and these things should be said with careful avoidance of common phrases, trite usage of hackneyed words and the like. One must combine Wolfe and Flaubert –and Dickens. Art is good when it spring of necessity. This kind of origin is the guarantee of its value, there is no other.” (Cassady 2005, 69)

Kerouac, hijo de migrantes franco-canadienses, se educó en un colegio católico de su Lowell natal en Massachusetts, donde destacó en el fútbol americano, lo cual le valió una beca en Columbia en 1940. Sin embargo, abandonaría la universidad y después sería expulsado del ejército por demencia para finalmente lanzarse a la carretera. Recorrió los Estados Unidos, llegó a enrolarse en la marina y viajó por el Atlántico Norte hasta Inglaterra. Anduvo también por México, Europa y África del norte. Casi siempre acompañado por Cassady, Ginsberg, Burroughs y otros “angelitos”. Su extraordinaria narrativa, presente en la metafísica novela *En el camino*,¹⁰⁶ personificó los apetitos de libertad de las generaciones jóvenes de los años cincuenta y sesenta del siglo pasado. Es el inventor de la “prosa espontánea”, definida como una forma de escritura en éxtasis, emancipada de la escrupulosidad prosódica, libre para reflejar la realidad tal y como es, casi sin puntuación y con predominio de la oralidad y la fonología. Era un tipo capaz de escribir una novela en diez días y de ajustar el catolicismo de su niñez con su afición a la bebida al afirmar enfáticamente que “soy católico y no puedo cometer suicidio, pero planeo beber hasta morir”.¹⁰⁷ Un escritor que dejó la impronta para que sus herederos de los cincuenta y sesenta tuvieran la avidez de hablar, escribir, cantar, gritar y revelarse. El propio Kerouac idealiza a estas generaciones libres y aventureras en *En el camino*, efectivo manual de viaje para los insurrectos jóvenes y juveniles de entonces.

[...] la única gente que me interesa es la que está loca, la gente que está loca por vivir, loca por hablar, loca por salvarse, con ganas de todo al mismo tiempo, la gente que nunca bosteza ni habla de lugares comunes, sino que arde, arde, arde como fabulosos cohetes amarillos explotando igual que arañas entre las estrellas (Kerouac 1981, 8).

La gente a la que se refiere es la misma que establecería a fines de los años cincuenta y a inicios de los sesenta las bases de la contracultura, el rock and roll, el movimiento hippie y la protesta contra la guerra de Vietnam. Kerouac había comenzado a escribir

¹⁰⁶ *On the Road* fue escrita entre 1948 y 1949, mecanografiada en tres semanas en 1951 y finalmente publicada en 1957 por la editorial estadounidense *Viking Press*. Se podría afirmar que se trata de su crónica de viaje a lo ancho de los Estados Unidos, pero también de una “biblia” para los jóvenes. Para la presente investigación se ha utilizado la traducción al español de Bruguera. (Kerouac 1981)

¹⁰⁷ Se cuenta que Kerouac solía repetir todo el tiempo: “I’m Catholic and I can’t commit suicide, but I plan to drink myself to death.”

durante su adolescencia influenciado principalmente por Hemingway, Thomas Wolfe y Henry Miller. En New York en 1950 escribió su primera novela *The Town and the City* (*El campo y la ciudad*) y conoció a Ginsberg, Burroughs y Cassady, con quienes fundó la generación Beat. Este último fue su compañero de viaje y coprotagonista de *En el camino*, conjuntamente con las drogas, el alcohol, el sexo y el jazz. Las peripecias de Kerouac en las carreteras se convertirían en la inspiración de los jóvenes estadounidenses, aunque esa sociedad no estaba lista para la espontaneidad de su prosa, muy posiblemente inspirada en Charlie Parker¹⁰⁸ y el *bebop-jazz*,¹⁰⁹ por su gran habilidad para improvisar y contar la realidad tal como él la percibía, así como el gran jazzista relataba la vida con su saxofón. A fines de los cincuenta, Kerouac cambia la carretera por el medio ambiente y la espiritualidad budista. Viaja a California en busca de un verdadero sentido para su vida, pero siempre fiel a su adicción al alcohol. En 1958 escribe *The Dharma Bums* y *The Subterraneans*. El primero es un nuevo testamento metafísico para los hippies y consiste en la revelación acerca de cómo vivir más cerca de la naturaleza y lejos de la comodidad burguesa dentro del país del consumo, es decir, dentro de esa “miserable civilización sin expresión” (Kerouac 1996, 32). El segundo es una crónica autobiográfica en torno al sexo, el jazz, el alcohol y las drogas en San Francisco, reducto opuesto al conservadurismo y a la literatura académica *main stream* de los años cincuenta. Junto con *On the Road*, se convirtió en un clásico de la literatura estadounidense. Sus otros grandes libros –en los que suele describir no sólo su vida y la de sus amigos, sino lo que sucede en su país y en occidente– son *Big Sur* (1962), *Desolation Angels* (1965), *Satori in Paris* (1966), *Vanity of Duluoz* (1968) y finalmente *Tristessa* (1969) en el año de su muerte, alcoholizado en la Florida, junto a su mujer y su madre (Cook 2011, 81-104).

¹⁰⁸ Charlie Parker es posiblemente el más grande saxofonista de todos los tiempos. Con raíces de blues y swing, apareció junto a Dizzy Gillespie como solista del nuevo *bebop* a mediados de los años cuarenta en New York. Su genialidad para improvisar todavía es la inspiración de cualquier músico. Sus adicciones lo mataron a los treinta y cinco años (Komara 2006, 45).

¹⁰⁹ El *bebop* es un sub-estilo del jazz desarrollado en los años cuarenta del siglo veinte, posterior al *swing* de las *big bands* y anterior al *cool jazz*, al *free jazz* y al *hard bop*. Sus iniciadores fueron Dizzy Gillespie y Charlie Parker. En la época de posguerra era muy difícil integrar las *big bands* y se pensaron nuevas formas de expresión musical. Parker y Gillespie decidieron hacer jazz a un ritmo frenético y hacer resaltar los “solos”. Entonces había ya una influencia latina, principalmente del trompetista cubano Mario Bauzá que era miembro de una *big band*. El *bebop* –o *bop*– comienza a producirse con la llegada de muchos músicos jóvenes. Pronto las *big bands* se desintegran por la dificultad económica de mantenerlas y empiezan a aparecer pequeños grupos que desarrollan el *bebop jazz*.

Si bien *En el camino* de Kerouac es la biblia de los jóvenes –hippies y menos hippies– de la época, Allen Ginsberg (1926-1997) es el líder espiritual de esos mismos jóvenes. Poeta de New Jersey, hijo de Louis, poeta y profesor judío y de Naomi Levy, migrante rusa, comunista radical, epiléptica y paranoica. Ginsberg, digno heredero de sus padres, es anarquista, nacionalista, trovador underground y voz de marginados. Su libro de 1956, *Howl* o *Aullido*, es una rabiosa crítica contra la forma de vida estadounidense. Otras obras suyas son *Kaddish* (1961), *Sandwiches de realidad* (1963), *Cartas del Yagué* (1963), *Noticias del planeta* (1968) y *Sudario blanco* (1987). Participante activo contra la guerra en Vietnam, militante de movimientos por los derechos civiles de las minorías étnicas, sexuales y religiosas y adalid de la libertad de expresión. Reconocido como el padre espiritual del *Flower Power*¹¹⁰ y del movimiento hippie. Permanente huésped de la cárcel por su proselitismo social. Un verdadero diablo santificado. Desde que Ginsberg era muy joven, su madre frecuentaba los hospitales psiquiátricos de New York y en uno de ellos, el *New York State Psychiatric Institute*, le practicaron una lobotomía a pesar del desacuerdo de Allen. Allí Ginsberg conoció a Carl Salomon,¹¹¹ que estaba interno y que influiría fuertemente en su militancia en favor de los marginados y contra el capitalismo, es más, a él dedicó su famoso *Aullido*, un dramático monólogo poético que inaugura el género *performance poetry*.¹¹² Magnífico para ser declamado, tal como lo había hecho el propio Ginsberg un año antes en San Francisco. Se cuenta que Ginsberg lo había escrito en 1955 en una cafetería cercana a la Universidad de Berkeley para estrenarlo en la *Six Gallery* de San Francisco.¹¹³ A este evento, que ha sido considerado como la presentación oficial de la generación Beat, asistieron otros escritores, entre ellos Lawrence Ferlinghetti, quien después recopilaría

¹¹⁰ “*Flower power* era un eslogan usado entre fines de los sesenta y principios de los setenta como un símbolo de resistencia pasiva e ideología de no violencia”, traducido de “*Flower power* was a slogan used during the late 1960s and early 1970s as a symbol of passive resistance and non-violence ideology” (Hall 2007, 155).

¹¹¹ Carl Salomon (1928-1993), escritor nacido en el Bronx, Nueva York, influenciado por el surrealismo y el dadaísmo y discípulo de Artaud. Conocido como el “dadaísta del Bronx”. Se había internado voluntariamente en el hospital psiquiátrico del estado de Nueva York donde conoció a Allen Ginsberg.

¹¹² Se conoce como *performance poetry* o poesía “performativa” a la que se escribe para ser actuada ante un público. Durante la década de 1980 el término se popularizó para describir este tipo de poesía cuyo objetivo principal era la actuación más que su impresión y publicación.

¹¹³ La *Six Gallery Reading* o *Six Angels in the Same Performance* fue un importante evento de poesía llevado a cabo el viernes 7 de octubre de 1955 en San Francisco. Posiblemente fue la primera manifestación pública y ¿oficial? de la generación Beat y que además resultaría decisiva para el movimiento literario *San Francisco Renaissance*. Declamaban cinco jóvenes y talentosos poetas –Allen Ginsberg, Phillip Lamantia, Michael McClure, Gary Snyder, y Philip Whalen, introducidos por Kenneth Rexroth, un viejo poeta y algo así como un padre literario de los jóvenes de San Francisco.

la obra de Ginsberg y publicaría *Howl and other poems* (1956) en su editorial *City Lights Books*. Luego sería arrestado y juzgado por publicar material supuestamente obsceno, sin embargo, el juicio publicitó al autor y popularizó la lectura de este poema en lugares públicos de la poesía beat durante los años sesenta. El primer párrafo de *Aullido* es impactante:

He visto las mejores mentes de mi generación destruidas por la locura, histéricos famélicos muertos de hambre arrastrándose por las calles, negros al amanecer buscando una dosis furiosa, cabezas de ángel abrasadas por la antigua conexión celestial al dínamo estrellado de la maquinaria de la noche, quienes pobres y andrajosos y con ojos cavernosos y altos se levantaron fumando en la oscuridad sobrenatural de los departamentos con agua fría flotando a través de las alturas de las ciudades contemplando el jazz (Ginsberg 1993, 11).

Desde el comienzo, *Aullido* resume abruptamente el sentir y vivir de los beats y sus adláteres. Influenciado por Whitman, informal y con una métrica nada tradicional, Ginsberg describe con su poema a la juventud de la época, una generación desencantada y desilusionada, pero con artistas de sobra en todas las disciplinas, como por ejemplo Bob Dylan, un declarado admirador de Ginsberg. Cada verso de *Aullido* es un relato atiborrado de callejones oscuros, marihuana y *rolling stones*,¹¹⁴ entreverados con la pintura, la música y la literatura (Cook 2011, 117-134). En 1957 en París, un año después de la muerte de su madre, comienza a escribir *Kaddish*, lo termina en New York en 1959, para finalmente publicarlo en 1961 dentro de la colección *Kaddish y otros poemas*. Profundamente impactado por el sufrimiento de su madre y bajo la influencia de anfetaminas, Ginsberg logra plasmar en el papel el sufrimiento de su madre de cuya enfermedad mental fue testigo. El *kaddish* es una oración fúnebre judía para rezar en público que Ginsberg dedica a su atormentada madre, Naomi, como un intento póstumo por darle algo de tranquilidad. Le desea un descanso eterno: “Ahí, descansa. No más sufrimiento para ti. Sé adónde fuiste, es un buen lugar. No más flores

¹¹⁴ *Rolling stone* –piedra rodante o trotamundos–. Se dice de una persona que se mueve, se mueve y nunca se establece. Esta expresión viene de un antiguo proverbio de 1523: “a rolling stone gathers no moss” (una piedra que rueda no cría moho). En 1948 el músico afro Muddy Waters (1913) lanzó su primer disco con el tema “Rollin’ Stone”, que es una interpretación de otro blues tradicional de Mississippi de los años veinte. La banda británica The Rolling Stones se pusieron su nombre a partir de este tema, Bob Dylan compuso la icónica “Like a Rolling Stone” en 1965 y la revista especializada en música de San Francisco también se “bautizó” con ese mismo nombre.

en los veraniegos campos de verano de Nueva York, no más alegría, no más miedo a Louis [...]” (Ginsberg 2014, 15). Además de relatar el miedo al esposo y el proceso de la enfermedad mental y muerte de su madre, plantea en *Howl* la posibilidad de la redención, de una satisfacción después de la muerte para aquellos que sufrieron en vida:

Éste es el final, la redención de las Tierras Salvajes, una ruta para el Errante
Maravillado, la Casa buscada por Todos, pañuelo negro lavado por lágrimas –página
más allá del Salmo– El último cambio de Naomi y mío –hacia la perfecta Oscuridad de
Dios– ¡Muerte, detén a tus fantasmas! (Ginsberg 2014,19).

En el primer párrafo del poema, mientras recuerda a su difunta madre, muestra su orgullo americano, su orgullo de vivir en New York, auténtica despensa de razas y culturas y reducto de la música negra que sería inspiración de casi toda la música:

Es extraño pensar en ti ahora, lejos sin corsé ni ojos, mientras camino por el soleado
pavimento de Greenwich Village. el centro de Manhattan, luminoso mediodía de
invierno, y me pasé toda la noche hablando, hablando, leyendo el Kaddish en voz alta,
escuchando los blues de Ray Charles que gritan ciegos en el fonógrafo el ritmo el ritmo
–y tu recuerdo en mi cabeza tres años después– (Ginsberg 2014, 11).

En síntesis, *Kaddish* es un largo poema narrativo escrito a lo Whitman, en el que se relatan imágenes urbanas, dolor y recuerdos. Según los expertos, esta es su obra maestra, la misma que está dedicada a Peter Orlovsky¹¹⁵ con la frase “[p]rueba el sabor de mi boca en tu oreja” (Ginsberg 2014, 7). En la edición 2014 de *Kaddish* comentan sobre la obra Bob Dylan: “Allen Ginsberg es al mismo tiempo trágico y dinámico, un genio lírico, un embaucador maravilloso y probablemente la voz poética más extraordinariamente influyente en Estados Unidos desde Walt Whitman” y Norman Mailer: “[n]o diría que es un buen poeta sino que es nuestro gran poeta americano” (Ginsberg 2014: contratapa), y lo encumbran a lo más alto de la poesía contemporánea. En cuanto a su filiación beat, Ginsberg no está seguro de la existencia de una generación como tal. Él cree más bien en un grupo de tipos ansiosos por ver sus trabajos

¹¹⁵ “Peter Orlovsky, pareja de Allen Ginsberg y poeta del abismo. A Peter Orlovsky, fallecido el 30 de mayo a los 76 años, no se le recordará tanto por su obra como por haber sido pareja y secretario personal de Allen Ginsberg [...] Ambos escritores formaron parte de la generación ‘beat’ [...] La foto de ambos desnudos significó la salida del armario de la rancia América” (Nota necrológica escrita por Miguel Calzada el 28 de junio de 2010 en Diario *El País*, en www.elpais.com).

publicados, lo cual de hecho lo lograron y con creces que además se dieron el lujo de relatar episodios de ellos mismos. Es más, Neal Cassady protagoniza libros de los otros beats e incluso es musa de Ginsberg, que estaba enamorado de él. En un principio, se dice que Ginsberg quería “superar” su homosexualidad, razón por la cual era regañado por Burroughs. De todo el grupo beat, Ginsberg fue el único que participó activamente en manifestaciones públicas, en marchas y en declaraciones de amor al prójimo. A sus sesenta y siete años, en una entrevista en Barcelona, se manifestaba en favor de la legalización de las drogas:

Nos dicen que cada año mueren en Estados Unidos de 20 000 a 30 000 personas por culpa de las drogas, pero también mueren 100 000 por culpa del alcohol y más de 400 000 por culpa del tabaco. El problema de la droga es que se plantea con una gran demagogia política, y creo que debería resolverse medicalizando el problema en vez de convertir la droga en un delito (*El País*, Barcelona, 8 de diciembre de 1993).

En la misma entrevista periodística, Ginsberg se ratificaba en los valores beat, denunciaba la censura en su país, reconocía que consumía marihuana a menudo y se definía como “judío, intelectual de café, homosexual, norteamericano, beatnik y poeta” (*El País* 1993).

El autor de *Junkie*, *El almuerzo desnudo* y *Queer*, conocido también como “el monstruo sagrado de la generación Beat” (Cook 2011, 195-218) y de nombre William S. Burroughs (1914-1997), aunque técnicamente William Seward Burroughs II, es nieto de William Seward Burroughs I (1857-1898), un inventor neoyorkino y fabricante de calculadoras mecánicas, además de fundador de la *American Arithmometer Company* (1886), renombrada después como la *Burroughs Corporation*, un gigante en el negocio de máquinas calculadoras que posteriormente se expandiría a la electrónica y a la producción de computadoras digitales (www.computerhistory.org). Burroughs tiene una larga trayectoria intelectual, es considerado escritor, novelista, prosista experimental, viajero interestelar (por uso y abuso de drogas duras) y miembro beat durante los años cincuenta y sesenta, literato underground durante los años setenta y finalmente gurú de la generación *punk* de fines de los setenta e inicios de los ochenta. Oveja negra de una familia acaudalada, siempre vigente, siempre grande y siempre beat, a pesar que nunca se consideró y nunca quiso que lo considerasen un escritor beat. “No me identifico ni

me he identificado nunca con sus objetivos ni con su estilo literario. Tengo entre ellos algunos amigos íntimos [...] pero no estamos haciendo el mismo tipo de literatura ni tenemos los mismos puntos de vista” (Cook 2011, 195-218). Estudiante de medicina en Viena y de antropología en Harvard, empleado en mil oficios y amigo de Kerouac y Ginsberg desde 1944. Huésped permanente del infierno de las drogas y en México asesino accidental de su esposa por emular a Guillermo Tell con una pistola en lugar del arco y la flecha. Inquilino ocasional de algunos países de Sudamérica y finalmente habitante de Marruecos donde la obtención de morfina era más fácil que en otras partes del mundo. Pero, a pesar de todos estos enormes inconvenientes, nunca deja de escribir y en 1953 publica su primera novela *Junkie* (*Yonqui* en español) bajo el seudónimo de William Lee. Se trata de la autobiografía de un adicto a las drogas duras. Escribe también más de mil páginas en Tánger –Marruecos– que se convertirían en el borrador de la trilogía *The Naked Lunch* (1959), *The Soft Machine* (1961) y *Nova Express* (1964), que después lo transformarían en el gran escritor estadounidense de la época. Burroughs, antes que profetizar sobre el futuro de una cultura y una sociedad que odia, prefiere negarla. Por ello ataca a la sociedad estadounidense mediante la utilización de la sátira, le imputa ser una sociedad adicta a una forma de vida, una forma de vida tóxica que llama “álgebra de la necesidad”. En *Naked lunch*, paralelamente a las escenas de depravación, de encuentros homosexuales y de consumo de drogas, Burroughs muestra a seres adictos de poder, de dinero, de placer y de ilusiones, tal como si fueran junkies adictos a la heroína, y cómo aparece esta *algebra of need* que hace que un adicto enfrente la necesidad absoluta, tal como un toxicómano, que es capaz de cualquier cosa para satisfacer su necesidad. En una entrevista de 1966,¹¹⁶ Burroughs define su álgebra como:

[la solución] de una ecuación, dados ciertos factores que representan un escenario de necesidad absoluta –cualquier tipo de necesidad–, es muy predecible. Dejar un adicto en una farmacia arroja un solo resultado posible. Lo mismo se puede decir de una persona en un estado de hambre absoluta, miedo absoluto, etc. Cuanto más imperiosa es la necesidad, más predecible es el comportamiento.

¹¹⁶ Entrevista publicada el 1 de diciembre de 2001 en Silvère Lotringer (Ed.), *Burroughs Live: The Collected Interviews of William S. Burroughs 1960-1997*, Semiotexte, Collection: Semiotext (e) / Native Agents, New York, 675 pp.

En su ya mencionada trilogía escrita en Marruecos y publicada con la ayuda de Kerouac, escribe sobre la codicia, la corrupción y la humillación humanas. Con un estilo futurista, similar a Huxley en *Un mundo feliz* (1932) y a Orwell en *Mil novecientos ochenta y cuatro* (1949), Burroughs presenta un mundo presente maligno y lo proyecta al futuro, donde todo se desarrolla de una forma fantástica, para lo cual utiliza imágenes metafóricas y personajes reales caricaturizados. Además, mezcla escenas sexuales, actos violentos y episodios alucinantes para mostrar toda una gama de adicciones: a las medicinas, al dinero, al sexo y al poder, y así generar en el lector un sentimiento de rechazo hacia todos estos tópicos propios de una sociedad que detesta. En su obra, Burroughs no escribe solamente sobre sus propias alucinaciones sino sobre las del estadounidense promedio. Asimismo, tal como lo haría alguien de personalidad limítrofe, fácilmente salta de la problemática de la droga a la problemática sexual, pero porque de esa manera es capaz de convertir al sexo en el símbolo de su obra. Parecería que le es más fácil escribir sobre su adicción a las drogas duras que sobre su inclinación sexual, al punto que recién en 1985 publica *Queer*, a pesar de haberla escrito treinta años antes. El estilo de Burroughs fue innovándose a lo largo de su vida. Partiendo de una alucinante novelística autobiográfica y alcanzando finalmente una muy elegante narrativa social, pero siempre manteniendo la crítica cruda y mordaz a una aborrecida y decadente sociedad de consumo. En *El almuerzo desnudo* relaciona todo con enfermedad, desórdenes celulares, parásitos y virus, e incluso con el cáncer. Inicia su libro con una analogía, menciona la salida de la enfermedad para referirse a su salida del vicio, de su adicción. Es muy potente un pasaje de *El almuerzo desnudo* –título sugerido por Kerouac– en el que describe cruda y rigurosamente a dos infecciones de la sociedad, la democracia y a la burocracia:

El resultado final de la representación celular completa es el cáncer. La democracia es cancerígena y su cáncer es la burocracia. Una oficina arraiga en un punto cualquiera del Estado, se vuelve maligna como la brigada de estupefacientes, y crece y crece reproduciéndose sin descanso hasta que, si es controlada o extirpada, asfixia a su huésped, ya que son organismos puramente parásitos. [...] La burocracia es tan nefasta como el cáncer, supone desviar de la línea evolutiva de la humanidad sus inmensas posibilidades, su variedad, la acción espontánea e independiente, y llevarla al parasitismo absoluto de un virus (Burroughs 2013, 283).

Si bien los beats eran considerados antisociales, Burroughs siempre fue el más radical. Mientras los otros bebían alcohol y fumaban marihuana, él sobrevolaba con heroína, morfina y otras drogas duras. Sus principales libros narran sus adicciones y alucinaciones al interior de la adicción, donde el sexo adquiere mayor importancia. *Queer* relata la búsqueda de una droga llamada *ayahuasca* y muestra a la homosexualidad como un pecado redentor. Según Ginsberg, “Burroughs es también un auténtico poeta. Una página de su prosa es tan densa en imágenes como cualquiera de Saint-John Perse o Rimbaud” (Burroughs 213, contratapa), y según Norman Mailer “Burroughs es el único escritor norteamericano actual que posiblemente está poseído por el genio” (1992).

Pero para la conformación de la generación beat es fundamental la contribución filosófica inicial de Lucien Carr (1925-2005), posiblemente el hombre que en 1944 hizo que Kerouac, Ginsberg y Burroughs se conocieran y empezaran a dialogar entre ellos. Como Ginsberg alguna vez dijo “cuando pienso en nosotros como artistas, pienso que Claude [Lucien Carr]¹¹⁷ es central para cualquier autoinspirada y activa escuela o comunidad o creación” (Blank 2013, 2).¹¹⁸ Cuando Ginsberg ingresa a Columbia University conoce a Carr, que además de ser su *room-mate*, es quien lo inserta en el submundo de la poesía y la literatura revolucionaria junto a Kerouac y Burroughs. Lucien además introduce a Ginsberg en Rimbaud y logra que el poeta francés influya en su poesía. Entonces Carr conforma el *Libertine Circle*, una especie de movimiento pre-Beat que además es utilizado como escenario de su “nueva visión”¹¹⁹ basada en un comportamiento salvaje que lo convierte en el foco de atención del grupo. Feneció el círculo y fue reemplazado por la generación Beat (Blank 2013, 2). Según Ginsberg, este

¹¹⁷ Kerouac y Ginsberg llamaban a Lucien Carr “Claude de Maubris”, un ficticio conde francés. En muchos textos se referían a él con ese sobrenombre, sobre todo en la novela autobiográfica de Kerouac, *La vanidad de los Duluoz* (Kerouac 2007).

¹¹⁸ Traducción mía de “as long as I have thought of us as artists, it has been Claude [Lucien Carr] who I thought of as central to any active inter-inspiring School or community or creation”.

¹¹⁹ La *New Vision* de Lucien Carr es una propuesta libre para reemplazar la sofocante formalidad de la cultura occidental basada en la moral y los valores. Esta nueva visión está influenciada por Arthur Rimbaud, cuya traumática historia juvenil es algo similar a la de Carr: un hombre mayor se obsesiona con uno menor y en ambos casos se llega a desenlaces homicidas. En un caso, Verlaine dispara y hiere a Rimbaud, y en el otro, Carr apuñala y mata a Kammerer. También influye en esta *new vision* Rascolnikov, el protagonista de la obra *Crimen y castigo* de Fiódor Dostoyevski. En resumen, la idea de Carr es la de buscar trascender de la realidad mundana a través de la expresión creativa, lo que incluso podría considerarse como una fetichización de actos extremos (Blank 2013, 4-12).

círculo libertino se acabó con la muerte de David Kammerer¹²⁰ en aquel fatídico verano de 1944 (Lathan 1976, 53), tragedia relatada por Burroughs y Kerouac en una novela escrita entre 1944 y 1945 pero publicada recién en el 2008 después de la muerte de Carr: *Y los hipopótamos se cocieron en sus tanques* (Burroughs y Kerouac 2010), novela en la que dos cronistas –entre jazz y copas– relatan alternadamente las aventuras de un grupo de jóvenes intelectuales durante el verano de 1944.¹²¹ Los cronistas son Will Dennison (Burroughs) y Mike Ryko (Kerouac) y los protagonistas del relato son el adolescente Phillip Tourian (Lucien Carr) y un treintón obsesionado por él, Ramsay Allen (David Kammerer). La novela concluye con el apuñalamiento de Allen por parte de Tourian, tal como sucedió en la vida real la madrugada del 14 de agosto de 1944 en el Riverside Park de Manhattan, cuando con su cuchillo de boy scout, Carr apuñaló a Kammerer y lanzó su cadáver al río Hudson. Esa misma madrugada acudió a Burroughs y a Kerouac para que lo ayudaran y los convirtió en encubridores. Carr se entregó dos días después y tanto Burroughs como Kerouac fueron detenidos. El padre de Burroughs pagó la fianza por su hijo y Kerouac tuvo que recurrir a su novia Edie Parker, quien estaba por recibir una herencia de su abuelo y podía utilizar ese dinero para la fianza. Pero había un problema, según el testamento, ella tenía que estar casada para recibir ese dinero. Se casaron, entonces, el 22 de agosto 1944 en el ayuntamiento. Kerouac contrajo matrimonio esposado a un policía. Lucien Carr compareció en la corte el 24 de agosto de 1944 y fue acusado de asesinato, a lo que se declaró culpable, pero alegó defensa personal. Se aceptó su alegato y purgó solamente dos años en un reformatorio. Al salir fue a trabajar para *United Press*. Al principio como mensajero y encargado de las copias, para después ascender a editor nocturno y finalmente a presidente de noticias (Latham 1976, 49-53).

¹²⁰ En St. Louis, Missouri, David Kammerer era un profesor de inglés y líder de un grupo de boy scouts que realizaba paseos semanales. Kammerer se había enamorado del boy scout Lucien Carr. Este enamoramiento se había transformado en una obsesión al punto que cuando Carr fue a New York para asistir a la Universidad de Columbia, Kammerer lo siguió. En New York Kammerer lo acosaba a pesar que Carr tenía una novia llamada Celine. Lucien y Celine eran muy amigos de Edie Parker, novia de Kerouac. Kammerer era amigo de Burroughs desde niños, incluso habían sido compañeros de escuela (*Kill Your Darlings*, 2012).

¹²¹ La película *Kill Your Darlings* (2012) de la productora independiente *Killer Films*, dirigida por John Krokidas y protagonizada por Daniel Radcliffe (Harry Potter) en el papel de Ginsberg, presenta una versión similar de esta tragedia a la de *Y los hipopótamos se cocieron en sus tanques* y a la de A.R. Blank en *My Darling Killer* (Blank 2013). También se narra este acontecimiento en Knight (1998) y Parker (2007).

También esencial, aunque más por lo estético que por lo filosófico, Neal Cassady (1926-1968) dejó huella en la Generación Beat. No solamente es Dean Moriarty en *On the Road*, sino también es el héroe secreto del poema *Howl* de Ginsberg: “[...] salían en busca de putas por todo el estado de Colorado en una miríada de carros robados para una noche, N.C., héroe secreto de estos poemas, fornicador y Adonis de Denver”.¹²² También actúa en *Go* de John Clellon Holmes y en *The Electric Kool-Aid Acid Test* de Tom Wolfe. Por su forma de ser –insurrecto y salvaje– encarna el prototipo del beat, al punto de que sin él la *Beat Generation* no habría existido. A raíz de la publicación en 1957 de *On the Road* de Kerouac, el ya famoso Dean Moriarty fue vigilado y finalmente arrestado por la policía antinarcóticos. En la cárcel se dedicaba a escribir cartas a su esposa Carolyn, las mismas que fueron recopiladas y publicadas con el nombre de *Grace beats Karma: Letters from prison, 1958-60*. En estas cartas no está el apasionado héroe beat que pintó Kerouac en *On the Road*, sino más bien el cariñoso esposo, el abnegado padre y el honesto trabajador ferroviario. También es posible encontrar al vacilante escritor en busca de la iluminación. Su padre era un alcohólico y él desde muy joven se había iniciado como ladrón de autos, por lo que pasó mucho tiempo de su niñez y adolescencia en reformatorios y correccionales. En 1946 mientras visitaba a un amigo suyo a la Universidad de Columbia, conoce a Kerouac y Ginsberg, que inmediatamente se enamoró de él. Se dice que mantuvieron una intensa relación sentimental, sin embargo, Neal nunca dejó de salir con mujeres. Pronto Kerouac y Cassady empezaban a recorrer el país, como se relata en *On the Road*. Cuando Kerouac se hundía en el alcoholismo, Cassady seguía aventurándose por las carreteras, esta vez como chofer de Ken Kesey y los *Merry Pranksters* en su bus psicodélico, aventura immortalizada por Tom Wolfe en la novela *The electric kool-aid acid test*. Su esposa Carolyn escribió *Off the road*, una biografía gráfica –con muchas fotos– que cuenta sus años junto a Kerouac y Ginsberg. El grupo de rock californiano *The Grateful Dead*, cuyo líder Jerry García fue compañero de aventuras de Cassady, tiene una canción titulada “That’s it for the other one”, que claramente dice: “el ómnibus llegó y me subí / allí es cuando todo

¹²² Traducción mía de “(...) who went out whoring through Colorado in myriad stolen night-cars, N.C., secret hero of these poems, cocksman and Adonis of Denver” (Ginsberg 1993, 20).

comenzó / allí estaba el cowboy Neal / en la rueda del ómnibus hacia la Tierra de Nunca Jamás”¹²³.

Hay que mencionar a los otros beats, que también fueron parte de esta generación de intelectuales de los años cincuenta y sesenta, punto de inflexión en la historia de la cultura y comienzo de la época de gran industrialización musical. Si fuera posible un ordenamiento, el quinto beat sería un “diabólico en serio”, el “beat vagabundo” Gregory Corso (1930-2001) o, en honor a la verdad, cuarto beat, ya que Neal Cassady más que escritor y poeta fue un símbolo, un logotipo. Aunque si pensamos en Lucien Carr, cualquier ordinalidad no viene al caso. Corso, un neoyorkino hijo de adolescentes inmigrantes italianos, que a duras penas concluyó la escuela primaria porque la mayor parte de su adolescencia la pasó en un reformatorio. Cuando tenía diecisiete años fue condenado a tres años de cárcel y gracias a uno de los presos empezó a leer y desde entonces se dedicó a la poesía. Él mismo describe su historia, una historia que podría ser similar a la de muchísimos personajes del underground neoyorkino y de cualquier parte del mundo, una historia de abandono, de pobreza y de exclusión, pero también de rebeldía, de atrevimiento y de coraje. La historia de tantos en el mundo que pudieron transformar su exclusión en una oportunidad para gritar su verdad.

Deseaba ser poeta mucho antes de escribir mi primer poema; en realidad ignoraba cómo se escribe un poema cuando sentía que deseaba ser poeta. Tenía 13 años y estaba literalmente solo en el mundo; mi madre –a quien nunca vi– abandonó a mi padre cuando yo tenía un año y él estaba en la marina. Era yo un chico de las calles y no fui a escuela alguna. Robé para subsistir durante la Segunda Guerra Mundial y dormí en techos y subterráneos de la salvaje New York. Ese año pasé por un infierno, y creo que ese mismo infierno dio nacimiento al poeta [...] A los 17 años fui enviado a la cárcel – algo que la mayoría habría considerado una injusticia– era menor, debí ir a un reformatorio con jóvenes de mi edad [...] Resultó ser lo mejor que pudo sucederme nunca [...] En los tres años en total que pasé en la cárcel leí miles de grandes libros. Cuando abandoné el lugar, a los 20 años, era un autodidacta en humanidades.¹²⁴

¹²³ Del álbum *Anthem of the Sun* (1968), el tema “That's it for the other one” parte III, “The faster we go, the rounder we get”. Traducción mía de (...) the bus came by and I got on / that's when it all began / there was cowboy Neal / at the Wheel of a bus to never-ever land (...).

¹²⁴ Frases autobiográficas atribuidas a Corso en algunas biografías, quizá no pertenecientes al autor. No obstante, muy acertadas y bastante cercanas a su turbulenta y sublevada vida.

Su obra suele ser punzante y sarcástica. A menudo es agresivo cuando trata de reivindicar a los marginados, sobre quienes le gusta escribir. Similar a lo que ocurre con Kerouac, la poética de Corso está influenciada por la música a la que los beats eran asiduos, el bebop-jazz.¹²⁵ De allí que su estilo contiene algo de la improvisación del jazz neoyorkino, es hablado –si cabe el término– como en *The Vestal Lady on Brattle* (1955), en el poema *Bomb* (1958), una larga pieza sarcástica escrita en forma de nube atómica, en *Gasoline* (1958) y *The happy birthday of death* (1960). Pero además de hacer poesía incursiona en la novelística con *The American Express* (1961), en algunas obras de teatro y en la crítica de arte contemporáneo. Corso podría ser considerado algo así como un poeta axiomático, capaz de plasmar ordenadamente sus emociones en el papel y hábilmente mezclarlas con su buen humor, remozándolas y, gracias a su conocimiento musical, dotándoles del ritmo de jazz y rock. Pero también reprocessándolas críticamente, mostrando la enfermedad de la sociedad estadounidense. Antes de morir había grabado un CD con la cantante Marianne Faithfull.¹²⁶ La cantante de punk-rock Patti Smith escribió sobre Corso:

No había duda que Gregory era un poeta. La poesía era su ideología, y los poetas sus santos [...] Tenía poca educación formal, pero su auto-educación era ilimitada. Abrazó a los griegos y los románticos, y los Beats lo abrazaron a él, presionando hojas de laurel sobre sus rizos rebeldes oscuros¹²⁷.

En su vigésimo quinto cumpleaños, además de mostrar su antipatía por la vieja poesía, en su verso *Tengo 25*, exterioriza una gran admiración por Shelley, Rimbaud y Chatterton¹²⁸:

¹²⁵ El bebop es un sub-estilo del jazz desarrollado en los años cuarenta del siglo veinte, posterior al swing de las big bands y anterior al cool jazz, al free jazz y al hard bop.

¹²⁶ Marianne Faithfull (1946) es una cantante y compositora londinense. Su primer éxito fue “As Tears Go By”, la primera canción escrita por Mick Jagger y Keith Richards. Fue musa de los Rolling Stones y además tuvo un romance con Jagger. (www.mariannefaithfull.org.uk).

¹²⁷ Traducción mía de un párrafo del prefacio escrito por Patti Smith: “There was no doubt Gregory was a poet. Poetry was his ideology, and the poets his saints. (...) He had little formal education, but his self-education was limitless. He embraced the Greeks and the Romantics, and the Beats embraced him, pressing laurel leaves upon his dark unruly curls” (Corso 1993, xi).

¹²⁸ Percy Bysshe Shelley (1792-1822), poeta romántico inglés, idealista y entusiasta en el futuro, pero también melancólico, que mira a la naturaleza como vínculo entre el hombre y los valores absolutos. El gran Arthur Rimbaud, poeta maldito francés que percibe a la poesía del futuro como la búsqueda de la alquimia verbal. Thomas Chatterton (1752-1770), símbolo de los románticos, poeta británico falsario que,

Con un amor una locura por Shelley / Chatterton Rimbaud / y el ladrar de perros de mi
adolescencia / que todos escucharon: ¡ODIO A LOS VIEJOS POETAS! /
Especialmente a los viejos poetas que se retractan / que consultan a otros viejos poetas
[...] (Ginsberg et al. 2004, 133).

Estuvo algunas ocasiones en Europa, principalmente en París y en Ámsterdam. Desde
allá escribiría varias cartas a Ginsberg, Kerouac, Ferlinghetti y a varios otros, recogidas
posteriormente en un compendio (Corso 1993). En 1957 Ginsberg decía que Corso
“[p]robablemente es el más grande poeta de América, y está pasando hambre en
Europa”.¹²⁹ Murió en Minnesota pero había pedido ser enterrado en el cementerio
protestante de Roma¹³⁰ cerca de la tumba del poeta inglés Percy Bysshe Shelley. El
epitafio de su tumba también es de su autoría: “El espíritu / es la Vida / fluye a través /
de mi muerte / sin fin / como un río / sin miedo / de convertirse en / el mar”.¹³¹

Lawrence Ferlinghetti (1919), destacado intelectual de este movimiento poético, es
también un beat neoyorkino de ascendencia italiana, aunque con una bastante mejor
situación económica que Corso, lo cual le permitió estudiar la escuela y el colegio en
Francia. Estudió el pregrado en la Universidad de Carolina del Norte, obtuvo una
maestría en la Universidad de Columbia (1947) y un Doctorado en la Sorbona de París
(1950). Sirvió en la Marina de Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial
como comandante de una nave en Europa. Ferlinghetti ha hecho poesía, traducción,
ficción, teatro, crítica de arte, narración fílmica y ensayos. Vinculado con la política y
los temas sociales, su poesía ha contrarrestado la definición elitista de arte. Aunque
vinculado con lo común, la poesía del “poeta del pueblo” no puede ser descrita
simplemente como poesía protesta. Cuando se estableció en San Francisco fue profesor
de francés, pintor y crítico de arte. En 1953 fundó la librería *City Lights* en la que

bajo el nombre de un monje del siglo quince, publicó una colección de poemas antiguos, falsificación que
fue descubierta. Finalmente se suicidó en Londres a los dieciocho años.

¹²⁹ Traducción de “He’s probably the greatest poet in America, and he’s starving in Europe” (Corso 1958,
16).

¹³⁰ El *Cimitero protestante*, oficialmente *Cimitero Acattolico* (cementerio no católico) y también conocido
como *Cimitero degli Inglesi* (cementerio de los ingleses) está ubicado en Roma. Allí yacen también Antonio
Gramsci y el poeta inglés Percy Bysshe Shelley.

¹³¹ Traducción de su corto poema *Spirit*: “Spirit / is Life / It flows thru / the death of me / endlessly / like a
river / unafraid / of becoming / the sea”.

publicó sus obras y varias de los poetas beat. La publicación de *Aullido y otros poemas* de Ginsberg en 1956 le costó la cárcel por obscenidad. Sus pinturas han sido exhibidas en varias galerías de todo el mundo, desde el *Butler Museum of American Painting* hasta el *Palazzo delle Esposizioni* de Roma. Su libro *A Coney Island of the Mind* (1958) sigue siendo el libro de poesía más popular en los Estados Unidos, ha sido traducido a nueve idiomas y sigue vendiéndose (Moore 2005). Su poema *Manifiesto Populista: a los Poetas, con Amor*, es una verdadera arenga a los poetas, un “llamado a las armas” poéticas:

Poetas, salgan de sus armarios / Abran las ventanas, abran las puertas, / Han estado escondidos demasiado tiempo / en sus mundos cerrados. / Bajen, bajen / de sus Colinas Rusas y Colinas del Telégrafo, / sus Colinas Beacon y Colinas de la Capilla, / sus Montes Análogos y Montparnasses, / bajen de sus colinas y montañas, / fuera de sus carpas indias y cúpulas [...] (Ginsberg et al. 2004, 237).

Nacido en San Francisco, Gary Snyder (1930) es poeta, ensayista y activista ambiental. También miembro del movimiento renacentista de San Francisco, es uno de los poetas anglosajones vivos más reconocidos del mundo. Seguidor de Blake, Whitman, Ezra Pound y García Lorca. Ganador del premio Pulitzer de poesía en 1975 por su libro de poemas y ensayos *Turtle Island* (1974), en el que expresa su punto de vista ambientalista: los seres humanos deben poder vivir en armonía con la tierra y sus criaturas. Fue uno de los participantes de la mítica *Six Poets at Six Gallery* en San Francisco el 7 de octubre de 1955, cuando nació oficialmente la generación beat (Suiter 2008). A él se le puede atribuir el orientalismo de los beats, estudiante de budismo en Japón y compañero de Ginsberg y Orlovsky en un viaje espiritual a la India, acontecimiento recogido en su libro *Viaje por la India. La generación beat descubre Oriente* (2014).

El beat católico y surrealista de San Francisco, Philip Lamantia (1927-2005), también de ascendencia italiana y autodidacto, comenzó a escribir de niño y se aficionó por el surrealismo cuando conoció la obra de Miró y Dalí. Desertó del colegio y se fue a New York, donde publicó en 1946 su primer poemario, *Erotic Poems*. También escribió *Narcotica* (1959), *Ekstasis* (1959) y *Destroyed Works* (1962). También fue uno de los declamadores de poesía en la *Six Gallery* de San Francisco en 1955. William Everson

(1912-1994), mejor conocido como el “hermano Antoninus”, era ya un prestigioso poeta en San Francisco años antes de identificarse como miembro del movimiento beat. Miembro del *San Francisco Renaissance*,¹³² movimiento afín al ideario de la Generación Beat. Se trata de un escritor serio e incluso religioso, que incluso había sido monje dominico durante dieciocho años. En esos años publica muchas de sus obras en favor de la religión. Se autodefinía como poeta de naturaleza, erótico y religioso, e incluso confesional. John Clellon Holmes (1926-1988), además de bautizar a los beats junto con Kerouac y escribir en 1952 en el *New York Times Magazine* el artículo “This is the Beat Generation”, ese mismo año publicó *Go*, la primera novela beat.¹³³ Periodista, ensayista, poeta y novelista, miembro ¿ocasional? de la Generación Beat y conocido como el “beat tranquilo”. Originario de Massachusetts, Holmes es menos polémico que Kerouac o Ginsberg, pero muy sensible para reconocer los valores –tal vez confusos– y las ambiciones apasionantes del movimiento beat. Su novela *Go* muestra lo que es la generación Beat con base en personajes tipo Kerouac, Ginsberg y Cassady (Cook 2011).

Si se querría fijar una fecha oficial de la presentación oficial del movimiento Beat, la más apropiada sería el 7 de octubre de 1955, cuando Kenneth Rexroth organizó la velada poética-revolucionaria *Six Poets at Six Gallery* y juntó a cinco jóvenes e insurrectos bardos para declamar sus poemas. Participaron Philip Lamantia, el “diablo del cielo” Michael McClure, Allen Ginsberg, Gary Snyder, el “monje budista” Phil Whalen y Jack Kerouac, aunque este último solamente como un apasionado espectador de un inolvidable recital al que asisten aproximadamente ciento cincuenta personas que aplauden a Lamantia cuando lee poemas de John Hoffman, a McClure cuando declama “Point Lobos: Animism” y “Fort the Death of 100 Whales” y a Whalen cuando lee “Plus Ca Change”. El público –incitado por Kerouac– festeja a rabiar a Ginsberg cuando recita (¿aúlla?) su largo poema *Howl*, y finalmente Snyder cierra la noche leyendo “A Berry Party” a manera de ritual tribal (Suiter 2008, 20-25). Hay que señalar

¹³² Muchos utilizan como sinónimos los términos *Beat Generation* y *San Francisco Renaissance*, pero a pesar de estar temporal y espiritualmente relacionados, son dos conceptos diferentes. El primero se refiere a un corto grupo de poetas provenientes de New York principalmente, y el segundo se utiliza para designar globalmente a toda una gama de actividad poética en la ciudad de San Francisco durante la década de 1950. Es claro que algunos poetas *Beat* están incluidos también en el *Renaissance* (Ginsberg, Kerouac, Corso, etc.) y viceversa (Ferlinghetti, Snyder, McClure, etc.) (Parini y Millier 1993, 581).

¹³³ Si bien *On the Road* de Kerouac fue escrita antes que *Go* de Holmes, esta última fue publicada antes, en 1952, mientras que la novela de Kerouac tuvo que esperar hasta 1956.

que McClure solía presentar su poesía con acompañamiento musical, sobre todo con el minimalista Terry Riley, además de haber grabado varios discos con el tecladista de *The Doors* Ray Manzarek. Si bien la presentación oficial de los beat fue en la *Six Gallery* de San Francisco en 1955, el movimiento había sido parido once años antes en Manhattan como consecuencia de la muerte trágica de Kammerer.

Finalmente, menciono a otros escritores que comulgan con la devoción beat. Charles Bukowski (1920-1994), un escritor californiano -alemán de nacimiento- considerado por algunos como “beat californiano”. Se trata de un renegado, de un inconforme social que escribe sobre temas marginales con un lenguaje agresivo y obsceno, tal como él mismo lo afirma en una entrevista.

El alcohol es una de las mejores cosas que han llegado a este mundo, además de mí. Siempre escribo intoxicado. No creo que haya escrito nunca un poema completamente sobrio” [...] “Me gustan más los perversos que los santos. Me encuentro bien entre los marginados porque soy un marginado. No me gustan las leyes, ni morales, religiones o reglas. No me gusta ser modelado por la sociedad (Bukowski 2004, 4).

Tampoco hay que olvidarse de Amiri Baraka el “beat musulmán negro”, nacido como LeRoi Jones (1934) en New York, activista político afro, poeta, novelista, músico y dramaturgo. Es el fundador de la revista de literatura underground *Yugen*, a la que dirigió, además de la editorial *Totem Press*, la primera en publicar textos de Kerouac y Ginsberg. Es muy reconocido también por sus ensayos sobre colonialismo, racismo y música afroamericana (Jones 2013, contratapa).

Pero si queremos hablar realmente de una Generación Beat ampliada, podemos mencionar a casi una centena de escritores y poetas, entre ellos la “poetisa hippie” Leonore Kandel, Denise Levertov, Margaret Randall, Diane Wakoski, Robert Creeley, la “mística” Ruth Weiss, Marge Piercy que se desafilió de los beats y devino poetisa feminista, la “sensual mística” Diane di Prima, Peter Orlovsky, Lew Welch, Robert Duncan “un poeta bajo las órdenes divinas”, Charles Olson, Jerome Rothenberg, Frank O’Hara, John Tytell, David Meltzer, John Wieners, Ray Bremser, Ted Joans, Alan Ansen, Thomas Merton, Lucien Carr, Herbert Huncke, Al Hansen, Paul Blackburn, Louis Zukofsky, Jack Spicer, Denise Levertov, Marge Piercy, Elise Cowen, Janine

Pommy Vega, Joanne Kyger, Ane Waldman, Mary Norbet Körte, Carolyn Cassady, Helen Adam, Jane Bowles, Billie Holiday, Joanna McClure, Brenda Frazer, Jan Kerouac, Natalie Jackson, Bonnie Bremser, entre otros.¹³⁴

Ahora quiero referirme a las mujeres de la generación Beat (Anaya 1998, 35-50, 124-126, 155-167, 178-182, 215-222), que pese a haber aportado con obras de primer nivel, no han sido adecuadamente reconocidas. La neoyorkina Leonore Kandel, aludida anteriormente por su vinculación al movimiento beat y al *San Francisco Reinassance*, a pesar de ser una de las mejores poetisas de la época moderna, es poco conocida tal como muchas otras mujeres de la Generación Beat. Diane Di Prima (1934) es una de las primeras escritoras beat, neoyorkina educada en una universidad privada y habitante de la *Greenwich Village*, donde aprende el estilo de vida bohemio característico del movimiento Beat. Su primer libro de poesía es la colección *This Kind of Bird Flies Backward* (*Este tipo de pájaro vuela hacia atrás*) publicado en 1958. En los años sesenta colabora con Amiri Baraka en la publicación de la revista *Yugen*. Diane Wakoski (1937), californiana, licenciada en inglés de la Universidad de California en Berkeley. Ha publicado más de cuarenta libros de poemas, entre ellos los cuatro libros que constituyen la serie *The Archaeology of Movies and Books* (*La Arqueología de las Películas y los Libros*). Marge Piercy (1936) nacida en Detroit de una familia de clase trabajadora arruinada por la depresión, gracias a una beca es la primera de su familia en asistir a la universidad para después obtener una maestría en Northwestern University. Escritora prolífica (más de cuarenta textos) y organizadora nata de movimientos políticos: estudiantiles, contra la guerra de Vietnam y lo más importante, militante feminista, marxista y ambientalista. Elise Cowen (1933-1962) de familia judía y nacida en New York, amiga íntima de Ginsberg e imagen beat desde siempre. Su poesía está influenciada por Ezra Pound, Dylan Thomas y T.S. Eliot. Mucho más recordada que las otras mujeres beat, posiblemente por su don de gentes, todos los que la conocieron recuerdan su generosa amistad. Elise se suicidó en 1962. Denise Levertov (1923) nacida en Inglaterra, pero destacada como una de las más importantes poetisas estadounidenses del siglo veinte. Educada en instituciones privadas y enfermera en Londres durante la Segunda Guerra Mundial. Emigra a Estados Unidos en 1948. José Anaya (1998) en el

¹³⁴ Todo este listado de poetas, escritores y artistas beat fue tomado de Anaya (1998), además de los sobrenombres entre comillas.

apartado “Las mujeres de la generación beat”, considera a la cantante Billie Holiday como a una de ellas. Es interesante el punto porque de alguna manera se puede unir, por medio de una transcendental cantante, un estilo musical negro con el movimiento de poetas rebeldes que simpatizaban con esa expresión musical reivindicatoria. Más adelante se verá la importancia de Billie Holiday como cantante de blues, de jazz y como símbolo.

Y, a pesar de no ser considerados estrictamente escritores beat, hay otros personajes afines durante los años cincuenta, los autodenominados poetas confesionales. Anne Sexton, Sylvia Plath, William Snodgrass y John Berryman versifican sobre temas personales, enfermedades mentales, inhibiciones sexuales, desavenencias conyugales, problemas menstruales y alcoholismo, y al hacerlo rompían con la doctrina de Eliot y se mostraban también como modelo a seguir por la juventud de la época, especialmente por artistas y músicos. El compositor y cantante inglés Peter Gabriel compuso para su álbum *So* (1986) el tema “Mercy Street” y lo dedicó a la escritora Anne Sexton:

Mirando las calles vacías, todo lo que ella puede ver / ¿Son los sueños sólidos? / ¿Son los sueños hechos realidad? / Todos los edificios, todos esos carros / alguna vez fueron sólo un sueño / en la cabeza de alguien [...] Soñando en la calle Misericordia [...] Buscando misericordia [...] En los brazos de su papá [...] Anne, con su padre está en el barco / viajando en el agua / surcando las olas del mar¹³⁵.

Este tema compuesto por el ex vocalista del grupo de rock progresivo Genesis describe de alguna manera la luctuosa y depresiva personalidad de la talentosa poetisa confesional que incluso ganó el premio Pulitzer de poesía en 1967, como también describe la personalidad de muchos artistas precursores del rock y de varios rockeros.

Pero de la misma forma como los beats miraban al mundo, los jóvenes músicos de los años cincuenta y sesenta también querían expresarse manifestando toda su rebeldía, y contagiados por el espíritu y la autenticidad de la música afronorteamericana y de esta poética, empezaron a componer y a trascender. No se podría asegurar una incidencia o

¹³⁵ Traducción mía de “Looking down on empty streets, all she can see / Are the dreams all made solid / Are the dreams all made real / All of the buildings, all of those cars / Were once just a dream / In somebody's head (...) Dreaming of Mercy Street (...) In your daddy's arms (...) Anne, with her father is out in the boat / Riding the water / Riding the waves on the sea...”

una influencia, pero de seguro que existe una gran adhesión ¿o coincidencia? estética y cultural. Los blues y el jazz parieron al rock and roll, pero la autenticidad y la rebeldía poéticas también estuvieron allí.

Para cerrar este capítulo, se menciona a continuación algunos episodios de flirteo entre la generación beat y el rock, una relación cultural, estética, temporal, social e incluso comercial, que muy probablemente es el elemento que impregnó de autenticidad al rock. Ginsberg es el poeta favorito de Bob Dylan, es más, eran amigos y trabajaron juntos en algunos proyectos, entre ellos la película *Don't look back*,¹³⁶ la legendaria gira “Rolling Thunder Revue Tour” y la película producto de ella, *Renaldo and Clara*.¹³⁷ A Ginsberg se lo ve en esa película leyendo su poema *Kaddish* y en algún break entre toma y toma, conversando con Dylan frente a la tumba de Kerouac. Se sabe que David Bowie era un gran admirador de Burroughs, es más, se dice que las letras de sus canciones tienen la influencia estética del novelista beat, además se asegura que Bowie solía escribir las letras de sus canciones a mano, con base en *collages* de palabras, utilizando el método *cut up* de Burroughs.¹³⁸ El artículo publicado en la revista *Rolling Stone*, “El Padrino Beat y el ídolo del Glitter” (Copetas 1974) a manera de conversación entre Burroughs y Bowie, es una muestra de su cercanía estética. Hablan de varios temas, política, medio ambiente, el período *flower power*, Kerouac, Andy Warhol. Sobre este último dice Burroughs: “[n]o creo que haya una persona ahí dentro. Es una cosa alienígena, completa y totalmente sin emociones. Es como un personaje de ciencia-ficción. Incluso tiene un extraño color verde”. Bowie dice que es un tipo extraño pero que le gusta su arte. El arte de Warhol es extraño, pero vinculado totalmente al mercado. “La obra de Andy Warhol gira sobre todo en torno a la mercantilización, y los enormes carteles

¹³⁶ *Don't Look Back* (1967), dirigida por D.A. Pennebaker, con música de Bob Dylan y un reparto que incluye, además del propio Dylan, a Joan Baez, Donovan, Alan Price (ex Animals), Marianne Faithfull, John Mayall. Incluso Allen Ginsberg hace un cameo. Es un documental que cubre la gira británica de Bob Dylan en la primavera de 1965, cuando tenía 23 años. La gira de tres semanas es documentada por una cámara que le sigue donde va: aeropuerto, hotel y conciertos (*filmaffinity.com*).

¹³⁷ *Renaldo and Clara* (1978), dirigida por Bob Dylan, música de Bob Dylan y un reparto con Dylan, su primera esposa Sara, Ronnie Hawkins, Joan Baez, Joni Mitchell, Roberta Flack, Rubin “Hurricane” Carter y Allen Ginsberg. Es una película-documental-concierto, experimental y surrealista (Dylan interpreta a Renaldo mientras que Ronnie Hawkins interpreta a...Bob Dylan). Filmada durante la gira “Rolling Thunder Revue” entre 1975 y 1976. En la gira se juntaron figuras de la contracultura de la época (*filmaffinity.com*).

¹³⁸ El método de *cut-up* (o técnica de recortes) fue ideado en 1959 por el periodista y pintor Brion Gysin con base en los recortes en la pintura, y sistemáticamente aplicado por Burroughs en su obra literaria. Esta técnica se utiliza para lo que Gysin denominó “poemas de permutación”: una frase se repite varias veces pero con las palabras reagrupadas en distinto orden en cada iteración (Gysin 2001, 125-132).

publicitarios de la botella de Coca-Cola o de la lata de sopa Campbell, que destacan explícitamente el fetichismo de la mercancía en la transición al capitalismo tardío” (Jameson 1991, 5).

Asimismo, en 1961 Burroughs publica la novela *The Soft Machine*, nombre que fue tomado –muy acertadamente– por un grupo inglés de rock progresivo psicodélico y jazz-rock. La ya célebre Janis Joplin (1943-1970) siempre decía que Ginsberg había influido en su forma de cantar-actuar. Su tema “Mercedes Benz” es un blues escrito por Janis para ser cantado a capela. Se cuenta que ella estaba en el estudio y recordó la primera línea de una canción del poeta beat Michael McClure: “Oh Lord, ¿won’t you buy me a Mercedes-Benz?” y siguió improvisando hasta que materializó uno de los grandes éxitos de su corta carrera. De la misma manera, Van Morrison utiliza una gran cantidad de referencias literarias en las letras de sus canciones, de Blake, Rimbaud y de la generación Beat, especialmente de Kerouac, a quien, junto con algunos grandes bluseros, invoca en la canción “Cleaning windows” del álbum *Beautiful Vision* (1982):

Oí a Leadbelly y a Blind Lemon / En la calle donde nací, Sonny Terry, Brownie McGhee / Muddy Waters cantando “I’m a Rolling Stone” / Me fui a casa para leer mi libro navideño de Humphreys sobre el Zen / La curiosidad mató al gato / “Dharma Bums” y “On the Road” de Kerouac”¹³⁹.

También Bono, el vocalista de U2, está influenciado en las letras de las canciones, en las ideas y la forma de pensar de la generación Beat. Cuentan que uno de sus libros de cabecera es *Howl* de Ginsberg, quien además aparece en el documental de U2 *A Year in Pop* (1997) leyendo la letra de la canción “Miami” del grupo con la melodía de fondo.

Un ejemplo de que la onda beat y el rock and roll están enganchados es el nombre del grupo de rock and roll más famoso de todos los tiempos. *The Beatles* viene de una combinación de *beetles* (escarabajos) y *beat*. En el próximo capítulo, a lo largo del relato cultural, histórico y económico, se podrá entender mejor esta relación de influencia, adhesión y/o coincidencia cultural.

¹³⁹ I heard Leadbelly and Blind Lemon / On the street where I was born, Sonny Terry, Brownie McGhee / Muddy Waters singin' “I’m a Rolling Stone” / I went home and read my Christmas Humphreys’ book on Zen / Curiosity killed the cat / Kerouac’s “Dharma Bums” and “On the Road”.

Capítulo 3

Del rock and roll a la economía musical de mercado: el fetichismo de la música-mercancía y su secreto

En este capítulo se ensaya una genealogía¹⁴⁰ de la música rock y se relata su historia social haciendo énfasis en tres ingredientes principales: la cultura africana, la poética beat y la economía de mercado. Se rastrea la herencia cultural y estética de los esclavos africanos y se mira cómo una música se mezcla con la poética rebelde de los contraculturales años cincuenta y sesenta, y cómo este coctel explosivo e insurrecto se despliega en el tiempo y gracias a la economía de mercado asimila el estatus de mercancía. Por ello se hace énfasis en el proceso de *commodification* –mercantilización o “mercanciación”– de la música, desde su preludio africano hasta su desdoblamiento en varias subformas musicales, gracias a una promiscua polinización cruzada, que desembocaría en una gran propagación cultural, acompañada de un globalizado desarrollo mercantil.

Una genealogía para estudiar la emergencia de la música-mercancía con todo lo que ello comporta: economía política, *commodification*, relaciones de producción, contradicción de clases y consolidación de poder. Esta genealogía permite ver cómo ha venido cambiando la música: de la representación a la repetición, de la repetición a la grabación, de la grabación a la producción en serie y de la producción en serie de nuevo a la representación, que aparecía en forma de grandes conciertos históricos, rituales colectivos transformados en hitos contraculturales y en himnos vivos anti-sistémicos. Así, el rock se socializaba como un discurso, pero también se mostraba como un anuncio de valor. Es aquí que se cruza el concepto de fetichismo de la mercancía para el caso del rock y el nacimiento de la economía musical de mercado, es decir, la producción de música, el dinero generado dentro y fuera del mundo de la música y el

¹⁴⁰ Si bien *genealogía* es la “disciplina que estudia la genealogía de las personas [...] [es el estudio del] origen y precedentes de algo” (Diccionario de la Real Academia Española), Foucault amplía el concepto nietzscheano y dice que las verdades absolutas no existen porque las creencias están influenciadas por los discursos a través de la historia, especialmente por la lucha por el poder. No se debe buscar el origen ni la linealidad histórica, porque son los pasados contradictorios los que revelan la influencia del poder en la “verdad” (Foucault 2014). Sin embargo, la genealogía que se quiere ensayar en este capítulo no está basada en el método foucaultiano, sino más bien es un análisis histórico buscando relevancias y rupturas del rock, además de coincidencias e incidencias del desarrollo de esa música frente al desarrollo cultural, social y económico durante la segunda mitad del siglo veinte.

consumo de la mercancía musical. Se estudian discursos musicales relacionados con la vida actual y la economía de mercado como “Stairway to Heaven” de Led Zeppelin y el álbum *The dark side of the moon* de Pink Floyd, sobre todo los temas “Time” y “Money”, entre varios otros. También se ven casos de mártires del sistema musical de mercado como Jim Morrison, Jimi Hendrix, Janis Joplin, Brian Jones, Kurt Cobain y Amy Winehouse. Finalmente se analiza la influencia de la tecnología en el desarrollo de la música-mercancía y en la economía musical de mercado, las nociones de reproductibilidad técnica y producción en serie para consumo de masas. Esta última se convierte en el nuevo espíritu del capitalismo porque engendra una sociedad consumista y una economía del signo. En términos adornianos, la música se transforma en un conjunto de mensajes triviales y una “regresión de la escucha” o descenso de la calidad musical. Entonces se llega a una economía de la *free music* como fase última de la evolución tecnológica: del fonógrafo al LP, del LP al casete, del casete al CD, del CD al DVD, del DVD al *BluRay* y a la música *on-line*. Y finalmente se vuelve a las raíces mediante un retorno a la representación, pero en forma de mega-conciertos generando mega-ganancias. ¡El mercado siempre triunfa!

1. Una música fácil de tocar, pero difícil de sentir: los blues¹⁴¹

En cuanto a su origen, la música conocida como blues aparece durante la segunda mitad del siglo diecinueve en el sur de los Estados Unidos. Los negros de América del Norte de entonces llevaban todavía la pesada y angustiosa carga de cuatro siglos de esclavitud y estaban ansiosos por vomitarla de alguna manera. El principal progenitor del rock and roll es el legado cultural africano que llegó a Norteamérica en los mismos barcos de esclavos. En la isla Hispaniola –actualmente República Dominicana y Haití– comenzaba la terrible historia de la esclavitud negra en América. El entonces obispo de Chiapas, Fray Bartolomé de las Casas (¿1484? -1566) relataba sobre los indígenas:

[...] gentes a todo género crio Dios los más simples, sin maldades ni dobleces, obedientísimas y fidelísimas a sus señores naturales y a los cristianos a quien sirven [...] Son asimismo las gentes más delicadas, flacas y tiernas y que menos pueden sufrir trabajos y que más fácilmente mueren de cualquiera enfermedad [...] Son eso mismo de limpios y desocupados y vivos entendimientos, muy capaces y dóciles para toda buena

¹⁴¹ “Blues is easy to play, but hard to feel” es una frase atribuida al gran guitarrista Jimi Hendrix.

doctrina; aptísimos para recibir nuestra santa fe católica y ser dotados de virtuosas costumbres [sic] (de las Casas 1552, 2).

De esta manera, si bien el clérigo condenaba la explotación indígena, incitaba, tal vez involuntariamente, la “importación” de negros africanos para trabajar en los latifundios apropiados por los conquistadores. Se calcula que entre inicios del siglo dieciséis y fines del diecinueve se comerciaron las vidas de entre doce y catorce millones de personas, Curtin¹⁴² presenta diferentes fuentes de información estadística (Curtin 1969, 5-12) que evidencian uno de los sucesos más vergonzosos de toda la historia. De esta manera, el “descubrimiento” de América en 1492 y su posterior conquista, principalmente por españoles y portugueses, marcaban con sangre la historia de una región lejana del terreno conquistado: África. Si bien los continentes estaban separados por el océano Atlántico, se convirtieron en vecinos y socios comerciales por el tráfico transatlántico de esclavos africanos hacia América y de riquezas naturales hacia Europa. La mano de obra africana para obtener ventajas comparativas en la explotación económica del continente americano, y las riquezas naturales para engrosar las fortunas de las monarquías europeas. Cuatrocientos años de abastecimiento de mano de obra gratuita para exprimir al continente americano. Cuatrocientos años de rabia y rebeldía contenidas por millones de personas sometidas brutalmente para generar riqueza. De acuerdo a Howard Zinn, un ex esclavo llamado John Little dejaba testimonio escrito sobre su miseria:

Dicen que los esclavos son felices porque se ríen y hacen broma. Yo mismo y tres o cuatro de los demás he recibido doscientos azotes en un día, y nos han puesto grilletes en los pies, sin embargo, de noche cantábamos y bailábamos, y divertíamos a los demás con el ruido de nuestras cadenas. ¡Hombres felices debíamos ser! Lo hacíamos para evitar los problemas, y para impedir que nuestros corazones se partieran del todo [cursivas del autor] (Zinn 2011, 128).

Pero, no hay mal que por bien no venga, la terrible práctica esclavista haría que la cultura africana se difundiera por todo el mundo, África es un gran proveedor de cultura

¹⁴² Philip D. Curtin (1922-2009), estadounidense, profesor emérito de la Universidad Johns Hopkins e historiador del África. Su principal obra es *The Atlantic Slave Trade: a Census* (1969), libro en el que presenta posiblemente las mejores estadísticas sobre el número de esclavos “comerciadados” a través del Atlántico entre los siglos dieciséis y veinte.

y el mayor abastecedor mundial de ritmos y música. Son de origen africano los blues, el jazz y el rock and roll, ritmos caribeños como el son cubano, la salsa, el calipso, el chachachá, el bolero, el mambo, la rumba, el vallenato, la cumbia, la bachata, el merengue y el reggae, ritmos brasileños como el samba y el bossa nova, e incluso el tango argentino.

La historia cultural-musical del África se remonta a tiempos antiguos, a tiempos de lucha por territorios y poder, cuando las hazañas militares no se escribían en libros, sino que eran narradas y cantadas por los historiadores y trovadores africanos de la época, los *griots*. Sin embargo, África no tuvo una historiografía similar a las de Occidente, por lo que es difícil encontrar algún origen de su música. Aquí cabe una breve definición de música de Yehudi Menuhin¹⁴³ que calza perfectamente en la música de origen africano, “Los africanos tienen razón, la música es magia, magia que nos pone en contacto con los espíritus del pasado, y también del futuro”.¹⁴⁴ Aquellos ritmos de guerra y cacería, esos rituales espirituales y toda esa maravillosa expresión religiosa e incluso sobrenatural, han estado latentes a lo largo de una historia de brutal explotación, de profunda tristeza y de insondable lamento. Esa rabia contenida por siglos vino leudando hasta que pudo ser eyaculada en el sur de los Estados Unidos en forma de música: los insurrectos blues, que parieron al jazz, al rock and roll y a todo el gran barullo que vendría después.

Claro está que los blues existían mucho antes que el jazz: al menos desde mediados del siglo pasado [el siglo diecinueve]. Ya entonces se cantaba el blues en los distritos rurales del sur de los Estados Unidos [...] Algunos intérpretes de blues iban de pueblo en pueblo, de plantación en plantación con su banjo o su guitarra y sus pobres pertenencias y cantaban sus sencillos *blues-folksongs* con sonidos alargados y “mal” entonados, que se designan hoy como “blues rurales o arcaicos” (Berendt 1994, 31-32).

De la misma manera que los bluseros iban de plantación en plantación, la representación de música negra pre-blues también era itinerante, a manera de circos. Los *minstrel*

¹⁴³ Yehudi Menuhin (1916-1999), violinista y director de orquesta estadounidense de origen ruso y ascendencia judía, con nacionalidades suiza y británica. Es uno de los más grandes violinistas del siglo veinte, además de ser un activo defensor de causas humanitarias.

¹⁴⁴ Traducción mía de “The Africans are right, music is magic; it puts us in touch with the spirits of the past, and also of the future” (Menuhin y Davis 1979, 109).

shows o espectáculos de juglares o ministriles, exhibían actores maquillados de color negro en un show denominado *blackface minstrelsy* que hacía mofa de los afroamericanos con bailes, chistes de mal gusto e imitaciones desmedidas de la música afroamericana. Este fue el primer show auténticamente estadounidense. Luego se desarrollarían diversas formas de hacer dinero con base en espectáculos artísticos. El nacimiento del *minstrel show* data de inicios de 1843 cuando aparecía el primer grupo de artistas –músicos, bailarines, magos y comediantes– en la floreciente New York. Estos espectáculos tenían nombres como *Negro songs and dances* y exhibían ridículos personajes ficticios como *Zip Coon* y *Jim Crow*¹⁴⁵ (Springhall 2008, 57-62). Se entiende que los primeros empresarios de este tipo de shows eran inmigrantes europeos de origen rural, es por ello que la música en las presentaciones era una mala combinación de danzas rurales europeas con bailes de indígenas norteamericanos y algo de tambores africanos. Por lo general los personajes negros eran tontos, holgazanes y borrachos. Posiblemente por esto a los afroamericanos se les atribuye la falsa fama de ociosos, que incluso perdura en la actualidad.

Pero a pesar de que estos retorcidos espectáculos eran mala propaganda, la verdadera cultura afronorteamericana se apoyó en ellos para mostrarse. Poco a poco iban incorporándose auténticos artistas negros en los *minstrel shows* y presentaban su verdadera cultura musical. En la década de 1850 participaban compositores, músicos e intérpretes afronorteamericanos. Tal es el caso de Elizabeth Taylor Greenfield, una fabulosa soprano que incluso triunfó en Inglaterra. En octubre de 1851 debutó e inició una gira de dos años por el norte de Estados Unidos y Canadá. Conocida como el “Cisne Negro”, llamó la atención en todo lado por su canto y su condición de ex esclava. Cantaba arias de ópera, canciones románticas y baladas británicas. Elizabeth había nacido entre 1817 y 1826, en una plantación en Mississippi, en el centro de la esclavitud del sur estadounidense. Sus nombres reflejan el contexto esclavista. El

¹⁴⁵ *Zip Coon* es tal vez la más degradante y deshumanizante representación racista. Es una abreviatura de mapache (*raccoon*) y compara al negro con este perezoso y asustadizo animal. *Jim Crow* también es una representación deshumanizante en alusión al color negro del cuervo. La tradición de *Jim Crow* comenzó entre los años 30 y 40 cuando los *Virginia Minstrels* se pintaban la cara con corcho quemado y hacían un show de canto y baile en un pequeño salón en New York. Su actuación fue tan exitosa que salieron de gira por otras ciudades y después varios otros juglares blancos los imitaron. Fue tan impactante el tema que después de la emancipación, entre 1860 y 1880, en la mayoría de los estados se promulgaron leyes segregacionistas para “regular” las relaciones sociales, económicas y políticas entre blancos y negros. Estas normas son conocidas como *Jim Crow Laws* (Toll 1974, 25-34).

apellido Greenfield corresponde a la familia a la que ella y su madre Anna pertenecían, Taylor podía haber sido el apellido de su padre, cuya identidad se desconoce, y su nombre Elizabeth era el de su señora, Elizabeth Holliday Greenfield. Solía utilizar el nombre Eliza Taylor en su documentación oficial, lo cual sugiere que el apellido Taylor era importante para ella porque le permitía dejar de lado su estatus de esclava (Chybowski 2014, 126-129).

Cuando las comparsas de juglares negros comenzaban a aparecer a mediados de siglo, se resaltaba su autenticidad como esclavos negros y empezaba a desarrollarse la cultura musical de las plantaciones del sur del país: los primeros blues, los blues rurales. El número de *black minstrels* aumentó considerablemente desde 1865 después de la guerra civil, pero penosamente más como una muestra racial que como una exhibición de artistas profesionales. Se exhibía “genuinos negritos de las plantaciones del sur y su peculiar forma de vida y de música” (Springhall 2008, 72). La presencia de afro descendientes como juglares lamentablemente sirvió para reafirmar una sociedad profundamente racista. Sin embargo, durante 1875 y 1876, años de *jubilee*¹⁴⁶ o música negra del sur, empezó a tener un gran impacto gracias a la música religiosa o espirituales. Esta música religiosa revitalizaría al *minstrel show*, pero no cambiaría la percepción blanca de los afronorteamericanos, y se conservaría esa imagen caricaturesca y negativa basada en la torpe idea de que sus cultos son extraterrestres, simplemente por ser diferentes a las normas de los blancos (Springhall 2008, 72-73).

Similares a los *minstrel shows*, y más o menos por la misma época, los *vaudeville shows* o espectáculos de *vodevil* consistían en sketches cómicos también asentados en un supuesto humor racial, rutinas de baile y canto, actos de magia, actuaciones de ventrílocuos, malabaristas y animales (Springhall 2008, 129-170). El vodevil nace para atraer a un público familiar como alternativa al *burlesque*, espectáculo que incluía, entre otros actos, el *striptease*. El *burlesque* –burla, broma– es un espectáculo sarcástico

¹⁴⁶ O jubileo, es una celebración cristiana, especialmente católica y ortodoxa, en la que se conmemora un año sabático con un significado particular. Se origina en el judaísmo, para quienes era una solemnidad celebrada cada cincuenta años en la que se perdonaban las deudas y se liberaba a los esclavos. En la historia estadounidense se habla de *jubilee* cuando se rememora el 1 de enero de 1863, fecha en la que se convirtió en Ley la Proclamación de Emancipación del entonces presidente Abraham Lincoln. Pero también se conoce como *jubilee* a la explosión de la auténtica música negra de las plantaciones del sur de los Estados Unidos durante la década de 1870. El término *jubilee* o jubileo se convirtió en sinónimo de *minstrelsy mythology* o mitología de la juglaría (Springhall 2008, 72).

nacido en Inglaterra en el siglo dieciocho y perfeccionado durante el diecinueve. Los dos espectáculos de salón estaban en boga en Inglaterra desde 1843 a causa de una ley llamada *Theatre Regulation Act* que prohibía beber y fumar en establecimientos que no fueren *music halls* (salones y bares con escenario). Este vodevil fue exportado a los Estados Unidos donde tuvo mucho éxito, tanto así que a inicios del siglo veinte existía una gran red nacional con cientos de lugares. Durante algún fue la principal forma de teatro en vivo hasta que sería reemplazado por el cine.

Para seguir narrando la historia de esta música, primero hay que preguntarse cómo era el contexto musical a fines del siglo diecinueve y a principios del veinte en el sur de los Estados Unidos. Tanto los *minstrel shows* como los espectáculos de *vaudeville* daban sus últimos pasos y los músicos de origen africano tenían que empezar a jugar solos. Los herederos de la esclavitud no dominaban los instrumentos de viento y tampoco habían podido desarrollar a fondo la percusión debido a la arbitraria limitación de los tambores. Entonces, solían acompañar sus cantos principalmente con instrumentos de cuerda, por lo general banjos y guitarras viejas con menos cuerdas. Y como no sabían afinarlas, supieron suplir esa deficiencia técnica con base en una tenaz experimentación. Así inventaron acordes y sonidos ajenos al pentagrama, a manera de prolongaciones de sus voces. La música negra en los Estados Unidos tiene una historia de al menos un par de centurias, los blues como música nacen entre la mitad del siglo diecinueve y principios del veinte. Como ya se dijo, los blues brotan de las canciones de los esclavos en los campos del sur rural de los Estados Unidos, en forma de lamento y como *work songs*, *field hollers* y *spirituals*,¹⁴⁷ géneros forjadores de la sensibilidad musical y el genoma estético de los blues. Estos cantos negros por lo general se encasillaban en el estilo llamada-respuesta pero con un gran sentido rítmico y mucho ornamento vocal. Estos ritmos poco a poco irían transformándose en acordes hasta formar unidades de doce compases, y cada compás de cuatro notas. Pero si se quiere de alguna manera hallar el año de aparición de los blues, hay que remitirse al músico W.C. Handy, a quien en ese entonces le habían hecho dos propuestas de trabajo. La primera consistía en

¹⁴⁷ Son las auténticas raíces culturales-musicales de los blues. La *Work Song* (canción de trabajo) es un canto que acompaña al trabajo para que la larga jornada laboral sea lo más agradable posible, por lo general es cantado por varias personas. El *Field Holler* (grito de campo) es un canto con ritmo libre y sin acompañamiento, cantado por un trabajador en solitario (Lomax A. 2002: 259, 273, 275, 353, 454). Los *Spirituals* (espirituales) son canciones afronorteamericanas, monofónicas y a capela, con texto religioso, por lo general son adaptaciones de la religiosidad africana en un contexto cristiano occidental.

dirigir la banda municipal en una ciudad de Michigan y la segunda hacerse cargo de una banda negra en Clarksdale, Mississippi. El amor de Handy por la música negra lo hizo elegir la segunda opción a pesar de que la primera era mejor remunerada y de mayor prestigio. Entonces, en 1903 se dirigió hacia el sur, hacia el delta del Mississippi, hacia los blues (Gioia 2010, 37-38). Una noche, mientras esperaba un tren en un pueblito de Mississippi, escuchó un sonido extraño, un sonido que cambiaría para siempre la historia musical de occidente.

Un negro flaco y ágil había empezado a tocar guitarra detrás de mí mientras yo dormía [...] Su ropa estaba hecha jirones; los dedos de los pies le asomaban por los agujeros de los zapatos. Su rostro reflejaba una especie de tristeza antigua. Cuanto tocaba apretaba un cuchillo contra las cuerdas de la guitarra, de un modo que [después] popularizaron los guitarristas hawaianos que empleaban una barra de acero. [...] El efecto fue inolvidable. Su canción también me cautivó de inmediato. La letra era simple y evocadora. El cantante decía tres veces la frase “Goin’ where the Southern cross’ the Dog” [Voy donde el sureño se cruza con el perro], acompañándose con la guitarra con la música más rara que yo había oído jamás (Gioia 2010, 38-39).

Ese extraño sonido de la guitarra se conocería después como *slide* (deslizamiento de un objeto por las cuerdas recorriendo el espacio entre nota y nota) y el estribillo “voy donde el sureño se cruza con el perro” se refería simplemente a viajar donde se cruzan la *Southern Railway* y la *Yazoo Delta Railroad*. *Southern* era la línea de tren *Southern Railway* que operaba entre Washington y New Orleans y *the Yaller Dawg* (perro aullador) era la línea *Yazoo Delta Railroad* por sus iniciales YD (Gioia 2010, 39). Esta ilusoria anécdota autobiográfica le sirvió a Handy para autoproclamarse *The Father of the Blues*, además de haber sido él mismo quien después usaría el término blues para referirse a un estado de ánimo depresivo en su canción “Memphis Blues”.

Al iniciar el siglo veinte se consolidaban los blues, de manera coincidente con la consolidación de los Estados Unidos como país y potencia mundial. Junto con el nacimiento de los blues, los hermanos Wright volaban en un avión, se creaba la base de Guantánamo en Cuba, se filmaba el primer *western*,¹⁴⁸ se fabricaba el primer vehículo

¹⁴⁸ El director Edwin S. Porter (1870-1941) realizó en 1903 *The Great Train Robbery* (Asalto y robo de un tren), considerado como el primer film western, película pionera en cuanto a narración cinematográfica.

Ford, se patentaba la marca Coca Cola y una mujer, Marie Curie, ganaba por primera vez un premio Nobel, el de física (López Poy 2009, 72). En este contexto de hegemonía política, ascenso industrial y bonanza económica se establecía esta música afroestadounidense como auténtica y ya no como cualquier espectáculo. Para ello influía también el belicismo de esta potencia mundial. La Guerra de 1895 en la que Cuba se independizaba de España contó con el apoyo estadounidense. En este conflicto también participaron soldados negros estadounidenses, que después regresaban a su país con novedosos instrumentos y sonidos caribeños para alimentar a los incipientes blues y al jazz. La adquisición más importante era la guitarra, instrumento español que suplantaría al banjo, de origen africano, para acompañar las voces en la interpretación de los blues. De esta importación musical-cultural hay evidencia sobre todo en New Orleans en plena cuenca del Mississippi (López Poy 2009, 72).

Pero para que la música pudiera incorporarse al mercado era necesario recopilarla de alguna manera. Afortunadamente ya existía el mecanismo tecnológico apropiado. En 1877 Thomas Alva Edison había inventado el fonógrafo, un dispositivo basado en un sistema mecánico-analógico con un transmisor acústico, en el que las ondas sonoras se transformaban misteriosamente en vibraciones que movían un estilete de acero que labraba un surco sobre un cilindro de cartón, parafina o estaño. Para completar la magia, este cilindro labrado reproducía el sonido y lo transmitía a una membrana conectada a un cono metálico. Estos cilindros permitían almacenar música para escucharla después. Desde entonces se desarrollarían algunos artefactos similares, sin embargo, solamente el gramófono de Emile Berliner (1888) lograría superar al invento de Edison. Si bien ambos aparatos eran de grabación mecánica, el fonógrafo utilizaba cilindros metálicos y el gramófono discos de pizarra, los precursores de los acetatos. Además, el invento de Berliner permitía producir grabaciones en masa a un costo mucho menor. Con el tiempo, la posibilidad de grabar música crearía la gran industria musical del siglo veinte.

Si ya era posible almacenar la música, se necesitaba entonces de agentes que la recopilaran y la guardaran en cilindros o en discos. Uno de los primeros recopiladores es el historiador afronorteamericano John W. Work Jr. (1873-1925),¹⁴⁹ un estudioso de

¹⁴⁹ John Wesley Work Jr. nació, se educó, trabajó y murió en Nashville. Especializado en la Universidad de Fisk, profesor de griego y latín. En 1906 fue nombrado director del departamento. Se destacó en el

la música popular. Su padre había sido director del coro de la iglesia de Nashville y después su hijo sería un prestigioso etnomusicólogo. Ya en 1915 Work era un gran coleccionista de work songs, spirituals y field hollers, cantos descritos por él como los antecesores de los blues en su tratado *Folk Song of the American Negro* (Work 1915).

Durante la década de 1880, tanto la composición como la edición musical habían estado dispersas. Entonces New York se convertía en el principal centro de la música popular, cuando compositores y editores se establecían en Broadway Street y calle 28th, lugar conocido como *Tin Pan Alley*.¹⁵⁰ Esta gente dominaría la industria musical popular hasta mediados del siglo veinte. Durante la década de 1890 se perfeccionaba el mecanismo para grabar música y el grueso del negocio estaba en la edición de partituras, las primeras grabaciones sonoras y la venta de pianolas. Este legendario sector de New York fue la primera gran sede de la industria editorial de la música en los Estados Unidos. De allí en adelante, la música sería comprada, vendida y preservada mediante diferentes mecanismos: radio y *soundtracks* durante los años veinte, televisión en los cincuenta, casetes en los sesenta, CDs en los ochenta, DVD a mediados de los noventa y archivos MP3 a inicios del nuevo milenio (Spitzer y Martin 2003). En ese entonces no existían las grandes empresas con oficinas en todos los estados, ni los actuales personajes buscadores –en algunos casos inventores– de jóvenes talentos, los llamados *scouts* que viajan por el mundo en busca de talento, de materia prima musical o deportiva para transformarla en mercancías de éxito. Pero hubo personas provenientes de la historia, de los estudios sociales o de la misma música que realizaron una labor fundamental en la recopilación de grabaciones y crónicas que a futuro se constituirían en los archivos históricos de la música afronorteamericana. Los *scouts* más conocidos dentro de esta encomiable labor son el ya citado John W. Work, H. C. Speir, John Lomax y su hijo Alan.

estudio de los “espirituales afroamericanos”. Publicó algunas colecciones de *work songs* y *spirituals*. Su tratado *Folk Song of the American Negro* (1915) fue uno de los primeros estudios de música afroamericana escrito por un descendiente de esclavos. Fue presidente de la Roger Williams University, cargo que ocupó hasta su muerte (*The Presbyterian Hymnal Companion* in Hymnary.org).

¹⁵⁰ El término *Tin Pan Alley*, literalmente “callejón del sartén de hojalata”, es el nombre con el que se conoce al sector aldaño a West 28th Street en New York, donde los editores de música popular habían comenzado a establecer sus oficinas en la década de 1890. Este nombre tiene que ver con las ventas a precios bajos de pianolas que allí se realizaban. *Tinny* se refiere a algo barato o de pacotilla.

John A. Lomax (1867-1948) es pionero en el folclorismo. Profesor de escuela y especialista en literatura en inglés por la Texas University, donde también enseñaba. En 1910 empezó a llamar la atención con su texto *Cowboy Songs and other Ballads*, primera colección publicada con este tipo de material (Komara 2006, 628). Su hijo Alan (1915-2002) es el folclorista más célebre del siglo veinte. Por casi siete décadas fue un destacado etnomusicólogo, coleccionista y divulgador de música popular, intérprete y escritor. Su trabajo ha sido fundamental en la cultura blues y en otros tipos de música popular en todo el mundo (Komara 2006, 629-627). Su libro *The Land where the Blues Began* (Lomax 2002 [1941]) es un clásico en cuanto a la difusión de la cultura blues. A los Lomax les corresponde la recopilación de miles y miles de canciones populares estadounidenses, con sus respectivas letras, acordes y grabaciones.

John Lomax de Texas y su hijo Alan, los dos hombres que crearon [...] el Archivo de la Canción Popular en la Biblioteca del Congreso, [que] es un repositorio de música y líricas que dice más sobre el pueblo estadounidense que todas las millas de sus autopistas de cuatro carriles y todos los acres de sus ciudades de concreto [...] ¹⁵¹.

Según relata Benjamin Filene, ¹⁵² John Lomax recibió dos crueles golpes a principios de los años treinta: la muerte de su esposa y la pérdida de su trabajo por la gran depresión. Entonces decidió retomar su verdadera vocación: coleccionar canciones populares. En 1933 persuadió a la editorial MacMillan para publicar un libro recopilatorio y, armado con una grabadora marca *Presto* de 350 libras de la Biblioteca del Congreso y con su hijo de diecisiete años como ayudante, emprendió un largo periplo en busca de la verdadera historia de los blues. Sus intenciones no podían ser más loables, preservar la música tradicional y evitar el embate comercial. Con esta limitada dotación humana y técnica, los Lomax realizaron miles de grabaciones en campo, varias en la plantación Dockery y otras tantas en la cárcel de Louisiana (Filene 1991, 602). En una de las primeras grabaciones tras barrotes descubrieron al gran LeadBelly, ¹⁵³ posiblemente el

¹⁵¹ Traducción mía de “John Lomax of Texas and his son Alan, the two men who created (...) the Archive of American Folk Song in the Library of Congress, [it] is a body of words and of music which tells more about the American people than all the miles of their quadruple-lane express highways and all the acres of their bill-board plastered cities (...)” (Lomax et al. 1941, viii).

¹⁵² Benjamin Filene es director del departamento de Historia pública y profesor asociado de la *University of North Carolina at Greensboro*.

¹⁵³ Huddie Ledbetter o “LeadBelly”, sobreviviente de la pobreza y la prisión, pero también músico, cantautor y eximio ejecutante de la guitarra de doce cuerdas. Sus temas más conocidos son “Rock Island Line”, “Goodnight Irene”, “Black Betty” y “Cotton Fields”. Sus más de sesenta años se dividieron en dos

verdadero progenitor de los blues, un monumento musical de carne y hueso interpretando blues en forma de denuncia social y resistencia frente a la grotesca discriminación y la colosal explotación, pero a la vez como sentimiento herido, rabia contenida y lamento exteriorizado. De la mano del virtuosismo musical de LeadBelly, esta sesión de grabación de cultura folk por parte de los Lomax podría considerarse la génesis de los blues, un legado para la humanidad en forma del embrión que después de una gestación cultural impregnada de siglos de rebeldía se transformaría en la música del mundo.

Además de LeadBelly, los Lomax durante su peregrinaje de varios años, tuvieron la oportunidad histórica de encontrar a varios próceres de la música popular. Entre ellos, y posiblemente el más importante, Woddie Guthrie,¹⁵⁴ ídolo de Bob Dylan y responsable del contenido folk en el rock, más por la lírica contestataria que por la musicalización. Es evidente su militancia izquierdista, su guitarra lo delata con la leyenda “esta máquina mata fascistas”. En 1976 se lleva a la pantalla grande la autobiografía de Guthrie, *Bound of Glory*, (en español *Rumbo a la Gloria*), dirigida por Hal Ashby y protagonizada por David Carradine. En la película se hace énfasis en una supuesta frase del autor, la misma que anticipa la insurrección y sedición lírica del rock “mientras haya naufragios, desastres, tornados, huracanes, linchamientos, precios altos y salarios bajos; mientras existan policías uniformados que combaten a los huelguistas, las canciones del pueblo seguirán”. Con este tipo de frases, Guthrie logra inocular su filosofía protesta y su concepto a través de Bob Dylan. Pero, Guthrie es otro caso de artista sin la suficiente picardía para manejarse dentro de la economía de mercado. Guthrie regalaba su música, tal como Robert Carriker lo evidencia. Corría el año de 1941, el director de la *Bonneville Power Administration, BPA* no solía recibir a casi nadie en su oficina, pero Guthrie era especial, era un guitarrista que interpretaba canciones populares y que

etapas: en el sur rural fue trabajador de campo, blusero errante y huésped frecuente de la cárcel, y en el norte urbano fue cantante de folk, performer y artista de estudio. Este grandioso blusero nació en Louisiana en 1885 (c.) y falleció en New York en 1949. LeadBelly fue un brillante músico e intérprete de espirituales, blues, canciones de cowboys, baladas folk y “hollers” de prisión (RockHall.com, page of *The Rock and Roll Hall of Fame and Museum*, Cleveland, Ohio).

¹⁵⁴ Woody Guthrie (1912-1967), hijo de un cowboy rural de Oklahoma, cantante folk protesta, vinculado con sindicatos de izquierda y con la reivindicación obrera. Guitarrista nómada durante la Gran Depresión, heredero de la tradición anarco sindicalista, trovador contra la guerra y el desempleo y en favor de vagabundos, huelguistas y anarquistas “desaparecidos”. Son verdaderos himnos-protesta sus temas “This land is your land”, “So long, it’s been good to know you” y “Blowin’ down this long dusty road”. Murió en New York a causa del mal de Huntington en un hospital donde Bob Dylan logró conocerlo.

además necesitaba trabajo de urgencia. Lo escuchó, se impresionó y decidió contratarlo por un mes como consultor de información por 266,66 dólares. La obligación del experto consultor era escribir canciones para que los usuarios del noroeste de los Estados Unidos apreciaran la labor de la *BPA* y valoraran este servicio público (Carriker 2001, 32). Woody, orgulloso, escribió veintiséis canciones en otros tantos días y recibió como pago la bicoca de diez dólares por canción. ¿Costo de oportunidad o simple explotación capitalista?

Otro gran *scout* o explorador de talentos durante las décadas del veinte y del treinta fue H.C. Speir (Henry Columbus Speir, 1895-1972). Más que eso, posiblemente su trabajo ha sido el más importante en cuanto a recopilación de música y descubrimiento de talentos. Él es el responsable de que fueran conocidos Charley Patton,¹⁵⁵ Skip James,¹⁵⁶ Son House¹⁵⁷ y de aquel que pactó con el diablo en el cruce de caminos, el gran Robert Johnson.¹⁵⁸ Su afición por la música nace en 1925 cuando abre una tienda de música en Jackson, Mississippi, y al ver que el noventa por ciento de su clientela es de raza negra decide ampliar su actividad empresarial y se convierte también en bróker de talentos y

¹⁵⁵ También llamado Charlie o “el pequeño hombre de la voz de trueno” (1891-1934) fue el primer blusero de Mississippi que dio cuerpo a la música grabada a punta de voz y guitarra. Emblemático dentro del Delta Blues y de la cultura negra, que luchaba por sobrevivir a la explotación sistemática, las sequías, las inundaciones, la discriminación y la depresión económica. Era pequeño de estatura y por sus venas corría sangre africana, blanca e india. Era amante del whisky, cojo por un balazo y pasaba desapercibido hasta que comenzaba a cantar, entonces surgía una voz de trueno que podía escucharse a medio kilómetro de distancia sin amplificación. Durante los últimos cinco años de su vida grabó cincuenta y dos canciones para las empresas disqueras *Paramount* y *Vocalion* (Komara 2006, 748-750).

¹⁵⁶ Nehemías “Skip” James (1902-1969) fue un excepcional cantante, guitarrista y pianista. Considerado como uno de los más grandes bluseros del Mississippi antes de la Segunda Guerra Mundial. Su reputación –póstuma– se basa en dieciocho temas grabados para la *Paramount Records* en 1931, y en unos pocos álbumes realizados después de su redescubrimiento en la década de 1960 (Komara 2006, 503-505).

¹⁵⁷ Eddie “Son” House (1902-1988) cuando era adolescente y trabajaba en el delta del Mississippi, se involucró con la religión Bautista y a los veinte años ya predicaba en una iglesia. “Odiaba ver a un tipo con una guitarra, yo era demasiado *churchy* [curuchupa]!” Cuando se decidió por los blues seguía predicando, una combinación conflictiva que lo hostigó por el resto de su vida. En su blues “Preachin’ the blues” cantaba “el whisky y las mujeres no me dejan rezar”. Durante una pelea disparó y mató a un hombre, alegó defensa propia pero igual fue sentenciado y estuvo también en la prisión estatal Parchman Farm. A finales de 1929 su causa fue revisada y fue liberado. Grabó para *Paramount Records* (1930) y sin fines comerciales para Alan Lomax de la Bioblioteca del Congreso (1941-42) (Komara 2006, 465-467).

¹⁵⁸ Robert Leroy Johnson (1911-1938) es un expresivo cantante y brillante guitarrista que ocupa un lugar central en la historia –y leyenda– de los blues. En torno a él se han creado varios cuentos, sobresaliendo aquel de su pacto con el diablo. Si bien su primer instrumento fue la armónica, en 1929 se cambió a la guitarra. Él es el típico músico pobre de la Gran Depresión. Sus temas más representativos son “Crossroad Blues”, “Me and the Devil blues”, “Kind Hearted Woman Blues” y “Terraplane Blues”. Johnson murió de sífilis en 1938, tal como lo muestra su certificado de defunción, aunque testigos de la época hablaban de envenenamiento por celos (Komara 2006, 536-539).

sale a buscar bluseros. En un principio su idea era obtener grabaciones para ampliar la oferta musical de su tienda, pero encontró tantos y tan buenos músicos que proveyó de talentos a compañías disqueras como *Victor*, *Columbia* y *Paramount*. Lamentablemente este buscador de talentos tampoco tenía el espíritu de emprendedor capitalista para convertirse en un gran empresario, jamás negoció con las disqueras con base en regalías, sino que prefería un ingreso fijo más gastos, aunque en muchos casos él mismo se costeara los viajes. Sin embargo, entre su tienda y su labor de búsqueda de talentos, Speir logró una situación económica acomodada. Su casa, de acuerdo al censo de 1930, tenía un valor de 4 500 dólares, o 63 800 dólares actuales de acuerdo al índice de precios al consumidor de los Estados Unidos. Entonces empezaba la Gran Depresión y la situación se complicaba para los empresarios y en mucha mayor medida para los músicos que vivían de migajas. En 1927 se habían vendido en los Estados Unidos 104 millones de discos y en 1932 apenas seis millones. Un verdadero desplome de la industria musical, aspecto claramente evidenciado en el intento de los accionistas de la gran *Paramount Records* de vender su compañía a H.C. Speir en 25 000 dólares, incluidos todos los equipos de grabación en algunos estados. Lamentablemente él había invertido todos sus ahorros en un negocio petrolero y no pudo convertirse en el gran empresario musical que le habría gustado ser (Howse y Phillips 1995, 34-44). Sin ser un hombre de negocios dio un gran impulso a la música popular y si hubiera llegado a comprar la *Paramount*, el éxito musical y económico de los blues sería incalculable.

Speir fue el padrino del Delta blues [...] durante los años veinte y treinta fue para el country blues lo que Sam Phillips fue en los años cincuenta para el rock & roll – un visionario musical. Si no hubiera sido por Speir, el recurso natural más grande de Mississippi podría haberse ido sin ser explotado¹⁵⁹.

Retomando la historia de uno de los hallazgos de Speir, brilla la figura del gran Robert Johnson, quien posiblemente es el más estudiado, comentado y admirado de los bluseros a pesar que su producción musical fue de apenas veintisiete canciones. Armar su biografía debió ser una de las tareas más difíciles para los historiadores, porque

¹⁵⁹ Traducción mía de “Speir was the godfather of Delta Blues. H. C. Speir was to the Twenties and Thirties country blues what Sam Phillips was to Fifties rock & roll – a musical visionary. If it hadn’t been for Speir, Mississippi’s greatest natural resource might have gone untapped” (Howse y Phillips 1995, 41). Es interesante cómo a la música –incluidos los músicos– se la considera recurso natural a ser explotado, tanto como un producto animal, vegetal o mineral.

Johnson fue un verdadero fantasma, demasiados datos –reales y legendarios– para una vida que duró apenas veintisiete años, diferentes versiones, testigos diversos, relatos heterogéneos y mucho misterio. Ted Gioia¹⁶⁰ escribe todo un capítulo en su libro *Blues* (Gioia 2010, 181-227), en el que relata las peripecias que tuvieron que hacer quienes investigaron la vida de Robert Johnson, todo lo que tuvieron que conjeturar hasta que finalmente aparecieron un par de fotos que habían estado en poder de algunas de sus amantes, y que permitieron reivindicar a la historia por sobre la leyenda. Robert Johnson era real e influiría vigorosamente en las futuras generaciones de bluseros: los rockeros. Su importancia radica en que fue él quien logró separar la música negra del show folklórico. Es decir, gracias a Robert Johnson ya no se pensaba en el músico negro como parte de un *minstrel show* o un espectáculo de *vaudeville*. La música negra empezaba a ser considerada como lo que era: música, y no una pieza de un espectáculo cuasi circense. Johnson, además de ser la inspiración de cualquier guitarrista de rock, es quien permitió la entrada al mundo de tantos y tantos músicos de blues, jazz, rhythm and blues, funk y otras expresiones musicales de origen afroamericano. En 1961 la discográfica *Columbia Records* reeditó su música con un LP llamado *Robert Johnson: King of the Delta Blues Singers*. Este disco reveló al gran blusero a los jóvenes músicos blancos, entre ellos Bob Dylan, Eric Clapton, Brian Jones y Keith Richards. Esa mágica música inspiró al rock entre 1966 y 1980. Incluso después, en 1990, una nueva reedición de Johnson, esta vez como CD, generó un renacimiento de los blues en esa década con la participación de talentosos músicos negros y blancos, jóvenes y viejos, hombres y mujeres (Komara 2006, 538). En él intentaron reflejarse los grandes guitarristas de la época dorada del rock. Además, como cuenta la leyenda, Johnson es uno de los primeros que vendió su alma al diablo para convertirse en un maestro de la guitarra.¹⁶¹ Cuenta la leyenda que Johnson entregó su alma al diablo en ese cruce de caminos. Sin embargo, de acuerdo a la letra de “Crossroad Blues” no fue al diablo a quien pidió ayuda sino al propio Dios...

¹⁶⁰ Californiano (1957), músico, compositor, crítico, historiador, profesor y productor de jazz. Conocido por sus libros *La Historia del Jazz* (2002) y *Blues: la música del Delta del Mississippi* (2010), premiados por el *New York Times*. Fundador del *Stanford University Jazz Studies Program*.

¹⁶¹ Se refiere al mítico encuentro del blusero con el diablo en un cruce de caminos, quien le afinó su guitarra y lo convirtió en el mejor guitarrista de la época.

Fui al cruce de caminos, caí de rodillas / pedí al Señor de los cielos “ten piedad, salva al pobre Bob, con tu permiso” / me levanté en el cruce, traté de hacer un paseo / pero nadie me conocía, todo el mundo pasaba de largo / mmmm, el sol se está poniendo, la oscuridad me está atrapando / Oooo, eeee, muchacho, la oscuridad me está atrapando / yo no tengo ninguna dulce mujer que me quiera y me cuide [...] Señor estoy de pie en el cruce, nena, creo que estoy por hundirme¹⁶².

Pero parecería que vender su imagen y su música con base en una campaña de marketing divina no era tan efectivo como con una agencia diabólica, entonces decidió hacerla con el diablo porque posiblemente tendría mayores beneficios. De esta manera, también compuso algo satánico...

Temprano esta mañana / cuando llamaste a mi puerta / temprano esta mañana, oooo / cuando llamaste a mi puerta / y yo te dije hola Satanás / creo que es hora de ir / yo y el Diablo / caminando uno al lado del otro / yo y el Diablo, woooo / caminando uno al lado del otro / y me voy a pegar a mi mujer / hasta quedar satisfecho [...] ¹⁶³.

Este diablo que describe Robert Johnson, es el mismo espíritu malvado que se aparecería muchísimas a través de los diabólicos rockeros, acusados de difundir mensajes satánicos subliminales, perceptibles solamente al escuchar los LPs al revés. Es el mismo satanás que algunas décadas después describirían los Rolling Stones...

Por favor, permítame presentarme / soy un hombre de riqueza y buen gusto / he estado rondando por mucho, mucho tiempo / robé a muchos hombres el alma / Y yo estaba allí merodeando cuando Jesucristo / tuvo su momento de duda y dolor / me aseguré, maldita sea, que Pilato / se lavara las manos y sellara su destino [...] ¹⁶⁴.

¹⁶² Traducción de “I went to the crossroad, fell down on my knees / asked the lord above “have mercy, save poor Bob, if you please” / standin’ at the crossroad, I tried to flag a ride / didn’t nobody semm to know me, everybody pass me by / mmmm, the sun goin’ down, boy, dark gon’ catch me here / Oooo, eeee, boy, dark gon’ catch me here / I haven’t got no lovin’ sweet woman that love and feel my care (...) Lord I’m standin’ at the crossroad, babe, I believe I’m sinkin’ down” (Robert Johnson, “Crossroad blues”).

¹⁶³ Traducción de “Early this morning / when you knocked upon my door / early this morning, oooo / when you knocked upon my door / and I said hello Satan / I believe it's time to go / Me and the Devil / was walkin' side by side / me and the Devil, woooo / was walking side by side / and I'm going to beat my woman / ‘til I get satisfied (...)” (Robert Johnson, “Me and the Devil blues”).

¹⁶⁴ Traducción de “Please allow me to introduce myself / I’m a man of wealth and taste / I’ve been around for a long, long year / stole many a man’s soul to waste / And I was ‘round when Jesus Christ / had his moment of doubt and pain / made damn sure that Pilate / washed his hands and sealed his fate (...)” (Rolling Stones, “Sympathy for the Devil”).

Robert Johnson, una víctima de la Gran Depresión, un antecesor de la autenticidad, de la rebeldía y de la oscuridad del rock. Es un pionero de la música, es el personaje típico de una estirpe de insurrectos que resisten a una sociedad de pocas oportunidades, a una sociedad de consumo. Es un luchador armado de una guitarra ¿afinada por el diablo? que proyecta siglos de opresión con base en una música que prepara el terreno para el desarrollo del jazz y el rock and roll.

Los blues constituyen una de las primeras armas para enfrentar a la cultura dominante. Indudablemente, esta música negra es un fenómeno contracultural, primero en los Estados Unidos y después en todo mundo. Porque donde hay explotación, discriminación, segregación y racismo, aparece alguna forma de expresión y protesta. Los blues son cultura, estética, sentimiento, denuncia y lamento. La ritualidad africana ya venía contagiando mediante canciones de trabajo, espirituales, e incluso cantos penitenciarios. Los blues empezaban a procrear. Pero, a pesar de engendrar al jazz y al rock and roll, los blues siguieron viviendo a lo largo de la segunda mitad del siglo veinte. Esta música, encarnada en grandes bluseros como Muddy Waters, B. B. King y Howlin' Wolf, posibilitó el nacimiento del rock, pero también un perfeccionamiento propio en las guitarras de talentosos bluseros blancos como Eric Clapton y Stevie Ray Vaughan.

Otro grande blusero es McKinley Morganfield o simplemente Muddy Waters (1913-1983), oriundo del Mississippi y considerado uno de los más grande bluseros de la historia. Heredero de Robert Johnson, Muddy se convirtió en uno de los más grandes músicos del siglo veinte y su influencia ha sido determinante tanto en los blues como en el rhythm and blues, el soul y el rock. Es uno de los músicos descubiertos por los Lomax, y que además viajó a Chicago para ser el gestor de la modernización de los blues, es decir, de su proceso de urbanización y electrificación.¹⁶⁵ En Chicago tocaba en fiestas y bares hasta que empezó a grabar con un amigo suyo llamado Leonard Chess que era accionista del sello *Aristocrat* que luego se cambiaría a *Chess Records*. Como anécdota se puede decir que fue Muddy quien ayudó a un peluquero de Missouri

¹⁶⁵ El término “urbanización” se refiere a la incorporación a la ciudad de un fenómeno rural, y el término “electrificación” representa la utilización de instrumentos eléctricos en la música.

llamado Chuck Berry para que grabara su primer disco. En 1958 fue invitado a Londres donde causó un gran impacto cultural que produjo un notable incremento de ventas de guitarras eléctricas y de formación de bandas de blues ¿o de rock? En 1977 graba su primer con el sello *Blue Sky* luego de haber dejado *Chess Records*. Una de las canciones del disco, “I Can't Be Satisfied”, es inspiración para el tema “I can't get no satisfaction” de los Rolling Stones, cuyo nombre proviene de la primera canción grabada por Muddy en 1948, “Rollin' stone”. En este disco consta también el tema “The Blues had a Baby and they named it Rock and Roll”, que en rasgos generales marca el origen blusero del rock: “Todos ustedes saben que el blues tiene alma / bueno, esta es una historia, una historia nunca contada / y bueno, el blues se embarazó y dio a luz / y al bebé lo llamaron Rock & Roll [...]”¹⁶⁶ (Gordon 2002; Lamar 2015).

También del Mississippi, otro grande es Riley Ben King (1925-2015) o B.B. King. Como muchos otros grandes, de niño fue pobre, discriminado racialmente e iniciado musicalmente en la iglesia, donde llegó a ser el mejor del coro. Al terminar las ceremonias religiosas tocaba la guitarra, y llegó a ser tan bueno que de adolescente ya pertenecía a un famoso grupo de góspel, una música religiosa surgida de las iglesias afronorteamericanas. Gracias a su destreza con la guitarra se convertiría en uno de los legendarios bluseros de la historia, al punto que llegó a recibir un doctorado honoris causa en musicología por la Universidad de Harvard. Se inició profesionalmente en Memphis, donde cantaba y tocaba en directo, tanto para emisoras de radio como en locales y bares. Adquirió su nombre artístico cuando trabajaba como disc-jockey y su programa se llamaba *Blues Boy King*. En 1950 firmó un contrato con *Modern Records* de Los Ángeles y su primer éxito en las listas de rhythm and blues fue “Three o'clock blues”. Esto le valió para presentarse en el famoso teatro Apollo de Harlem. En los años sesenta su fama crecía y compartía escena con los Beatles y los Rolling Stones, es más, fue él quien inculcó a estos bluseros ingleses el culto al rock eléctrico. Durante los setenta y los ochenta se mantuvo en el tope y llegó a ser considerado el mejor cantante de blues o simplemente el “Rey del blues” (www.bbking.com). Estuvo vigente hasta su muerte y siempre será recordado como el músico que electrificó a los blues y que propició el desarrollo del rock eléctrico.

¹⁶⁶ Traducción de la primera estrofa de la canción. “All you people, you know the blues got a soul / Well this is a story, a story never been told / Well you know the blues got pregnant / And they named the baby Rock & Roll (...)”.

Howlin' Wolf (1910-1976) también proviene del Mississippi. Chester Arthur Burnett era un personaje de casi dos metros de estatura y de más de 150 kilos de peso. Si Robert Johnson fue un lírico, Muddy Waters un músico sobrio y B.B. King el más técnico de todos, Howlin' Wolf fue el campeón del entretenimiento. Era capaz de hacer bailar a un teatro entero. A los dieciocho años conoció a Charley Patton y se decidió por la música, porque además de tocar la armónica tenía una voz gutural inimitable y era muy hábil para entretener al público. Estuvo en el ejército y al salir se estableció en Arkansas donde alternaba como granjero y músico de fin de semana. En 1948 trabajó en radio, y tenía un show de quince minutos en el que combinaba su música con noticias agrícolas. Comenzó a grabar en 1951 e impresionó a Sam Phillips.¹⁶⁷ Fue contratado por la *Chess Records* y conoció a los Rolling Stones. Grabó en la *BBC* de Londres donde impresionó de tal manera que Led Zeppelin se apropió ilícitamente de uno de sus álbumes. Su música fue versionada por varios grupos, entre ellos The Doors, Cream y Jeff Beck. Esto le valió para ser elogiado por la audiencia blanca (Luis 2010).

Todo el teje y maneje de la música afronorteamericana, es decir, toda su economía política se institucionalizaba mediante coleccionistas de música, scouts, grabaciones y empresas discográficas durante las primeras décadas del siglo veinte, aunque toda la estructura comercial ya se había comenzado a establecer desde finales del siglo diecinueve, cuando la música empezaba a adquirir diferentes valores de uso. El ritual y “la música por la música” perdían espacio ante la representación y la representación pagada. Se implantaba la idea de vender un producto musical. El sistema musical europeo basado en los conciertos pugnaba por un espacio también en el Nuevo Mundo, pero con cultura y folklore americanos. Entonces se miraba a los bluseros como los primeros obreros de un gran negocio en ciernes.

¹⁶⁷ Locutor, radiodifusor y productor musical fundador del sello *Sun Records*. Descubrió y grabó a músicos como B.B. King y Howlin' Wolf. Fue un innovador que se dedicó a ritmos como el blues, el rhythm & blues y el country music, hasta que en 1954 de su mano surgió un joven llamado Elvis Presley y con él el rock and roll.

2. El jazz: ese loco que atraviesa los Estados Unidos¹⁶⁸

¿Un loco el jazz? Unas pocas décadas después del nacimiento de los blues, suscitado por esta música y desarrollado casi paralelamente, emerge el jazz¹⁶⁹ a manera de una magnífica expresión cultural y musical. Es música aceptada e incluso asumida y adaptada por los blancos, a diferencia de los blues que eran considerados un producto netamente negro. Federico García Lorca encuentra una acertada, aunque tenue diferencia entre blues y jazz. El poeta afirma que los blues y el jazz coexisten y los dos son parte de New York. Dice que los blues son romance mutilado, conflicto y venganza, desgracia y protesta social, y que el jazz posee esos mismos elementos, pero ya no es rural, es urbano (J. de D. García 2002). La música negra se hace urbana por la fusión del lamento rural de los blues y la asfixiante vida de la gran ciudad. En un principio New Orleans, pero después Chicago y New York. La nueva identidad musical del negro es el jazz de la ciudad. En New York el jazz brota en el barrio de Harlem, allí se forja una negritud específica sobre la que escribe Lorca en *Poeta en Nueva York* (Lorca, 1929-30), una negritud que arrastra un antiguo pasado de persecución. En su corta estancia en New York, Lorca convive con los sonidos rurales de los blues y los sonidos urbanos del jazz.

El jazz, tal como los blues, nace en New Orleans, ciudad con una geografía privilegiada y, por lo tanto, estratégica para el comercio exterior. Pero también ciudad con una gran heterogeneidad cultural, aspecto que facilitó la germinación de una nueva gran música. Luisiana fue colonia francesa entre 1682 y 1762, año en que fue cedida a España, que recién en 1768 tuvo pleno dominio colonial (Zinn 2011). Francia recuperó Luisiana en 1800 para intentar cumplir el sueño napoleónico de un imperio americano, sueño que se truncó por una gran insurrección de esclavos en Saint Domingue (Haití)¹⁷⁰. Si bien el

¹⁶⁸ José Vicente Anaya quiere mostrar la fuerza del jazz como algo capaz de agitar los cimientos de un país con el sonido de saxofones, trompetas, pianos y baterías, entonces denomina “El jazz era un loco que atravesaba los Estados Unidos” a un capítulo de su libro dedicado a la generación Beat, *Los poetas que cayeron del cielo* (1998), y compara la fuerza arrolladora del jazz al citar una frase de Platón: “Cuando cambia el estilo de la música, se estremecen los muros de la ciudad” (Anaya 1998, 223). Es claro que la irrupción de esta música coincide con la invasión de la generación Beat, la contracultura y el rock and roll, es decir, el “desorden” de los años cincuenta y sesenta.

¹⁶⁹ “La palabra ‘jazz’ tiene un origen incierto: algunos lo derivan de una palabra africana que significa ‘prisa’, y otros del nombre abreviado del cantante Charles Alexander (Charless = Chazz), y no falta quien lo derive del slang negro que decía ‘jazz’ por coito” [el subrayado es del autor] (Del Río 2010, 13).

¹⁷⁰ “La rebelión de los esclavos de Haití, que se inició en 1791, estimulada y precedida por dos años de intensas luchas entre colonos franceses, y que enseguida se propagó con destrucción de haciendas y de vidas (...) Alimentada por la guerra internacional que pronto se inició y avivada por las tácticas de las

entonces presidente de los Estados Unidos, Thomas Jefferson, quería comprar solamente la ciudad de Nueva Orleans, en 1801 Francia le vendió todo el distrito de Luisiana en quince millones de dólares, negociación ratificada por el Congreso en 1803.¹⁷¹ Esta historia colonial teñida de francés, español y anglosajón engendraría una población heterogénea con ancestro francés, español, alemán, irlandés, africano (libre y esclavo) y estadounidense (colono e indio). En esta Luisiana colonial y multicultural se acuña el término *creole* –criollo en español– que significa nacido en Luisiana, pero descendiente de colonos, sin importar su origen étnico, sea este europeo, africano libre, africano esclavo o de origen mixto (Gilder Lehrman Institute 2014, 5). Este personaje sería fundamental para el nacimiento del jazz.

La guerra de secesión o guerra civil estadounidense (1861-1865), además de ser el acontecimiento más importante de la historia de los Estados Unidos, es considerada la primera gran guerra moderna. Este sangriento conflicto contó con nueva tecnología bélica, lo cual produjo una descomunal cantidad de bajas y una enorme devastación territorial. Pero, a diferencia de lo que se cree, la causa del conflicto no fue solamente la discrepancia entre esclavistas del sur y abolicionistas del norte, sino que realmente fue un mecanismo idóneo para estabilizar el sistema federal estadounidense y salvar a la Unión ante la gran amenaza de los estados confederados del sur. La esclavitud era considerada un asunto moral que afectaba a la Unión porque generaba desigualdad. Finalmente, la guerra sirvió para consolidar el proyecto en favor de la Unión, muy defendido por el presidente Lincoln: “una Unión indestructible de estados indestructibles” (Hijano Pérez 1997, 53-64). A pesar de ser todavía esclavos, aproximadamente doscientos mil afronorteamericanos participaron como soldados en esta guerra. Mientras los ejércitos nortños superaban a los sureños, los negros no eran tomados en cuenta, pero llegado el momento de una inminente inferioridad numérica, Lincoln decidió echar mano de ese ejército de reserva. En 1863, el gran triunfo nortño en la batalla de Antietam, Maryland diezmó al ejército unionista y, a pesar de la renuencia de los oficiales del norte y del propio Lincoln, se reclutaron aproximadamente

diversas facciones francesas –de la isla y de la metrópoli–, terminó recién en 1804, cuando se declaró la independencia del nuevo país, con la economía colonial del azúcar en ruinas, y habiendo superado un episodio de reconquista intentado por Napoleón entre 1802 y 1803” (Di Tella 1984, 7).

¹⁷¹ Ver apartados “La geografía económica del blues: del delta del Níger al delta del Mississippi” y “Luisiana: a cultural crossroads y l'énigme du tambour africain” del segundo capítulo de la presente tesis.

ciento ochenta mil afroamericanos, quienes en su mayoría fueron utilizados como carne de cañón. Sin embargo, la participación afronorteamericana en la guerra fue decisiva para el triunfo final (López Poy 2009, 42). Es importante mencionar que también en los ejércitos sureños pelearon esclavos negros, quienes en su mayoría conformaban las bandas de guerra.

Al terminar este sangriento conflicto, estas bandas de guerra se disolvían y sus instrumentos musicales se remataban a precios bajos. Pero también había bandas conformadas por afronorteamericanos que conservaron sus instrumentos y los adaptarían a su música: los blues y el naciente jazz. La ancestral música negra adquiría, además de los cantos de trabajo y los espirituales, ritmos militares aprendidos en la guerra. “Así, los negros se encontraron en posesión de trombones, cornetas, clarinetes, tubas y tambores [occidentales], lo que aumentó su capacidad de evolucionar musicalmente” (López Poy 2009, 45-46). En un principio las bandas negras solamente acompañaban los actos sociales con música de los nuevos instrumentos. Una muestra de la incorporación de los nuevos ritmos e instrumentos a la música negra puede evidenciarse en las famosas marchas fúnebres de Luisiana de la época, interpretadas por afronorteamericanos y que empezaban con un ritmo marcial lento y acompasado para finalmente transfigurarse en una explosión rítmica (López Poy 2009, 48). Esta nueva posibilidad de improvisación viabilizó la aparición del principal antecesor del jazz, el *ragtime*. El tambor ya no generaba temor, ya no estaba proscrito.

El *ragtime* nace de una extraña mezcla de ritmos africanos provenientes del minstrel show y de ritmos europeos derivados de marchas, polcas, cuadrillas y otras melodías europeas de moda. Estos ritmos europeos se interpretaban con el banjo del minstrel show y con los nuevos instrumentos heredados de las bandas de guerra. El resultado, si bien incorpora ritmos europeos y podría considerarse como evidencia de un proceso de aculturación, más bien se ve como una etapa fundamental en el progreso de la música afronorteamericana hacia el establecimiento de un estilo auténtico. En lugar de europeizarse la música, desembocó en los blues y posteriormente en el jazz.

Como un subproducto de la juglaría, el *ragtime* era una forma de arte que reflejaba la aculturación forzada de un sector de la sociedad afroamericana. El blues y los primeros

estilos de jazz, por el contrario, reafirmaron un mayor grado de la tenacidad del África para mantener su autenticidad cultural¹⁷².

Este nuevo ritmo le debe su nombre a la forma cómo se lo lograba, mediante un *ragged time* –literalmente tiempo andrajoso o harapiento– y le debe su propagación a las vías del ferrocarril que se construían a lo ancho del país. Pero propiamente su origen está en New Orleans, ciudad con una particularidad: la existencia de una subcultura *creole* o criolla. Los criollos de New Orleans eran negros libres, franco e hispano parlantes y estadounidenses desde 1803 por la compra de Luisiana. Eran de clase media alta, vivían en la parte francesa al este de la Canal street y gozaban de reconocimiento económico y cultural. Los músicos criollos tenían formación musical francesa y conocían la música europea. Se diferenciaban totalmente de los habitantes de la parte estadounidense de ciudad, que eran negros pobres y sin educación. Los músicos de la zona oeste fueron educados en los blues y los espirituales, y tocaban y cantaban de oído y la improvisación era su característica, a diferencia de los criollos que interpretaban la música leyendo partituras. Sin embargo, a causa de una ley racista promulgada en 1894, los criollos fueron a vivir al otro lado de la Canal street. El choque de culturas generó cosas muy importantes, entre ellas el jazz.

Aunque había muchos profesores de ragtime, su principal exponente y compositor fue Scott Joplin, nacido alrededor de 1868 y criado en Texas. De niño estudió piano con una profesora alemana, en su adolescencia abandonó su casa para convertirse en músico itinerante. Llegó a San Luis en 1895 y trabajó en varios clubes y bares del estado de Missouri, donde vivió durante ocho años, período en el que muy probablemente el ragtime fue concebido (Komara 2006, 767). La capital del rag no fue New Orleans, sino Sedalia, Missouri (Berendt 1994, 17), donde Joplin pasó mucho tiempo. Se trataba de un músico extraordinariamente productivo. Compuso más de seiscientos temas, entre los más conocidos están “Maple Leaf Rag” y “The Entertainer”. Este rag se popularizó en 1973, casi sesenta años después de la muerte de Joplin, gracias a la película *El*

¹⁷² Traducción mía de “As a by-product of minstrelsy, ragtime was an art form that reflected the forced acculturation of a sector of African-American society. The blues and early “jazz” styles, on the other hand, reasserted a greater degree of the African tenacity to maintain its cultural uniqueness” (Sullivan 2001, 26, citando a Hester 2000).

Golpe.¹⁷³ En su música, y en todo el ragtime, había elementos de la tradición europea que se mezclaban con los ritmos negros. Se podría decir el ragtime es “música blanca tocada a la negra” (Berendt 1994, 20), que un principio era una adaptación con el banjo a los ritmos europeos, pero después, cuando los músicos negros tuvieron acceso al piano, éste asumió el papel del banjo, facilitó la improvisación y empezó a sonar el jazz.

El origen del jazz está en una ciudad de varias subculturas,¹⁷⁴ New Orleans. Esta música nace en un barrio de burdeles llamado *Storyville*. En la zona roja de la ciudad se juntaban los músicos y cantantes negros para expresar su amargura por la pésima calidad de vida que tenían debido a su condición de ex esclavos o descendientes de ellos. Un poco la historia de los prostíbulos de New Orleans se describe en la muy antigua y muchísimas veces versionada canción “The House of the rising sun”. No se conoce quién compuso este tema, pero ha sido versionado por Woodie Guthrie y Bob Dylan, e incluso convertida en rock por The Animals. La advertencia de la canción es muy clara: alejarse de la Casa del Sol Naciente, que posiblemente es un prostíbulo:

Hay una casa en New Orleans / la llaman el Sol Naciente / y ha sido la ruina de muchos chicos pobres / y Dios, sé que soy uno de ellos [...] Oh madre dile a tus niños / que no hagan lo que yo hice / desperdiciar la vida en el pecado y la miseria / en la Casa del Sol Naciente¹⁷⁵.

En algún burdel de esta ciudad de diversidad cultural y pecado nace una música hija de espirituales, canciones religiosas y marchas militares. ¿Es el jazz un hijo de madre prostituta y padres curas y militares? De acuerdo a Rius –escritor, caricaturista y dibujante de comics– sí que lo es (Del Río 2010, 15).

¹⁷³ *El Golpe* (The Sting, 1973). En Chicago durante los años treinta, dos estafadores (Robert Redford y Paul Newman) deciden vengar la muerte de un colega, asesinado por orden de un poderoso gánster. Tuvo diez nominaciones y ganó siete premios Óscar, incluyendo mejor película, director y guion (*Filmaffinity*).

¹⁷⁴ El término *subcultura* no debe entenderse como la referencia a una cultura inferior, minoritaria o de menor jerarquía. El término más bien apunta a grupos críticos y contestatarios, y se refiere más bien a culturas *underground* o subterráneas, relegadas por lo que se considera tradicional. Los grupos *underground* suelen ser grupos de resistencia al *establishment* dominante propiciado por el mercado, y que se manifiestan mediante la adopción de identidades grupales, formas de vestir, códigos de comportamiento, adaptaciones del lenguaje y expresiones artísticas propias.

¹⁷⁵ Traducción de “There is a house in New Orleans / They call the Rising Sun / And it's been the ruin of many a poor boy / And God I know I'm one (...) Oh mother tell your children / Not to do what I have done / Spend your lives in sin and misery / In the House of the Rising Sun”.

Este primer jazz, nacido en la zona de tolerancia de la New Orleans de principios del siglo veinte, es conocido como el estilo New Orleans y se caracteriza por canciones populares blancas a ritmo de ragtime, pero con un alto contenido de blues. Esta músicaailable es interpretada por bandas cortas, es decir, piano, corneta, clarinete, trombón y algo de percusión. No hace falta decir que las bandas estaban integradas solamente por músicos afronorteamericanos que improvisaban. Es importante insistir que esta nueva música es posible gracias a la convivencia de dos tipos de afronorteamericanos, los criollos francoparlantes y los angloparlantes. Los primeros descienden de una mezcla cultural afro-franco-hispana de tiempos coloniales, y los últimos tuvieron solamente amos estadounidenses. Los criollos fueron libres antes y muchos de ellos eran comerciantes y ya se habían constituido como una clase media, y su lengua era el criollo o francés bastardo. Los otros eran libres recién desde la Guerra de Secesión y su lengua era el inglés. La coexistencia de músicos estudiados y músicos improvisadores permitió el nacimiento de esta gran música, al punto que hasta los años treinta, casi la mitad de todos jazzistas procedían de New Orleans (Berendt 1994, 23-26).

Sin embargo, en New Orleans la música no era exclusiva de los negros, desde el principio existió un estilo especial de jazzistas blancos, menos expresivo, pero con mayores recursos técnicos y más integrantes en las bandas. Las primeras orquestas blancas exitosas provienen de “Papa” Jack Laine,¹⁷⁶ especialmente la *Original Dixieland Jass Band*, que ya en 1916 salió de gira a otras ciudades. En 1917 tuvo éxito en New York, y se empezó a difundir el término *jazz* a muchísima gente, aunque todavía se escribía con doble ese, *jass*. Justamente por el nombre de esta orquesta se bautizaría al jazz blanco como *Dixieland Jazz* (Berendt 1994, 26-29).

Justamente en esos años los Estados Unidos decidieron participar en la Primera Guerra Mundial. Transformaron entonces a la pecaminosa ciudad de New Orleans en base naval pero también en una ciudad puritana. Se clausuraron bares, prostíbulos, salones de baile y demás lugares de diversión, y todo porque alguna autoridad militar pensó que la licenciosa vida del célebre barrio de Storyville podía inducir al pecado a los soldados

¹⁷⁶ George Vetiala (1873-1966) fue un “renacentista del ragtime”, además de boxeador amateur, herrero, bombero, baterista y músico en general. Fundador de la *Reliance Brass Band* e incluso director de cinco bandas al mismo tiempo. Por su orquesta desfilaron varios de los jazzistas blancos de la época, entre ellos los de la *Original Dixieland Jass Band*, más conocida como la *ODJB*. Llamado también el “padre del jazz blanco” (*National Historical Park Louisiana* en <http://www.nps.gov/jazz>).

que venían a radicarse en New Orleans. Esta sincera preocupación por cuidar la moral de las tropas dejó en el desempleo a muchas personas del principal puerto del Mississippi. Meretrices, proxenetas, saloneros, meseras y ¡músicos! se quedaron en la calle. Pero los bluseros y los jazzistas ya sabían de la existencia de una ventosa ciudad a orillas del lago Michigan e iniciaron la gran migración musical a Chicago. Este desplazamiento de músicos no era más que un ejemplo puntual de la migración generalizada de afroestadounidenses desde el sur hacia el norte (Berendt 1994, 32). Con este cambio de sede se inauguraba la gran década del jazz clásico, los turbulentos años veinte y el renacimiento negro (López Poy 2009, 89). Una década que se iniciaba con la promulgación de la famosa *Volstead Law* o Ley Seca que prohibía todas las actividades relacionadas con el alcohol etílico.¹⁷⁷ Pero esos años locos fueron la “época del jazz” como la bautizó el escritor estadounidense F. Scott Fitzgerald en su artículo “Echoes of the Jazz Age” (1931), pero también fue la década de los gánsteres, del alcohol ilegal y de las drogas. En Chicago y en New York se desarrollaba el jazz clásico en ambientes etílicos y en medio de disputas mafiosas. Es más, las grandes canciones del jazz de New Orleans se grabaron en Chicago durante los años veinte. Es claro que durante esos años los blues y el jazz estaban entrelazados como una sola cosa, eran una misma expresión de tristeza y melancolía, eran el mismo lamento, aunque cada vez con más recursos instrumentales, mayor cúmulo cultural y nuevas condiciones para su desarrollo.

Pero pronto el canto folklorizante 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 Bornemann¹⁷⁸ 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 (Berendt 1994, 32).

Maggie Jones, cantante y pianista de blues, resume de alguna manera los turbulentos años veinte en el coro de su canción “Good times flat blues”: “No puedo vender whisky,

¹⁷⁷ “En la gélida medianoche del 17 de enero de 1920, uno de los más arraigados hábitos de la sociedad norteamericana hizo un cortocircuito: la Enmienda 18 entró en vigencia y legalmente se puso fin a la importación, exportación, fraccionamiento, transporte, venta o elaboración de toda bebida alcohólica. La denominada Ley de Prohibición Nacional, que se conoció en la jerga popular como Prohibición o Ley Volstead (por el diputado abstencionista de Minnesota Andrew Volstead, su principal promotor) ya había sido aprobada el año anterior, a pesar del veto del presidente Woodrow Wilson” (Göttling 2000).

¹⁷⁸ Ernst Wilhelm Julius Bornemann (1915-1995), antropólogo social, arqueólogo, psicoanalista, sexólogo, guionista de cine, compositor, etnomusicólogo y crítico de jazz. Privado de su nacionalidad alemana por negarse a cumplir con el servicio militar para el ejército hitleriano, decidió nacionalizarse austriaco.

no puedo vender ginebra [...] No tengo dinero para comprar carbón en invierno / No puedo ahorrar ni un dólar para salvar mi alma perdida”.¹⁷⁹ En Chicago empiezan a proliferar los clubes nocturnos y los cabarets donde la demanda de músicos es enorme, y la oferta viene de New Orleans con grandes músicos de la talla de Bessie Smith, King Oliver, Louis Armstrong, Johnny Dodds, Jerry Roll Morton y Billie Holiday.

Se dice que Bessie Smith (1895-1937), la “Emperatriz del Blues”, ha sido la mejor voz de la década de los veinte y una de las mejores de la historia.

Bessie Smith es la más grande de los muchos cantantes en la época “clásica” del blues [...] Ha grabado unos 160 o 170 discos [...] estuvo en el apogeo de su carrera en la primera mitad y a mediados de los años veinte[sic] con un éxito tal que salvó de la bancarrota a la empresa Columbia gracias a la venta de sus discos. Se han vendido unos diez millones de discos de Bessie Smith. Ella es la “Empress of the Blues”, la Emperatriz del Blues (Berendt 1994, 110-111).

Huérfana desde muy niña, tuvo que convertirse en cantante y bailarina callejera para sobrevivir. En sus inicios tuvo la ayuda de la también cantante de blues Ma Rainey, quien la llevó al mundo de la música. “Su personalidad irradiaba un efecto majestuoso [...] los que la escuchaban sentían que estaban viviendo una experiencia religiosa. Gritaban ¡Amén! cuando Bessie terminaba un blues, [...] [tal como] en sus iglesias” (Berendt 1994, 111). Por su excelente voz logró realizar algunas giras por el sur de los Estados Unidos hasta que en 1923 viajó a New York donde grabó con los grandes músicos de jazz, entre ellos Louis Armstrong y Benny Goodman. De ella decía Armstrong:

Me llegaba a lo más profundo en cuanto comenzaba a cantar. La manera en que hacía sonar una nota –con aquel ‘algo’ indefinible de su voz– era inalcanzable para cualquier otro cantante de blues. Tenía música en su alma. Sentía todo lo que cantaba. Su sinceridad con su música era una inspiración (Berendt 1994, 113-114).

¹⁷⁹ “Can't sell no whiskey, I can't sell no gin / Can't sell no whiskey, I can't sell no gin / Ain't got no money to buy my winter coal / Can't make a dollar, to save my doggone soul” (traducido y citado por López Poy, 2009: 89).

Dueña de una intensa y potente voz, se convirtió pronto en la cantante de blues más famosa de la época, hasta que el advenimiento de la radio en 1930 afectó su carrera, sin embargo, continuó con sus giras. Lamentablemente se refugió en el alcohol y las drogas. En 1937 tuvo un accidente automovilístico cerca de la pequeña ciudad de Clarksdale, Mississippi, y se dice que se desangró hasta morir porque no fue admitida en un hospital por prejuicios raciales, sin embargo, la verdad es que sí fue atendida, pero había perdido demasiada sangre y no pudo sobrevivir (Komara 2006, 895). Su muerte se convirtió en un mito. Pero también ella es la evidencia de una persona despojada porque sus discos se vendían muchísimo. Tal vez no se daba cuenta de cuánto dinero ganaba porque era una yonqui, y la gente de su entorno le estafaba, entre Louis McKay, su último esposo, que heredó algo más de mil dólares y los derechos de sus canciones, que pocos meses después habían generado más de cien mil dólares. Una cifra que muestra cuánto ganó y cuánto le robaron quienes la rodeaban. Se dice que McKay también era su proveedor de heroína y que solía comprar la droga por kilos para el consumo de todo el séquito de Billie. El dramaturgo Edward Albee (el autor de *Quién le teme a Virginia Woolf*, 1962) escribió en 1958 una obra de teatro llamada *The Death of Bessie Smith* en la que dramatiza la muerte de la gran cantante. Fue enterrada en Pensilvania y su tumba pasaba desapercibida hasta que en 1970 “ciudadanas negras de Filadelfia y Janis Joplin [...] donaron 500 dólares, importe de la lápida, en la que está escrito: “La cantante de blues más grande del mundo jamás dejará de cantar –Bessie Smith– 1895-1937”¹⁸⁰ (Berendt 1994, 115).

Como antecesor del gran Louis Armstrong, aparece uno de los pioneros del jazz clásico, Joe “King” Oliver (1885-1938), trompetista, director de orquesta y compositor. Habitualmente era mayordomo, pero tocaba en funerales y por las noches en cabarets y salones de baile en su New Orleans natal, y durante las madrugadas solía tocar en un local de gánsteres. Recién en 1917 fue reconocido musicalmente y por su estilo melódico y sus métodos para apaciguar el sonido de la trompeta se ganó el título de “King”. En 1918 fue invitado a unirse a los *Chicago Gardens* y marchó a Chicago y en 1920 tenía ya su propia banda, la *King Oliver's Creole Jazz Band*. Fue el primer gran trompetista de jazz de la década de 1920, pero más se lo recuerda por haber sido el mentor musical del gran Louis Armstrong en 1922. Lamentablemente no terminó bien,

¹⁸⁰ “The greatest blues singer in the world will never stop singing –Bessie Smith– 1895-1937”.

murió pobre y arterioesclerótico en un asilo. “El fin de la carrera de Oliver presenta el trágico espectáculo de un hombre empobrecido, sin dientes, incapaz de tocar y de ganarse la vida, de un hombre que se oculta de sus amigos por vergüenza y que, sin embargo, fue un día el Rey del Jazz” (Berendt 1994, 100).

Tal vez la persona más ilustre nacida en New Orleans es Daniel Louis Armstrong (1901-1971). Formidable trompetista, gran vocalista y lúcido innovador del jazz. Es una de las figuras más importantes de la música del siglo veinte, tanto por su calidad interpretativa como por ser un pionero en los solos instrumentales, en el fraseo¹⁸¹ y el *scat-singing*.¹⁸² A los dieciocho años de edad tuvo la fortuna de sustituir en una ocasión a “King” Oliver en su banda de New Orleans, a los veintiuno fue a Chicago a enrolarse a la *Creole Jazz Band* y en 1924 a New York para tocar en la orquesta de Fletcher Henderson. Acompañó como músico en sesiones de grabación a insignes cantantes de blues como Bessie Smith y Ma Rainey, antes de revolucionar la forma de hacer jazz en conjunto con sus históricas grabaciones *Hot Five* y *Hot Seven*.¹⁸³ Formó su propia banda en 1927 en Chicago y pasó los siguientes cuatro décadas como la figura más popular y conocida en el jazz (Komara 2006, 32). También conocido como *Satchmo*,¹⁸⁴ Louis es considerado el más grande trompetista del jazz. “No hubo trompetista de jazz que no procediera de Louis Armstrong [...] Dizzy Gillespie expresó: La posición de Louis Armstrong en la historia del jazz no tiene parangón. Si no fuera por él, no estaríamos nosotros. Por eso quiero agradecerle literalmente mi vida” (Berendt 1994, 98). Su primer gran trabajo en Chicago fue en 1922 en la banda de “King” Oliver, a quien después reemplazó hasta 1924 cuando decidió ir a New York para unirse a la comercial orquesta de Fletcher Henderson, a la cual aportó significativamente y la convirtió posiblemente en la primera gran big band de la posterior época del Swing.

¹⁸¹ Técnica de canto que destaca el comienzo y el final de cada frase.

¹⁸² Mecanismo de improvisación propio del jazz, cuando la voz imita a un instrumento musical.

¹⁸³ Las sesiones de grabación con las bandas *The Louis Armstrong Hot Five* y *The Louis Armstrong Hot Seven* tuvieron lugar en 1925 y 1928, respectivamente. Se trataba de bandas con las que se juntaba únicamente para grabar discos, no eran bandas permanentes. Estas bandas –de cinco y de siete integrantes– estaban compuestas por grandes personalidades del jazz tradicional (Berendt 1994, 101).

¹⁸⁴ El sobrenombre de “Satchmo” se originó durante una reunión con un editor de una revista musical británica, que quería saludar adecuadamente a la gente del otro lado del charco. Habiendo escuchado que a Armstrong le decían algunos apodos por el tamaño de su boca, entre ellos “Dippermouth” (boca de osa mayor o montaña rusa), “Gatemouth” (boca de puerta) y “Satchelmouth” (boca de cartera). Con su pronunciación británica, el editor lo saludó diciendo “¡Hello Satchmo!”. A Louis le gustó el apodo y enseguida lo adoptó (United States History en <http://www.u-s-history.com/>).

Armstrong es el prototipo del hombre feliz, humanitario y solidario. Pero también mágico y grandioso, capaz de deslumbrar hasta al más original e innovador intelectual, a Julio Cortázar, un escritor diferente, pero parecido a Kerouac. Diferente porque su prosa es más poética y menos errática que la del estadounidense. Parecido porque su fraseología también es improvisada. Cortázar también escribe “en jazz”, ya que su estilo literario es improvisación, es permanente fantasía alrededor de un tema, es evasión del discurso convencional y es perpetua licencia para el vuelo de los estados mentales. Es jazz. Es la música que el propio Cortázar exalta como:

...una trompeta anónima y después el piano, todo entre un humo de fonógrafo viejo y pésima grabación, de orquesta barata y como anterior al jazz, al fin y al cabo de esos viejos discos, de los show boats y de las noches de Storyville había nacido la única música universal del siglo, algo que acercaba a los hombres más y mejor que el esperanto [...] el estilo esto y aquello, el swing, el bebop, el cool, ir y volver del romanticismo y el clasicismo, hot y jazz cerebral [...] una música con historia a diferencia de la estúpida música animal de baile, la polka, el vals, la zamba, una música que permitía reconocerse y estimarse en Copenhague como en Mendoza o en Ciudad del Cabo...(Cortázar 2004, 202).

Cortázar saboreó el arte de Louis en el Théâtre des Champs Élysées de París el 9 de noviembre de 1952 y lo describió como el primer “cronopio”.¹⁸⁵ En su crónica publicada en la revista *Buenos Aires Literaria*, Cortázar lo elogia desde el título “Louis, enormísimo cronopio” y empieza así, divinamente:

Parece que el pajarito mandón más conocido por Dios sopló en el flanco del primer hombre para animarlo y darle espíritu. Si en vez del pajarito hubiera estado allí Louis para soplar, el hombre habría salido mucho mejor. La cronología, la historia y demás concatenaciones, son una inmensa desgracia. Un mundo que hubiera empezado por Picasso en vez de acabar por él, sería un mundo exclusivamente para cronopios, y en todas las esquinas los cronopios bailarían tregua y bailarían catala, y subido al farol del alumbrado Louis soplaría durante horas haciendo caer del cielo grandísimos pedazos de

¹⁸⁵ Si bien Cortázar “inventa” los cronopios en mayo de 1952 y se lo dice a María Rocchi en su carta del 30 de mayo de ese año cuando escribe: “Me han nacido unos nuevos bichos que se llaman *cronopios*. Mira por ejemplo lo que le pasa a uno de ellos” (Bonet 2013, 72), en noviembre identifica por primera vez a alguien con ese apelativo cuando llama a Armstrong “enormísimo cronopio”.

estrellas de almíbar y frambuesa, para que comieran los niños y los perros (Cortázar 1967, 13).

Este elogio de Cortázar para con el gran *Satchmo* es compartido por mucha gente, sin embargo, el propio Armstrong también dice lo suyo. En el texto que acompaña al CD (2000) de la música de la película *Satchmo the Great* (1956), el propio Louis dice:

[...] Todo lo que ocurre es real... Sí, soy feliz, hago lo justo y toco para la gente más alta y para la más baja. Lo único que espero es aprobación. Es lo único que hace falta, pues tengo mi vida y ellos tienen sus categorías... En Alemania vienen con esos anticuados impertinentes y te miran a ti y en todas direcciones; pero cuando empieza la música, ¡caray!, los impertinentes se caen y todo tiene *swing*... Cuando tocamos en Milán...al terminar el concierto tuve que ir rápidamente a la Scala para estar junto a aquellos tipos famosos, como Verdi y Wagner, y hacer fotos, pues la gente dice que nuestra música es la misma: los tres la tocamos de corazón (Berendt 1994, 102).

Qué desfachatez la de Louis Armstrong compararse con Verdi y Wagner. Y además va a la Scala para saludarlos y decirles que comparten un mismo estilo musical que brota del corazón. Creo que su atrevimiento es justificado porque merecidamente se sitúa a la altura de dos gigantes exponentes de la ópera decimonónica.

Cuando se escucha el nombre Billie Holiday (1915-1959), enseguida se piensa tanto en los blues como en el jazz, o mejor dicho, viene a la imaginación “esa” música que no está etiquetada, esa música heredera del espíritu africano, de las *work songs*, de los *field hollers* y de los spirituals, una “forma de frasear [que] le ha dado atmósfera de blues a casi todo lo que cantó” (Berendt 1994, 593), una música única que representa siglos de rabia contenida, rabia que finalmente puede ser exteriorizada para dejar de ser un lamento silente. Gracias a Billie, aquel lamento histórico se convierte en denuncia y surge la primera gran canción protesta: “Strange Fruit” –extraña fruta–, un desgarrador tema con un altísimo nivel de protesta social. Protesta que luego sería emulada por Woody Guthrie, Peter Seeger, Joan Baez, Bob Dylan, John Lennon y tantos otros. La canción “Strange Fruit” fue escrita por Abel Meeropol, un profesor judío y comunista del Bronx que, impresionado por la foto de un linchamiento, escribió un poema originalmente llamado “Bitter Fruit” –fruta amarga– al que después le agregó la

melodía. Meeropol y su esposa eran famosos por haber adoptado a los huérfanos de los Rosenberg. La poesía fue recitada la primera vez por Meeropol en 1937 ante el sindicato de profesores de New York, lo cual llamó fuertemente la atención del dueño de una discoteca de la Greenwich Village, quien decidió presentar a Holiday al escritor. Billie grabó la canción que enseguida fue acogida como himno por el movimiento anti-linchamiento del sur (Lynskey 2011, 5-7). La letra, la melodía y la pasión que le ponía Billie hicieron imposible que los políticos blancos siguieran haciéndose de la vista gorda ante semejante masacre.

Los árboles sureños dan una fruta extraña / sangre en las hojas y sangre en la raíz /
cuerpos negros balanceándose con la brisa del sur / una extraña fruta que cuelga de los
álamos / Escena pastoral del galante sur / los ojos saltones y la boca torcida / perfume
de magnolias, dulce y fresco / y de pronto el repentino olor a carne quemada / Aquí está
la fruta para que los cuervos la arranquen / para que la lluvia la reúna, para que el viento
la chupe / para que el sol la pudra, para que los árboles se caigan / he aquí una extraña y
amarga cosecha¹⁸⁶.

Recordemos que la violencia interracial de entonces era terrible. De acuerdo al reporte 2015 de la ONG estadounidense *Equal Justice Initiative*, entre 1877 y 1950 ocurrieron 3959 linchamientos de gente negra en los estados de Alabama, Arkansas, Florida, Georgia, Kentucky, Louisiana, Mississippi, Carolina del Norte, Carolina del Sur, Tennessee, Texas y Virginia (*Lynching in America: Confronting the Legacy of Racial Terror*, Report Summary, 2015, 15-17). En ese ambiente de espanto vivía y cantaba esta triste mujer conocida también como *Lady Day*, pero nacida como Eleanora Fagan Gough, aunque para su profesión había tomado prestado el nombre de la actriz Billie Dove y el apellido del músico Clarence Holiday, probablemente su padre biológico. Discriminada desde niña, empleada doméstica, abusada sexualmente a los diez años, prostituida a los doce y encarcelada cuatro meses por ello. Sin embargo, su suerte empezó a cambiar cuando fue escogida como cantante solista en el *Pod's & Jerry's*,¹⁸⁷

¹⁸⁶ Traducción mía de “Southern trees bear strange fruit / Blood on the leaves and blood at the root / Black bodies swinging in the Southern breeze / Strange fruit hanging from the poplar trees / Pastoral scene of the gallant South / The bulging eyes and the twisted mouth / Scent of magnolias, sweet and fresh / Then the sudden smell of burning flesh / Here is fruit for the crows to pluck / For the rain to gather, for the wind to suck / For the sun to rot, for the trees to drop / Here is a strange and bitter crop”.

¹⁸⁷ El actual club “Patagonia” de Harlem (133rd St. y 7th Avenue) fue inaugurado en 1925, en plena vigencia de la Ley Seca, con el nombre “Pod’s and Jerry’s” por sus dueños Jeremiah “Jerry” Preston y Charles “Pod” Hollingsworth. Billie Holiday cantó en vivo por primera vez allí. Cuando se derogó la

donde fue contratada por dieciocho dólares semanales. Entonces la escuchó John Hammond Jr. que la ayudaría a grabar su primer disco y de ahí en adelante se convertiría en su agente. Su voz libre y única la convirtió en una de las más grandes del jazz. Participó de varias *jam-sessions* con grandes como Duke Ellington, Louis Armstrong, Benny Goodman y Count Basie, entre otros. Lamentablemente no supo manejar el conflicto entre su miserable niñez y su éxito artístico y se hundió en el consumo de alcohol y otras drogas. A todo esto, hay que agregar una tortuosa y promiscua vida sentimental que la arrastró a la depresión. A fines de los años cincuenta murió por una sobredosis de heroína. Pocos años antes de su muerte se había publicado su autobiografía –mitad real y mitad fantástica– titulada *Lady Sings the Blues* (1956) en la que “[populariza] ese subgénero tan estadounidense de los relatos confesionales, donde el pecador exhibe sus vicios y pide perdón” (Manrique 2007). Billie fue manejada profesionalmente por John Henry Hammond Jr. (1910-1987), un importante scout del siglo veinte, productor, promotor y crítico musical, quizá más recordado que otros agentes musicales por sus cuarenta años en el negocio y por haber representado a músicos de diferentes géneros: blues, jazz, folk y rock. Entre sus representados se puede mencionar, además de Billie Holiday, a Bessie Smith, Count Basie, Aretha Franklin y Bob Dylan. Gracias a una importante autonomía económica porque su madre era heredera de la familia Vanderbilt¹⁸⁸ (Komara 206, 398-399), a los veintiún años pudo abandonar la universidad de Yale y se mudó a un apartamento en la Greenwich Village. Allí se dedicó de lleno a promocionar la música negra que tanto le fascinaba desde niño. Era un activista y solía escribir en publicaciones de izquierda.

Y cómo no decir algo sobre la maravillosa Ella Fitzgerald (1918-1996), la “Primera Dama del Jazz”. Tres años menor que Billie Holiday, poseedora de una excelsa voz y procedente también del mundo del Swing. Se trata posiblemente de la mejor voz de la historia del jazz. Ninguna otra cantante –y casi ningún otro músico de jazz– domina tantos estilos musicales (Berendt 1994, 596-597). Como muchos cantantes de jazz y

prohibición en 1933 el club cambió de nombre a “The Log Cabin”. Billie Holiday dijo que “la 133rd St. era la calle del verdadero Swing, como después la 52rd St. quiso ser...” (Freeland 2005).

¹⁸⁸ Los Vanderbilt son una prominente familia estadounidense de origen holandés que durante la *Gilded Age* (Edad Dorada) empezó a erigir una incalculable fortuna. La Edad de Oro en la historia estadounidense se inicia con el ferrocarril transcontinental durante la década de 1870 hasta alrededor de 1900 en la época del ferrocarril. El término fue acuñado por Mark Twain en su libro *The Gilded Age: A Tale of Today* (1873) en el que satiriza sobre un período histórico de graves problemas sociales aunque disimulado por el oro acumulado por unos pocos.

soul, Ella nace musicalmente del góspel en la iglesia. Había sido descubierta cuando apenas tenía dieciséis años al ganar un concurso de aficionados en el Teatro Apollo de Harlem, triunfo que sería el primero de una larga lista.

En 1990 en New York, American Express realizó el tributo “Corazones para Ella” [...] Durante 56 años Ella Fitzgerald ha cantado de corazón hacia fuera [...] una mujer cuyo canto ganó prácticamente todos los honores que podía haber soñado alguien. Muchos prestigiosos críticos y oyentes la han calificado como la más grande cantante de jazz. Ganadora de varios Grammy, un premio Kennedy Center, la Medalla Nacional de las Artes entregada por el presidente, doctorados honoris causa en Yale, Dartmouth y Maryland. Cantó para jefes de Estado, fue agasajada por ricos y famosos y acompañó a los mejores artistas de jazz y música popular, desde Louis Armstrong y Duke Ellington hasta Frank Sinatra y Nat King Cole. Ella ha sido, sencillamente, uno de los músicos de jazz más celebrados de todos los tiempos (traducción mía de Nicholson 2004, prólogo).

Ella había perdido a su madre durante la adolescencia, lo cual cambió drásticamente su vida porque fue enviada a la *New York State Training School for Girls*,¹⁸⁹ donde era maltratada por el personal a cargo. Al salir, su fortuna cambió y se volvió una triunfadora desde que audicionó en el teatro Apollo de Harlem. Luego consiguió grabar para Decca Records e incluso incursionó en el cine con temas para una película de Abbott y Costello. En 1947 salió de gira con el gran Dizzy Gillespie, de quien se hizo muy amiga. Un año después se casó con el bajista Ray Brown y ese mismo año cruzó el charco para presentarse en Londres y Glasgow. Grabó con los mejores músicos del jazz de los años cuarenta, cincuenta y sesenta y se dice que sus discos orquestados son los mejores de la historia del jazz. Grabó más de doscientos cincuenta discos y obtuvo trece premios Grammy, siendo la jazzista que más ganadora (Nicholson 2004).

La música de Oliver, Armstrong, Billie y Ella llegó a ser tan seductora que desde un principio los músicos blancos también se interesaron. El estilo blanco tal vez era más técnico, pero definitivamente menos auténtico. En un principio la llamaban *Dixieland*

¹⁸⁹ En 1904, cuando la *New York House of Refuge for Women in Hudson, NY*, cerró, la *New York State Training School for Girls* tomó su lugar para establecer un reformatorio para niñas “incorregibles” de entre 12 y 15 años de edad. La institución funcionó hasta 1975 cuando se convirtió en una prisión de seguridad mínima para adultos jóvenes de sexo masculino, llamado *Hudson Correctional Facility* (Estado de Nueva York, Departamento de Correcciones y Supervisión Comunitaria).

Jazz, tenía swing y eraailable, tanailable que degeneró en el *Charleston*, el baile más popular de los años veinte en los Estados Unidos, a ritmo de jazz con un estilo enérgico. Su nombre se debe a la ciudad portuaria de Charleston en Carolina del Sur. Es posible que esta músicaailable se haya inventado para de alguna manera contener la salvaje corriente que generaba la música negra. En los años treinta este *white jazz* desembocaría en el *Swing*, por lo general interpretado por las *Big Bands*.

La palabra *swing* es un término clave de la música de jazz. Se emplea en dos sentidos [...] En primer lugar, designa un elemento rítmico [...] [que] se encuentra en todos los estilos, fases y maneras interpretativas del jazz, y pertenece tan necesariamente a éste que puede decirse: sin *swing* no hay jazz. Por otra parte, se designa con “swing” [con mayúscula] el estilo de los años treinta, aquel estilo en que el jazz obtuvo sus mayores éxitos comerciales antes de que surgiera la música de fusión (Berendt 1994, 34-35)¹⁹⁰.

Bix Beiderbecke (1903-1931) es posiblemente el primer gran músico blanco de jazz. Él y Armstrong son los dos grandes cornetistas del jazz clásico de los años veinte. La influencia de los dos es enorme, aunque cada uno con su estilo. Bix con su sobriedad y Louis con un estilo salvaje, dejaron la pista para el desarrollo del jazz moderno. Además, Beiderbecke y los demás músicos del estilo Chicago de los veinte de alguna manera adhirieron a la música barroca y clásica europea: dicen que gustaban de la música barroca y de compositores más modernos como Schönberg. Bix fue parte de la orquesta de Paul Whiteman, violinista blanco como su apellido y director de la orquesta de música comercial por excelencia de la época. Se cuenta que Beiderbecke eligió esa orquesta por los arreglos musicales refinados de tipo clásico. Bix Beiderbecke representa el estilo de Chicago, fue el primer gran *cool-solist* de la historia del jazz, incluso antes que Louis Armstrong. Se dice que con la trompeta era un gran jazzista, pero con el piano era un verdadero clásico (Berendt 1994, 115-121). Sobre él, “Whiteman cuenta: Bix Beiderbecke –que descansa en paz– estaba loco por los compositores modernos, como Schönberg, Stravinski y Ravel...” (Berendt 1994, 116).

¹⁹⁰ El propio Joachim Berendt sugiere diferenciar el “balanceante” ritmo del estilo musical: “[p]ara evitar confusiones, en una edición anterior de este libro sugerí que se pusiera con mayúscula el *estilo* Swing, en tanto que swing con minúscula connotará el elemento rítmico. Muchos estudiosos del jazz por el mundo entero han adoptado esta práctica” (Berendt 1994, 35).

Este estilo de jazz blanco conocido como Swing lograría el éxito comercial mediante la popularización de la mercancía-jazz, haciéndola accesible para el gusto de la mayoría de la población blanca americana. Las big bands de los años treinta estaban conformadas por veinte o más músicos, pero la costumbre era que algún solista en cualquier momento se volvía protagonista. Podía ser el trompetista, el trombonista o el pianista, pero siempre había un espacio para un solo de varios minutos. El jazz siempre fue simultáneamente música grupal e individual. Estas grandes orquestas requerían de grandes espacios para la ejecución y la grabación de música. Duke Ellington fue el primero en utilizar estudios acústicos para sus grabaciones.

Pero, si bien las big bands estaban conformadas y dirigidas tanto por músicos blancos como por negros, quienes sobresalían eran dos músicos negros, Duke Ellington y Count Basie. Las orquestas negras de New York interpretaban un Swing parecido a los blues y, si cabe el término, menos bailable. La principal y más longeva big band fue la de Ellington, que, desde sus inicios en 1926 en el Cotton Club de Harlem, mantuvo a casi todos los mismos músicos hasta los años cincuenta. Edward Kennedy Ellington (1899-1974) fue director, pianista y posiblemente el más grande compositor de la historia del jazz, era el creador de la mayoría de piezas que tocaba su orquesta, más de dos mil canciones. En su natal Washington D.C. había conquistado el apodo de Duke por su personalidad y buen comportamiento. En 1923 se mudó a New York donde armó su banda con los mejores músicos. En 1943 se presentó en el *Carnegie Hall* de New York. En vida recibió once premios Grammy, varios doctorados honoris causa, la Medalla Presidencial de la Libertad de los Estados Unidos y la Legión de Honor de Francia. Siempre dijo sentirse un negro norteamericano, es decir, además de enorgullecerse de su color, siempre se consideró un verdadero ciudadano estadounidense:

“Quiero hacer la música del negro norteamericano”, ha dicho una vez Duke Ellington, acentuando la palabra “norteamericano” [...] Cierta pequeño burgués le escribió en una ocasión que lo mejor que podía hacer era irse por el camino más rápido a África con su música de selva; Duke le contestó con toda cortesía que por desgracia no le era posible hacerlo, porque la sangre del negro norteamericano se había mezclado tanto con la del que escribía esa carta a través de las generaciones que sería difícil incluso que lo aceptaran en África. Pero que si le parecía bien al autor de la carta, podía irse Duke a Europa. “Allí sí nos aceptan” (Berendt 1994, 124).

De esta manera, Duke daba a entender que el racismo de los Estados Unidos no necesariamente existía en Europa.

Pero si había un duque, debía existir también un conde. Fuera de Nueva York, en Kansas City destacaba la banda de Count Basie. William Basie (1904-1984) bautizado como *Count* por un locutor de radio al inicio de su carrera, poco antes se había iniciado en el espectáculo del vodevil hasta llegar a ser pianista y director de su big band. En 1958 fue el primer hombre afroamericano en obtener un Grammy, premio que recibiría algunas veces. En su banda cantó la gran Ella Fitzgerald.

Durante la etapa del Swing –o jazz bailable– casi todas las bandas blancas estaban influidas por el estilo de Fletcher Henderson (1897-1952), que, a pesar de haber sido un gran pianista, es más recordado por haber sido el arreglista de Benny Goodman y acompañante de Louis Armstrong y Bessie Smith. Aunque no llegó a ser tan famoso como otros directores, fue clave para el desarrollo de las big bands y del Swing. Su madre, que era profesora de piano, lo había iniciado en la música. Justamente gracias a la música de Henderson aparece el director de big bands más exitoso de los años treinta, el gran Benny Goodman (1909-1986) *the King of Swing*, de Chicago e hijo de inmigrantes polacos, niño clarinetista de sinagoga y músico profesional desde los catorce años, armó su orquesta y llegó a ser el más grande director de la época del Swing. La orquesta de Goodman interpretaba la música de Henderson, pero de una manera más refinada, sin errores de entonación y con poca improvisación. Sus interpretaciones fueron el símbolo de la era del Swing, al punto que se convertiría en el modelo a seguir por las demás orquestas blancas de la época (Berendt 1994, 617-618). Pero, como no podía ser de otra manera, este estilo de jazz muy bailable y tal vez poco auténtico, tenía que decaer. A mediados de la década del cuarenta no había dinero que alcanzara para mantener a tantos músicos de las grandes orquestas, y estas comenzaron a desaparecer dando paso a pequeños grupos de cuatro, cinco o seis integrantes que venían empapados del jazz moderno o *bebop*. La burocracia musical de las grandes orquestas llegaba a su fin.

Durante la década del cuarenta –cuando surgía la generación Beat– como respuesta cultural al Swing, aparecía un estilo diferente de jazz, el *bebop*, una forma de jazz que

lograba recuperar las raíces negras y reivindicaba la negritud de esta música. En New York nace este jazz que no se baila pero que debe ser escuchado. El origen del *bebop* se explica por factores históricos, sociales y económicos. Corría la primera mitad de los años cuarenta, los Estados Unidos se habían incorporado a la guerra y el gobierno requería de cuantiosos recursos para escalear a los japoneses por el ataque a Pearl Harbour. Entonces, había que recaudar la mayor cantidad de impuestos:

Cuando el baile, los cómicos y todo lo demás se volvieron muy caros por los impuestos de guerra, los focos se dirigieron hacia la interpretación instrumental que fue la fuente de entretenimiento durante todos los cuarenta [...] El público comenzó a sentarse a escuchar porque en un club no se podía bailar [...] Durante ese periodo si la gente quería divertirse, sólo tenía a los instrumentistas que tocaban (frase de Dizzy Gillespie, citada por Tejada 2013, 45).

Además de la guerra y el sacrificio económico que ésta conlleva, los años cuarenta también estaban embebidos de racismo, marginación y exclusión social. New York era la gran ciudad cosmopolita y nuevo reducto de los músicos negros que un día emigraron de New Orleans a Chicago. Ahora emigraban a Harlem, un gran barrio al norte de la isla de Manhattan, abandonado por la comunidad blanca durante los años veinte mientras surgía allí el *Harlem Renaissance*¹⁹¹ con la llegada de artistas e intelectuales negros de todo el país. La elite afronorteamericana se instalaba en Harlem y su cultura afro se ponía de moda en toda la ciudad gracias a legendarios clubes como el *Cotton Club* o el *Apollo Theatre* en los que actuaban músicos negros para público blanco. Si bien no era como en el sur del país, en la Gran Manzana también se respiraba un aire de exclusión social y segregación racial que definitivamente contribuiría al surgimiento de un jazz rebelde con figuras geniales como Dizzie Gillespie y Charlie Parker. Lamentablemente se instalaron también en las calles de New York el alcohol y otras drogas como la marihuana, la cocaína y la maldita heroína. Dos grandes exponentes de la cultura neoyorquina de esos años fueron Jack Kerouac y Charlie Parker, quienes coincidían en muchos aspectos. Kerouac definía a Parker en dos de los coros de su *Mexico City Blues*:

¹⁹¹ Nombre de la revolución cultural que se produjo entre fines de la Primera Guerra Mundial y mediados de la década de 1930 en Harlem, barrio transformado en trinchera cultural y artística de escritores, poetas y músicos llegados principalmente del sur del país, huyendo del racismo y la exclusión social.

Charley [sic] Parker se parecía a Buda / Charley [sic] Parker, que murió hace poco / riéndose de un malabarista de la TV / después de meses de tensión y enfermedad, / fue llamado el Músico Perfecto. / Y la expresión de su rostro / era tan serena, bella y profunda / como la imagen de Buda / representada en Oriente, los ojos bajo pesados párpados [...] Charley [sic] Parker, perdóname / perdóname por no responder a tus ojos [...] Charley [sic] Parker, ruega por mí / ruega por mí y por todos / en los Nirvanas de tu cerebro (Kerouac 2007 253, 255)¹⁹².

Charles Christopher Parker Jr. (1920-1955) conocido como *Yardbird* o *Bird* es indudablemente el más grande saxofonista de la historia del jazz, además de ser el padre del bebop. Con influencia blusera de su natal Kansas y del Swing de los años treinta, Parker admiraba también a los grandes clásicos, sobre todo a Stravinsky. Se cuenta que una noche en New York, Parker fue a la casa del gran compositor ruso, timbró la puerta de la calle y lo miró desde lejos sin atreverse a decir nada, simplemente lo contempló, tal como se representa en la película *Bird*.¹⁹³ Pero también se cuenta que el propio Stravinsky había ido a un club de jazz, al *Birdland*, a escuchar a Parker, quien al percatarse de la presencia del compositor, improvisó con su saxofón “El pájaro de fuego”, lo cual emocionó profundamente a Stravinsky, tanto que golpeó fuertemente su vaso de whisky en la mesa y saltaron los hielos fuera del vaso (De Gorgot 2014). Sin embargo, su genialidad tuvo un contrincante muy duro, desde adolescente sucumbió ante el alcohol y la heroína, adicciones que lo llevarían a morir muy joven, con apenas treinta y cuatro años cumplidos. Pero las drogas no impedirían que triunfara en el mundo del jazz. Fue en New York donde se hizo grande. En la película de Eastwood hay un par de escenas que retratan dos momentos fundamentales de su vida artística, la mala administración de sus ingresos debido a sus adicciones y su gran amor al jazz. La primera escena exhibe un momento de desesperación económica, su esposa Chan le pregunta: “¿y los discos que grabaste? y él responde: yo los grabé, pero otro los

¹⁹² Traducción mía de “Charley [sic] Parker looked like Buddha / Charley [sic] Parker, who recently died / Laughing at a juggler on the TV / after weeks of strain and sickness, / was called the Perfect Musician. / And his expression on his face / Was as calm, beautiful, and profound / As the image of the Buddha / Represented in the East, the lidded eyes (...) Charley [sic] Parker, forgive me / Forgive for not answering your eyes (...) Charley [sic] Parker, pray for me / Pray for me and everybody / In the Nirvanas of your brain”.

¹⁹³ Película de 1988, dirigida por Clint Eastwood y protagonizada por Forest Whitaker, en la que se retrata la vida de Charlie Parker. Filme muy alabado por la prensa: “Intensa, trágica y profundamente jazzística [...] La mejor película que se ha hecho nunca sobre el jazz” (diario El Mundo). “Maravilloso guion y una de las más elevadas interpretaciones del cine moderno, la de Forest Whitaker, tal vez el actor más desaprovechado de America” (diario *El País*).

vendió...” Al final de la película –y de su vida– hay una escena en la que sufre la música de uno de sus antiguos compañeros de jazz, para Bird, este músico estaba tocando rhythm and blues, pero lo que realmente estaba interpretando era el naciente rock and roll. Charlie Parker moría en New York cuando el rock nacía y reemplazaba al jazz, en la misma ciudad donde había triunfado en compañía de grandes músicos como el trompetista Dizzy Gillespie y el pianista Thelonious Monk. Bird moría justamente donde había inventado un nuevo estilo jazzístico, pero también un auténtico lenguaje musical. Si hay algún escritor vinculado al jazz, ese es Julio Cortázar. Su forma de escribir está influenciada por esta música, al punto que su estilo literario parece dejarse seducir por la improvisación. Cortázar publica *El perseguidor* en 1959, relatando la vida de un músico llamado Johnny Carter, sin embargo, el cuento está dedicado con un “In memorial de CH.P.” a Charlie Parker, y es una crónica de sus últimos días. Cortázar relata la estancia de Bird en prisión, la temporada que pasó en un hospital psiquiátrico, el incendio de la habitación de un hotel y otros fragmentos de sus postreros días. Finalmente narra su muerte mientras tiene un ataque de risa frente al televisor (Cortázar 1985).

John Birks *Dizzie* Gillespie (1917-1993) había comenzado su carrera musical a los catorce años con el trombón, pero enseguida se cambió a la trompeta. Además de haber sido uno de los mejores trompetistas de la historia del jazz, fue también un activista por las causas sociales y un luchador por la integración racial. Convertido a la fe *Bahá'í*,¹⁹⁴ se desempeñaba siempre con responsabilidad, orden y solvencia en los negocios musicales, opuesto totalmente a Parker, de quien fue compañero en el jazz y entrañable amigo en la vida. En New York hacen juntos su carrera musical y crean el *bebop*, un jazz rápido de motivos breves y fraseo asimétrico, de largas líneas de improvisación y de rebelde exclamación. Se decía que “el fabuloso John Birks Gillespie es verdaderamente un hombre sólido, un ciudadano sólido y un músico sólido” por su corrección dentro y fuera de los clubes de jazz (Morrison 1964, 143).

¹⁹⁴ Además de Abraham, Krishna, Zoroastro, Moisés, Buda, Jesús y Mahoma, Dios envió a *Bahá'u'lláh*, educador divino y profeta de la religión *bahá'ís*, cuyos devotos creen que la necesidad del mundo es encontrar una visión unificadora del futuro de la sociedad y de la naturaleza. Tal visión está desarrollada en los escritos de *Bahá'u'lláh* (tomado del sitio web de la comunidad *bahá'í* en <http://www.bahai.org/es/>).

Pero el jazz también seguiría su camino hacia el *cool jazz*, el *hardbop*, el *free jazz* y el *fusion jazz*, la fundición entre los dos hijos predilectos de los blues: el jazz y el rock. Las grandes figuras de los años cincuenta y sesenta son John Coltrane y Miles Davis.

John William Coltrane (1926-1967) desde que nació respiró música. Su padre, que era sastre de profesión, tocaba varios instrumentos de viento, entre ellos el cuerno y el clarinete. Ya en la secundaria, Coltrane se cambió al saxo alto y asimiló la tradición urbana del *rhythm and blues*. Tuvo una sólida instrucción musical porque estudió en importantes escuelas de música de Filadelfia y durante la Segunda Guerra Mundial su servicio militar consistió en participar en una banda de la Marina en Hawaii. Después de la guerra se le abrieron muchas puertas. En 1947 consiguió su primer trabajo como saxofonista tenor. Dicen que en un principio no entendía el jazz de los cuarenta, pero que le emocionaba sobremanera. Ya antes de unirse a la banda de Dizzie Gillespie había comenzado a experimentar, pero cuando conformó el quinteto de Miles Davis en 1958 fue cuando tuvo la libertad para crear, cuando realmente cuajó su interpretación experimental, sus *sheets of sound* –hojas de sonido–, que consistían en tocar varias notas a la vez. Se lo llamaba también *Trane*, algo así como *train*, porque cuando tocaba se asemejaba a un tren a toda velocidad. En 1960 ya tenía su propio cuarteto, el *John Coltrane Quartet*, que hizo posiblemente el jazz más expresivo, innovador y vanguardista o *avant-garde* de la historia (Berendt 1984, 181-208). Coltrane es uno de los creadores de los estilos posteriores al bebop: *cool jazz*, *hard bop* y *free jazz*. Llegó a grabar cerca de cincuenta discos en doce años. Su música siempre estuvo vinculada al contexto social de la época, la lucha por los derechos civiles. Entre sus muchos discos, sobresale su obra maestra, el álbum “A Love Supreme”, dedicada al amor, al poder, a la gloria y a la grandeza de Dios. Coltrane era muy religioso y solía hacer alarde de ello:

Mi objetivo es vivir la verdadera vida religiosa y expresarla en mi música. Si tú la vives cuando haces música, no tendrás ningún problema porque la música es parte de todo. Ser músico realmente es algo importante. Es algo muy, muy profundo. Mi música es la expresión espiritual de lo que soy – mi fe, mi conocimiento, mi ser.¹⁹⁵

¹⁹⁵ Traducción mía de “My goal is to live the truly religious life, and express it in my music. If you live it, when you play there’s no problema because the music is part of the whole thing. To be a musician is really something. It goes very, very deep. My music is the spiritual expression of what I am - my faith, my knowledge, my being” (www.johncoltrane.com).

También falleció joven. A los 41 años en New York perdió la batalla con el cáncer hepático. Sin embargo, en la actualidad su música se escucha en el cine y la televisión. En 1972, la RIAA le otorgó el disco de oro a su álbum *A Love Supreme* por superar el medio millón de copias vendidas en Japón, galardón que también alcanzó en los Estados Unidos en el 2001, junto con su otro disco *My Favorite Things* (Kofsky 1998b).

Miles Dewey Davis III (1926-1991) es otro de los grandes transformadores del jazz. Trompetista y compositor que de muy joven tuvo la fortuna de escuchar a dos grandes como Charlie Parker y Dizzie Gillespie, tal como él mismo lo comenta:

[...] la sensación más fuerte que he experimentado en mi vida (con la ropa puesta) fue cuando por primera vez oí a Diz y Bird juntos en St. Louis, Missouri, allá por 1944. Yo tenía dieciocho años y acababa de graduarme en la Lincoln High School [...] Cuando oí a Diz y Bird tocar en la B's band, me dije: “¿Qué? ¡¿Qué es esto?!” Hombre, esa mierda era tan terrible que asustaba¹⁹⁶.

Su primer y alucinante encuentro con el nuevo jazz y sus muchas experiencias posteriores hacen de Miles uno de los baluartes de todos los estilos del jazz posteriores al Swing. Miles vivió el *bebop* cuando tocaba con Charlie Parker entre 1945 y 1948, el *cool jazz* con la orquesta Miles Davis-Capitol desde 1948 hasta 1958 con la orquesta de Gil Evans, el *hard bop* desde el Festival de Newport de 1955 con el quinteto de Miles Davis y John Coltrane hasta 1968, cuando se consolidaba la improvisación modal como elemento fundamental del jazz. También fue parte de los estilos *third stream*, *modal jazz*, *post bop*, *electric jazz*, *fusion jazz* y *funk jazz*. La expresión *electric jazz*, acuñada por un disc-jockey norteamericano, caracteriza acertadamente la música de Miles Davis ejecutada en un heterogéneo instrumental eléctrico a partir de su álbum doble *Bitches Brew* (1970) (Berendt 1984, 172-173).

El *free jazz*, más que un subgénero es un movimiento histórico que florece a finales de la década de 1950 y se consolida en la década de 1960. Sus designios están relacionados

¹⁹⁶ Traducción mía de “The greatest feeling I ever had in my life –with my clothes on– was when I heard Diz and Bird together in St. Louis, Missouri, back in 1944. I was eighteen years old and had just graduated from Lincoln High School (...) When I heard Diz and Bird in B's band, I said, ‘What? What is this!?’ Man That shit was so terrible it was scary” (Davis y Troupe 1990, 7).

con la reconquista de la conciencia negra (LeRoi Jones 2013) y de la liberación de la música convencional. No se trata solamente de una variación estética del jazz, es todo un movimiento social. Al respecto, Kofsky cita unas palabras del también saxofonista Archie Shepp, recogidas originalmente en 1965 por LeRoi Jones:

El músico Negro es el reflejo de la persona Negra como un fenómeno social. Su propósito debe ser liberar estética y socialmente a América de su inhumanidad. La inhumanidad del americano blanco con respecto al americano negro y del americano blanco con respecto al americano blanco no es propia de América y puede ser exorcizada. Creo que las personas negras, a través de la fuerza de sus luchas, son la única esperanza de salvar a América, la política o cultural América (Kofsky 1998b, 25).¹⁹⁷

Es un enfoque radical dentro de la música y de la sociedad. El *free jazz* radicalizó la forma, el estilo, el contexto, las relaciones, el sonido y el proceso. Esta radicalización es el resultado de un proceso de experimentación individual, sobre todo en los instrumentos que dan continuidad al sonido, como el saxofón y la trompeta. Este nuevo jazz vanguardista surge de su sonoridad, ya que algunos instrumentos –sobre todo el saxofón– son capaces de emitir sonidos no susceptibles de notación musical. De esta manera, la experiencia revelada en la sonoridad difiere de unos a otros instrumentos, requiriéndose de un lenguaje personal para cada *performer*. La vocalización se hace más libre dentro de un contexto jazzístico cercano a compositores vanguardistas europeos como Luciano Berio.¹⁹⁸ La radicalización de la melodía se aproxima a difíciles técnicas como el *yodel* y el *falsete*.¹⁹⁹ Además, se puede palpar el divorcio entre la creatividad y la viabilidad comercial, a pesar del innegable origen comercial del jazz (Pressing 2002,

¹⁹⁷ Traducción mía de “The Negro musician is a reflection of the Negro people as a social phenomenon. His purpose ought to be liberate America aesthetically and socially from its inhumanity. The inhumanity of the white American to the black American, as well as the inhumanity of the white American to the white American, is not basic to America and can be exorcised. I think the Negro people through the force of their struggles are the only hope of saving America, the political or cultural America”.

¹⁹⁸ Luciano Berio (1925-2003), compositor italiano y uno de los más importantes exponentes de la vanguardia musical internacional. Su obra asombra por su novedad y “experimentabilidad”, incluso con la utilización de medios electroacústicos. Para Berio la música y la voz son recíprocas, al punto que los significados lingüístico y musical alcanzan un perfecto equilibrio.

¹⁹⁹ El *yodel* es una técnica de canto que consiste en pasar rápidamente y en saltos muy amplios de la voz de pecho a la voz de cabeza, utilizando el *falsete* –voz más aguda que la natural, que se produce voluntaria o involuntariamente al hablar y sobre todo al cantar– (Wise, 2007).

202-205). Cecil Taylor y Ornette Coleman son los pioneros del free jazz (Berendt 1984).

El neoyorquino Cecil Taylor (1929), considerado como el más célebre pianista del free jazz, también percusionista, compositor y jazzista, además de hombre libre y revolucionario, ni bien aparecía a mediados de los años cincuenta, ya se había convertido en el más avanzado improvisador del jazz, y cinco décadas después sigue siendo el más radical. Se dice que toca el piano como si fuera una batería y que el sonido que logra parece ser el de una orquesta completa. Había empezado tempranamente, desde los seis años recibía lecciones de piano en el New York College of Music y en el New England Conservatory. Su sonido es original, pero si es que tuvo alguna influencia musical, esta podría ser de Duke Ellington y de Dave Brubeck.

Ornette Coleman (1930-2015), saxofonista, trompetista, violinista y compositor, es otro gran vanguardista del jazz. Nacido en Forth Worth, Texas y huérfano de padre desde los siete años. Su madre costurera tuvo que hacer un gran esfuerzo para comprarle su primer saxofón cuando tenía catorce años. Desde entonces estudiaba música solo y con la ayuda de un libro de aquellos poco académicos “aprenda piano” logró dominar el saxofón. En un principio tocaba el saxo alto pero finalmente se cambió al saxo tenor. Tocaba en bandas de rhythm and blues hasta que se decidió por el jazz para después llegar a ser uno de los mejores y más radicales saxofonistas de la historia. En las notas de su disco *Ornette on Tenor* (1966) le explicaba al crítico de jazz A.B. Spellman que “el [saxo] tenor es un instrumento de ritmo, y las mejores descripciones de los Negros sobre lo que su alma es, han sido sido en el saxofón tenor [...] A veces estás tocando ese [saxo] tenor y te lo digo, la gente quiere saltar a las rieles del ferrocarril” (Goldman 1982).²⁰⁰

En el free jazz, cuyos primeros representantes destacados fueron Cecil Taylor y Ornette Coleman, se renuncia en amplio grado a las leyes de la armonía funcional tradicional. Sonidos y líneas se rozan dura y salvajemente entre sí y dan a la música un carácter

²⁰⁰ Traducción mía de “The tenor [sax] is a rhythm instrument, and the best statements Negroes have made of what their soul is, have been on tenor saxophone (...) Sometimes you can be playing that tenor [sax] and I'm telling you, the people want to jump across the rail”

extático, en una medida que sobrepasa con mucho a todo lo que en formas anteriores del jazz haya podido considerarse como “extático” (Berendt 1984, 285).

Coleman llegó a ser entrevistado nada menos y nada más por Jacques Derrida, el celeberrimo filósofo contemporáneo, creador de la noción de deconstrucción. La entrevista sucedió en 1997, durante tres conciertos en *La Villette*, un museo de artes escénicas al norte de París, donde está el Conservatorio. Es digna de resaltar la convergencia de opiniones sobre las lenguas de origen y el prejuicio racial.²⁰¹

Parker, Gillespie, Coltrane, Davis, Taylor, Coleman y todos los mágicos, rebeldes y radicales creadores de esa gama de estilos jazzísticos durante los cuarenta, cincuenta y sesenta marcan una nueva era en la música popular, porque si bien el rock and roll es reconocido como el hijo de los blues, es claro que también se nutrió de la brillantez, la sencillez, la espontaneidad, la improvisación, la electricidad e incluso la política contenidas en esta rebelde y espléndida expresión musical y cultural llamada jazz. Además, la conformación de grupos cortos de cuatro, cinco o seis miembros es una característica acogida por la naciente avalancha llamada rock, sobre todo en la Gran Bretaña, donde se destaca el grupo más que el solista, a diferencia de los Estados Unidos, donde es el solista el que suele predominar sobre la banda.

3. El rock nace dos veces: en los Estados Unidos y en la Gran Bretaña

Promediaba la década de 1950 y erupcionaba el rock and roll, y para este extraordinario acontecimiento cultural, social y económico, todo estaba ya dispuesto. Además del feroz insumo cultural revelado en la turbulenta poética beat y en la insubordinada música negra, los tentáculos de la economía de mercado estaban presentes, manifestados en diversas formas: relaciones laborales desiguales, contratos artísticos arbitrarios y malas prácticas empresariales. Aparecían también las típicas jerarquías que permitían diferenciar a empresas-patronos de músicos-trabajadores. En la música popular, como en casi ninguna otra manifestación cultural, la idea de lucro fue clave para el desarrollo de la gran industria. Así, lo que parecía una expresión cultural, desde un inicio se transformaba en un cúmulo de mercancías gracias a la aparición del mercado y sus leyes

²⁰¹ Esta entrevista había sido realizada originalmente en inglés, días antes de los conciertos de Coleman, pero ya que las transcripciones originales no pudieron ser localizadas, Timothy S. Murphy tradujo nuevamente al inglés la versión francesa publicada (Derrida y Coleman 1997, 319).

naturales. Arrancaba una nueva economía mercantil en la música, el modelo feudal del mecenazgo era reemplazado poco a poco por la democracia del mercado.

Además, en paralelo a este proceso de mercantilización y financiarización cultural, estuvo presente el progreso tecnológico, generalmente de propiedad de las naciones industrializadas, especialmente de Gran Bretaña y Estados Unidos, países dueños del idioma, la cultura y los mecanismos adecuados para industrializar la música popular. En la mayoría de las veces, el progreso de la música popular ha seguido los controversiales lineamientos económicos de los Estados Unidos.

La gran industria musical nació en los Estados Unidos y a lo largo del siglo veinte se fue convirtiendo en un fenómeno global. De acuerdo al profesor de la Universidad de Massachusetts, Reebee Garofalo, la historia de la industria musical tiene tres fases, cada una de ellas dominada por un modelo de organización. En la primera fase, las casas editoriales de música manejaban la industria cuando las partituras eran el mecanismo de difusión de la música popular, en la segunda, las compañías discográficas asumían el poder de la industria con la música grabada, y en la tercera, las corporaciones transnacionales de entretenimiento diversificaban el negocio musical en diferentes flujos: ventas de discos, ingresos publicitarios, adaptaciones al cine y *streaming* de audio en internet (Garofalo 1999, 319). Las piezas clave de la industria de la música popular son las compañías disqueras, la radio, los videos musicales y los conciertos en vivo, y los actores son los agentes, los contratos y los propios músicos. Todos estos componentes han venido funcionando de acuerdo al avance tecnológico, fenómeno que ha permitido a las disqueras desplazar a las casas editoriales.

Tal como se dijo, al inicio de esta gran industria cultural, en los albores del siglo veinte, la partitura era el mecanismo de difusión de la música y las editoriales eran el foco del negocio musical.²⁰² En ese entonces, el entretenimiento familiar de la clase media era el piano. Entre principios del siglo veinte y el final de la Primera Guerra Mundial se fabricaban y vendían aproximadamente 300 000 pianos y pianolas anuales (Garofalo 1999, 319). El precio de las partituras era de entre treinta y cuarenta centavos la copia.

²⁰² Cuando Gutenberg inventó la tipografía o *movable type system* en 1450, sentó las bases de la industria editorial de la música. Gracias a este invento el control del proceso de edición pasó de las manos de la Iglesia a las manos de los empresarios (Garofalo 1999, 320).

El tema “After the Ball” de 1892 –un vals clásico convertido en canción popular– alcanzó rápidamente los US\$ 25 000 semanales de ventas, que se convirtieron en cerca de diez millones de dólares en partituras vendidas en algunos años (Garofalo 1999, p. 321). Sumando todo, en valores actuales estamos hablando de 603 mil (según el IPC) o 671 mil dólares semanales (según el deflactor del PIB). En total, se calcula que “After the Ball” en formato partitura generó una suma cercana a los cien millones de dólares en valores actuales (Officer y Williamson 2012). Nació la gran industria...

Las casas editoras se consolidarían gracias a *Tin Pan Alley*, un ancestral aparato de marketing cultural, que después del negocio de ventas de pianos y pianolas se dedicó a homogenizar y de alguna manera “enlatar” música para construir un modelo de negocio musical muy actual, basado en el control centralizado de la industria y en el fomento de una mentalidad mecanicista pero abrumadoramente exitosa. *Tin Pan Alley* también comenzó a preocuparse de la protección legal, aunque la Gran Bretaña desde 1838 contaba ya con esa normativa. En 1909 las leyes de derechos de autor en los Estados Unidos establecían regalías de dos centavos por cada cilindro, disco o rollo de pianola, adicionales a las ganancias de las presentaciones en vivo. Estas cuotas o regalías actualmente se conocen como *mechanicals* y ¡todavía se aplican! (Garofalo 1999, 322). Para mejorar sus fuentes de ingresos, los editores musicales, en alianza con los músicos, comenzaron a formar organizaciones de protección de sus derechos. Entonces estas organizaciones eran monopolios nacionales en las que los escritores de música vernácula o vulgar –blues y country music– estaban excluidos. Tal es el caso de la Sociedad Americana de Compositores, Autores y Editores, ASCAP, una organización sin fines de lucro encargada de proteger los derechos de autor de sus miembros (Garofalo 1999, 323).

Pero la industria no se iba a quedar en partituras, la tecnología creaba nuevos y más eficientes formatos para enlatar la música popular. Se venían las empresas de grabación de música²⁰³ para seguir con el proceso de mercantilización del sonido. Durante la

²⁰³ Thomas Alva Edison inventó el “fonógrafo” en 1877, sin embargo, registrar música no era su objetivo, él había pensado en una máquina de oficina. Entraron entonces otros interesados en el tema, los laboratorios *Bell* y la *Columbia Phonograph Company*. Uno de los gerentes de esta última se convirtió en el “padre de la rockola” al exhibir estas máquinas parlantes en San Francisco. La *Columbia* se distinguió por la alta calidad de sus cilindros, en los que se grababan chistes irlandeses, *coon songs* y música de *brass bands*. Pero sería el inmigrante alemán Emile Berliner quien visualizaría el potencial de la música en estas máquinas al adaptar el invento de Edison para grabar en un disco plano, adaptación que llamó “gramófono”.

década de 1910, la industria de grabación empezaba a mundializarse. Por logística, la *U.S. Victor* y la *British Gramophone* se repartieron el mundo. *Victor* operaría en las Américas y el Lejano Oriente y *Gramophone* en Europa, Rusia, e India. En 1909 en los Estados Unidos se fabricaron 27 millones de cilindros y discos por un valor cercano a los 12 millones de dólares (290 millones actuales según el IPC). En 1907 en Alemania se vendieron 18 millones de copias. En 1915 en Rusia se vendieron 20 millones de copias, en la Gran Bretaña 10 millones y en Francia 10 millones. Las grandes discográficas también grababan y vendían la música local donde operaban. Eran unas grandes fábricas de “diversidad cultural” (Garofalo 1999, 326). La cultura ya podía exportarse fácilmente, las vías de comunicación para transportar el rock and roll ya estaban en funcionamiento.

Es claro que la industria musical funciona como cualquier negocio. Se basa en la búsqueda de ganancia, la organización administrativa y la planificación de las ventas, entre otros varios aspectos. Entonces los empresarios finalmente determinan hacia dónde va el negocio. Lastimosamente los grandes empresarios de la música nunca aprendieron a mirar la cultura atrás de la expresión musical y construyeron “su” propio mundo musical, estratificando y excluyendo por clase y raza. Pero la demanda es la demanda y varios consumidores exigían *race music* y *hillbilly music* –blues y country music. Entonces, para ofertar la llamada música negra, empezaron a aparecer las famosas compañías discográficas independientes o *indies* con sugestivos nombres como *Black Swan*, *Sunshine* o *Black Patti*, que en algunos casos pertenecían a empresarios afro estadounidenses (Garofalo 1999, 329).

La radio²⁰⁴ fue otro gran golpe tecnológico que siguió facilitando la estampida generada por la música popular. Inventada a fines del siglo diecinueve, pero efectivamente puesta

Este “tocadiscos” era mucho más eficiente gracias a su capacidad de producir un número ilimitado de copias, es decir, un aparato de producción en masa. En 1901 Berliner fundó la *Victor Talking Machine Company*. Los discos de Berliner o *stampers* (los antecesores de los 78-rpm de 1940) eran más livianos y permitían hacer mejores grabaciones. En 1902 la *British Gramophone Company* grabó en este formato al famoso tenor italiano Enrico Caruso (Garofalo 1999, 324-325).

²⁰⁴ La radio comienza con el descubrimiento de las ondas electromagnéticas por el alemán Heinrich Hertz a inicios de la década de 1890. El italiano Guglielmo Marconi a un par de años de finalizar el siglo XIX desarrolló las primeras aplicaciones prácticas de las ondas hertzianas para la telegrafía sin hilos. Durante la Primera Guerra Mundial se empezó a desarrollarse en aplicaciones militares y al terminar la guerra la compañía radiodifusora *Marconi* fue comprada por *RCA*, parte de un holding dueño de *AT&T*, *General Electric* y *Westinghouse*. Con la radio mercantilizada, la internacionalización de la radiodifusión siguió tres modelos: servicio público, comercial y gubernamental. En los Estados Unidos siempre tuvo fines

en práctica alrededor de 1920, la radiodifusión dio un gran impulso a la industria musical, aunque modificando las relaciones de poder, ahora las radiodifusoras prevalecían sobre las disqueras y se encontraban con la posibilidad de incidir en las preferencias del público. Solamente un par de años después de la aparición de la radiodifusión, los ingresos anuales por venta de discos en los Estados Unidos empezaron a caer hasta llegar a apenas 6 millones de dólares en 1933, al valor más bajo registrado hasta ese año. Veinte años antes las ventas habían sido el triple de ese valor. En plena Gran Depresión, la aparición de este nuevo y superior medio de difusión de música en vivo disminuyó inicialmente la demanda de discos (Garofalo 1999, 331). Pero además de ser un medio especializado en música en vivo, también se fue convirtiendo en un mecanismo para “radiar” música de discos. Aparecía la música enlatada y a la vez se fundaba la Federación Internacional de la Industria Fonográfica (*IFPI* por sus siglas en inglés) para proteger los derechos de autor mediante la implementación a nivel global de normas legales que muchos países acogieron. Además de la primacía que lograban los radiodifusores sobre los disqueros, la Gran Depresión afectaba a todas las discográficas en el mundo. Pero la economía de mercado siempre cuenta con los mecanismos precisos: las fusiones y las absorciones. La *British Gramophone* se fusionaba con la también inglesa *Columbia Gramophone Company* para crear la *Electric and Musical Industries (EMI)*. En los Estados Unidos la *RCA* se fusionaba con la *Victor* y la *CBS* compraba la *Columbia Records* (Garofalo 1999). Estas empresas más grandes y de mayor alcance podían mantener el control en la producción musical. La propiedad de las radiodifusoras era también monopolística, pero los programas musicales seguían otra pauta, la mayoría de la música radiada era similar a la sugerida por *Tin Pan Alley*, es decir, música “suave” y por lo tanto conveniente para una sociedad correcta.

Otro elemento básico de la economía de mercado es la publicidad, que ya advertía cada vez más en los programas musicales por radio. A fines de 1924 los ingresos de *ASCAP* por licencias de radiodifusión fue de 130 000 dólares, cifra mayor que los 35 000 del año anterior pero muy inferior al millón pronosticado para 1922 cuando empezaba el proceso de otorgamiento de licencias. Sin embargo, para 1937 *ASCAP* recibía casi seis

comerciales y rápidamente se concentró en las manos de dos corporaciones gigantes: la *CBS* y la *NBC*, que en los años 30 poseían 50 de las 52 estaciones de radio con gran capacidad y el 75 por ciento de las mayores estaciones regionales (Garofalo 1999, 330-1).

millones de dólares por ese mismo concepto (Garofalo 1999). El conflicto de la década de los treinta entre la radiodifusión y las asociaciones defensoras de músicos se resolvería en favor de la industria discográfica, aunque ya la radiodifusión había dado a conocer mundialmente la cultura estadounidense (1999, 332).

Recordemos que por esos tiernos años treinta empezaban las primeras emisiones públicas de televisión en Inglaterra, Estados Unidos y Alemania. Obviamente las empresas de televisión eran las cadenas *BBC*, la *CBS* y la *NBC*. En un principio, esta nueva herramienta tecnológica no era tan potente como la radio, sin embargo, se sumaba tímidamente a la industria musical para dos décadas después liderar el proceso.

La cultura musical que entonces se mostraba al mundo no era la “alta cultura” sino la cultura popular, que se difundía al mundo principalmente gracias un programa radial de la NBC llamado *Your Hit Parade*, un programa fundamental para el rock porque se mantuvo en la radio durante dos décadas, entre 1935 y 1955, y después se convirtió en televisivo entre 1950 y 1959. Este programa se basaba en supuestas cartas enviadas por oyentes y televidentes que establecían las preferencias a manera de método científico para construir los listados oficiales de popularidad, que poco a poco fueron abriendo espacio para el rock and roll (Garofalo 1999, 333). ¿Eran las canciones preferidas las más escuchadas o las listas oficiales determinaban las preferencias? No es muy clara la causalidad: preferencias → radiodifusión o radiodifusión → preferencias.

Lo que sí parece claro es que el progreso tecnológico preparaba el terreno para un importante cambio en la difusión de la cultura. La tecnología de audio facilitaba la emergencia del rock and roll como el mayor cambio estructural de la historia de la industria musical. La tecnología de audio aparecía en forma de cinta magnética, transistor y disco. La cinta magnética había sido inventada por un ingeniero sueco, perfeccionada por *Telefunken* y *BASF* y al inicio utilizada por los Nazis.

Ventajosamente, la industria musical se apropió de la cinta magnética que gracias ala empresa *3M* había empezado a ser utilizada por compañías de grabación y estaciones de radio. El transistor permitió la portabilidad de la música en pequeños radios transistores que ya no requerían de los antiguos tubos. Y la *CBS* desarrolló la alta fidelidad con discos de tecnología *microgroove* –microsurcos– y produjo *long plays* o *LP* que daban 33^{1/3} revoluciones por minuto. Estos novedosos objetos tenían 300 surcos en el mismo

espacio que los anteriores discos de 78 rpm tenían apenas 85. La *RCA* respondió con un producto similar, aunque más pequeño, pero con una velocidad de 45 rpm. Tanto los *LP* como los sencillos de 45 rpm eran más livianos y de mejor calidad que los de 78 rpm. Esta especie de batalla de las velocidades se resolvió con un reparto de mercados, los *LP* de 33 rpm se destinaron a la grabación de álbumes completos y los discos de 45 rpm para los sencillos de dos canciones, que además eran ideales para la popular *rockola* o *jukebox* (Garofalo 1999, 334).

Pero hubo situaciones que jugaron en favor del naciente rock and roll. Durante la guerra escaseaba el material para los discos de 78 rpm, deficiencia que obligó a las grandes disqueras a reducir su producción, sobre todo la de música afroamericana. Esta decisión creó las condiciones para la aparición de las famosas compañías independientes, que se especializarían en esa música excomulgada. El desarrollo de la televisión también ayudó, hizo que las grandes empresas de radio cambiaran de rumbo y se abriera espacio para nuevas estaciones radiodifusoras. De aproximadamente 1 000 estaciones en 1948, el número se había duplicado en 1949. Estas numerosas radios locales tenían un nuevo modelo de difusión promovido por unos insólitos DJs con programas más dinámicos de música afroamericana, sobre todo rhythm and blues, el directo antecesor del rock and roll. La música grabada ya se había tomado la radio y las empresas de grabación solían obsequiar copias de discos a los DJs para que éstos las transformaran en éxitos. Esta práctica sería la principal característica de la industria musical, programación barata a cambio de promoción gratuita. Los discos se convertían entonces en el producto dominante de la industria musical (Garofalo 1999, 335).

La mesa estaba servida para la emergencia del rock and roll: juventud inconforme, ritmos novedosos e irreverentes, literatura rebelde, tecnología apropiada, disqueras independientes y *DJs* excéntricos al comando de las radiodifusoras locales.

Si bien es innegable que el rock and roll nace de los blues, no es menos cierto que hubo otros ritmos y compases que formaron parte de esta succulenta receta musical. El jazz es fundamental por la rebeldía, la espontaneidad, la improvisación y la novedosa integración del grupo musical: entre cuatro y seis performers en lugar de los casi veinte de las antiguas bandas del Swing. En esta explosiva mezcla musical-cultural suele considerarse también al *bluegrass*, una especie de música country huérfana de guitarras,

pero favorecida por el banjo, la mandolina e incluso el violín, y la propia country music, llamada también *hillbilly music*. Sin embargo, estos últimos dos ingredientes aplican más a la fórmula del rock and roll estadounidense, porque el rock británico se nutre más de los blues y del free jazz. Chuck Berry, Little Richard y Elvis Presley mamaron la cultural leche materna de los Estados Unidos y crearon el rock and roll, mientras que los británicos se fundamentaron en el free jazz y la rebelde guitarra de los blues para fundar un *rhythm and blues revival* que invadiría al mundo entero.

La erupción del rock and roll en los años cincuenta, a manera de anuncio de cambio cultural y social, modificaría el panorama de la música popular de forma permanente e irrevocable. Esta nueva música era mágica, capaz de transformar la cultura, de construir una sociedad diferente e incluso de mejorar la economía de personajes excluidos hasta entonces. Gracias al rock and roll cambiaba el modelo del negocio musical. Ahora también podían adherir a la exclusiva economía de mercado los artistas incultos, los emprendedores con sus disqueras independientes y los DJs, unos expertos en marketing cultural, aunque muy posiblemente no sabían que lo eran.

Chuck Berry, Little Richard y Elvis Presley fueron los primeros rocanroleros de la historia. ¿Los primeros? Parecería que antes ya hubo otros. En 1922 *Black Swan Records* había lanzado el tema “My Man Rocks Me (With One Steady Roll)”, un blues escrito por J. Berni Barbour e interpretado por la gran Trixie Smith. Se trata de la primera canción en la historia que menciona explícitamente el término *rock and roll* con una evidente insinuación sexual. Esta canción inspiró en 1929 a la cantante de blues Lil Johnson a cantar “Rock that thing” y a “Banjo” Ikey Robinson a crear “Rock me Mama” (Fuchs 2011, 113). Entre 1927 y 1950 se compusieron varios temas que podrían ser considerados rock and roll, tanto por su ritmo como por sus sugestivas letras. Al menos encontré cincuenta temas de blues, *boogie-woogie* o *rhythm & blues* que se adelantan a la inauguración oficial del rock and roll a mediados de los cincuenta. Se trata de canciones con el mismo swing del rock and roll y con títulos como “Roll’em Pete”, “Rockin’ Rollin Mama”, “Rock me Mama”, “Rocky Road Blues”, “Rock the Joint”, “Rockin’ Boogie”, “We’re gonna rock, we’re gonna Roll”, “All she wants to do is rock” y “Rockin’ at Home”. Lo interesante es que, de estas cincuenta canciones, apenas tres son interpretadas por vocalistas mujeres y solamente cinco por “pre-rocanroleros” blancos. Vale decir que estos últimos suenan mucho más a *country and*

western que a rock'n'roll. Sin embargo, es el blusero Wynonie "Blues" Harris quien se anticipa al rock and roll de los cincuenta con un tema de 1947 llamado "Good Rockin' Tonight", donde la palabra *rockin'* también hace alusión al sexo (Frith et al. 2006, 17). Este tema, además de sonar como un perfecto rock and roll, sería versionado posteriormente por Elvis Presley.

Pero si uno escucha "The Fat Man" de Fats Domino, ciertamente experimenta el rock and roll, por más que los entendidos lo consideren rhythm and blues o boogie-woogie. Este tema de 1949 se anticipó algunos años a Berry, Richard y Elvis, y alcanzó aproximadamente un millón de copias vendidas. Gracias a este feliz episodio musical, Fats sería incluido en 1986 en el *Rock and Roll Hall of Fame*. Esas cifras de ventas y el importante reconocimiento lo ubican como uno de los pioneros del rock and roll, por no decir el pionero. Lamentablemente Fats Domino no tenía la agilidad de Berry ni la personalidad de Richard ni el encanto de Elvis. Claro, Fats no era blanco, era gordo y pequeño, pesaba 100 kilos y su estatura era de apenas 1,65 metros. Este Antoine Dominique Domino había nacido en Nueva Orleans en 1928, en una familia grande y llena de músicos. Además de pianista y cantante, también era compositor. Llegó a vender más discos que cualquier rocanrolero de los cincuenta, a excepción de Elvis. En total vendió 65 millones de discos, de manera que entre 1950 y 1963 estuvo más de ciento diez veces en la lista top 100 de la revista *Billboard*. Por increíble que pudiera parecer, Fats Domino hizo más discos de éxito que Chuck Berry, Little Richard y Buddy Holly juntos. Entre sus temas más famosos están el mencionado "The Fat Man", "Ain't That a Shame" y "Blueberry Hill" (*Rolling Stone Magazine* 1992, 48-51). "Fats Domino inventó el rock'n'roll" sostiene Rick Coleman, "Elvis y Little Richard pueden ser más glamorosos, pero Fats Domino ya había dado la pauta musical antes que ellos pusieran un pie en el estudio". Su biógrafo Rick Coleman asegura que el primer disco de rock and roll es "The Fat Man" de 1949, una jovial adaptación de "Junker's Blues", un tema de 1941 sobre la adicción a la heroína, y crítica a la revista *Rolling Stone* por insistir que "That's All Right Mama", interpretada por Elvis Presley en 1954, es el "amanecer del rock'n'roll" (Coleman 2006). No cabe la menor duda para afirmar que Fats Domino es una gran figura en el proceso de nacimiento del rock and roll, porque participó de los blues, del rhythm & blues y las diferentes formas de jazz que le dieron origen.

En todo caso, parece inadecuado hablar de una invención del rock and roll, sin embargo, existe un músico que ha sido reconocido como su inventor, tanto por entendidos como por no entendidos. Charles Edward Anderson “Chuck” Berry (1926), de St. Louis Missouri, es quien arma el rompecabezas de ruidos, compases y ritmos, y a partir de su irrupción se desarrolla este explosivo producto cultural. Los Rolling Stones son sus discípulos declarados y según John Lennon, el *rock and roll* bien debería llamarse *Chuck Berry*. Berry no solamente es un gran performer, esencialmente es un compositor muy influyente para los siguientes rocanroleros. De origen humilde y músico desde adolescente, admirador de los blues, de la hillbilly music y de Nat King Cole, Berry combinaba su afición por la guitarra con una que otra intentona de robo. Los resultados son obvios: guitarrista autodidacto y recluso tres años en un reformatorio. También fue obrero de General Motors y peluquero hasta que armó un pequeño grupo que se presentaba en los clubes nocturnos de St. Louis. Viajó a Chicago donde tuvo la suerte de que Muddy Waters lo contactara con Leonard Chess para grabar su primer disco en la disquera independiente *Chess Records* en 1955. Su primer éxito fue “Maybellene” y Chess le presentó a Alan Freed, al más famoso de los disc-jockeys de entonces. Su nivel como compositor era tal que muchos músicos hacían *covers* de sus temas, entre ellos, “Roll over Beethoven”, “Rock and Roll Music” y “Johnny B. Goode”. Introvertido y callado, pero también arrogante, pasional y rebelde. Incorporó en sus creaciones toda la frustración de su triste juventud (Sierra i Fabra 2003, 35-36). Su difícil carácter y su debilidad por la buena vida le generarían muchos problemas. A inicios de los años sesenta fue a la cárcel por abuso a una menor de edad y a fines de los setenta fue encarcelado por evasión de impuestos, no sin antes lanzar su último gran éxito “My ding-a-ling” que a inicios de los setenta fue número uno tanto en Estados Unidos como en Gran Bretaña.

Little Richard es otro grande en los albores del rock and roll. Nacido en 1932 en Macon, Georgia como Richard Wayne Penniman. Cantante, compositor y pianista producto de una familia religiosa de la comunidad de los Adventistas del Séptimo Día. Su Macon natal es conocida como la “ciudad corazón”, tanto por ser el centro geográfico del estado de Georgia como por ser el epicentro bíblico de los Estados Unidos (Sierra i Fabra 2003, 35-36). Cuando Little Richard aparece durante los años cincuenta, la música cambia. Su extraña imagen, su extraordinaria voz y su salvaje estilo de tocar el piano, fueron factores que desinhibieron a millones de jóvenes, tanto negros como

blancos. Little Richard simultáneamente vivía al menos dos vidas en su sur profundo, vidas que comenzaban con una irrefrenable adolescencia que lo conduciría a una especie de bipolaridad amor/odio con la música, a una múltiple vida sexual y a problemas con drogas. Sin embargo, su personalidad libre permitía desterrar tabúes raciales y sexuales. El propio Elvis se refería a él como “el más grande” y James Brown lo consideraba su ídolo. Un personaje maravilloso en el mundo de la música, amigo de Chuck Berry, John Lennon, Jerry Lee Lewis y Mick Jagger, pero también muy cercano a Dios (White 1994). Cuando la revista *Mojo* eligió a Little Richard como el músico más influyente de la historia del rock, Keith Richards dijo que “[Little Richard] puso el tanticolor en un mundo que se veía en blanco y negro”. Basta escuchar “Whole Lotta Shakin’ Goin’ On”, “Tutti Frutti”, “Lucille”, “Good Golly Miss Molly” o ‘Long Tall Sally’ para darse cuenta que es un tipo irresistible musicalmente, tal como él mismo se encarga de subrayar: “Mi voz era la más arrebatadora del mundo. Mi voz era puro descaro, y con ella decía cosas que eran puro descaro también” (Navarro 2010). Pero el propio Richard cortaría una carrera muy prometedora gracias a un supuesto mensaje divino: no más música, no más pecado.

El 8 de enero de 1935 en Tupelo, Mississippi, poco antes del amanecer, en una pequeña casa de dos habitaciones construida por Vernon Presley, su esposa Gladys da a luz a mellizos. El primero, Jessie Garon, nace muerto, el segundo, Elvis Aaron, nace vivo y saludable. Elvis crece en una familia de clase trabajadora, sus abuelos, tías, tíos y primos viven cerca. No hay dinero, pero sus padres hacen un gran esfuerzo por criarlo. Desde niño gusta de la música y canta góspel en la iglesia a la que asisten, también escucha en la radio los blues interpretados por cantantes negros y la música pop de la época. Cuando cumple once años sus padres le regalan una guitarra. A sus trece años su familia se muda a Memphis, Tennessee. En 1953, a los dieciocho años, pasa por el *Memphis Recording Service* y se decide a grabar un acetato con “My Happiness” y “That’s When Your Heartaches Begin”. Este sería un anticipo del legendario 5 de julio de 1954 cuando Elvis se reúne con unos músicos locales en el mismo lugar de grabación para ensayar con el productor de *Sun Records*, Sam Phillips.²⁰⁵ Después de interpretar

²⁰⁵ Sam Phillips era un locutor de radio proveniente del estado de Alabama, que vio en Memphis a la ciudad clave para el desarrollo de la música popular. Phillips estaba convencido que Memphis tenía buenas vibraciones musicales por ser el paso obligado de los emigrantes negros hacia el norte. En 1950 fundó allí los *Sun Studios* donde grabaron bluseros de renombre como Howlin’ Wolf y B.B. King, además de rocanroleros del nivel de Roy Orbison, Jerry Lee Lewis y Johnny Cash (Sierra i Fabra 2003, 26).

algunas canciones poco interesantes para el productor, el grupo se toma un descanso. Pero Elvis decide no descansar y se lanza con una versión acelerada de “That’s All Right” de Arthur Crudup. Los otros músicos se juntan enseguida y Sam Phillips finalmente escucha lo que estaba buscando. Phillips graba esta versión que se convierte el primer single de Elvis, pero con el título “That’s All Right, Mama” que, según muchos, es el primer tema rock’n’roll de la historia (Bogdanov et al. 2002, 880-884). A pesar que el rock and roll estaba en franco proceso de formulación, la fulgurante aparición de Elvis en 1956 puede considerarse como el punto de inflexión del proceso de transformación de la música popular. Aquel disco producido por Phillips lanzaba al estrellato a un joven sureño, además buenmozo, poseedor de una sorprendente voz y de una muy sugerente forma de bailar. Después del primer éxito, *Sun Studios* grabaría cinco sencillos de Elvis y Phillips decidía negociar con la *RCA* el contrato de Elvis por 35 000 dólares (actualmente 308 000 con base IPC). Esta negociación le permitía a Phillips consolidar su negocio, aunque la pérdida de la gran estrella hizo que *Sun* durante los años sesenta viviera más de los recuerdos que de las realidades. En 1969 la empresa *Sun Records* fue vendida (Sierra i Fabra 2003, 26). Pero Elvis no solamente es el intérprete del primer tema oficial de rock and roll. Elvis es el performer del primer gran tema-mercancía de la música popular moderna. A partir de este momento la música popular entra seriamente al mundo del mercado. Al surgir Elvis como centro de atención en 1956, montado en el naciente fenómeno del rock and roll, su popularidad y notoriedad tendrían la ayuda de la televisión. Fueron seis las veces que aparecería en shows de la TV antes de que la *RCA* lanzara su primer éxito comercial, “Heartbreak Hotel”, el mismo que llegó al tope de las preferencias y de las ventas. Luego versionó varios temas con su irreverente estilo que le permitirían presentarse en el entonces famoso show del comediante Milton Berle en Las Vegas. Una ¿negativa? descripción de su actuación en ese show vino del presidente del departamento de música del Bryant High School, Harry A. Feldman, quien dijo que “el artista invitado, Elvis Presley, se ha exhibido de forma execrable, rayando en la obscenidad. Los gestos físicos de este joven son una agresión a los sentidos, tan fuerte como para asustar al observador más tolerante” (Cateforis 2013, capítulo 4). Pero por qué preocuparse, Elvis es el rey. Un rey que no solamente canta, sino que también se mueve sensualmente y logra contagiar a millones de jóvenes descontentos con el sistema y ávidos por manifestarse.

Por todo ello, es importante reconocer que, de no haber sido por Elvis, posiblemente el rock and roll no habría reventado, o al menos no habría llegado tan lejos en el tiempo. Es claro que hubo otros talentosos rocanroleros en los inicios de esta maravillosa expresión cultural-musical, como los ya mencionados Fats Domino, Chuck Berry y Little Richard. Pero existieron también otros –no precisamente afroamericanos – que dejaron una huella enorme en la cultura musical de mediados del siglo pasado. Tal es el caso de Bill Haley, Jerry Lee Lewis y Buddy Holly, principalmente.

Bill Haley (1927-1981) nació en una ciudad cercana a Detroit, posiblemente un lugar más propicio para un vendedor de carros que para un rocanrolero. Aprendió a tocar la guitarra de niño y dio sus primeros pasos musicales en la iglesia de su pueblo natal. Desde los quince años formó parte de un grupo llamado *Los Saddlemen*, quienes luego se denominarían *Los Comets*. Era un grupo en el que por primera vez sobresalía la guitarra eléctrica, y que además se combinaba a la perfección con el acordeón (country and western) y el saxo (jazz y rhythm and blues). Según el propio Haley, lo que se buscaba era mezclar el Dixieland jazz, el rhythm and blues y la country music para hacer un ritmoailable. Su primer sencillo, “Candy Kisses”, salió en 1948 pero fue “Rock around the clock” su primer gran éxito en 1952. Muchos aseguran que este tema también es la primera canción rock and roll. Bill era blanco y regordete, siempre con un rizo sobre la frente y una chaqueta a cuadros, pero hay que reconocer que apreciaba a los cantantes negros y además entendía perfectamente que a su joven público le gustaba cada vez menos el swing y la country music. Tuvo otros éxitos como “See you later, Alligator” en 1956, y otros más durante los años sesenta. Tal vez no fue el más grande, pero sí fue el primer grande que contribuyó a que el rock se convirtiera en la mayor revolución musical de la historia (Costa 1981a y 1981b).

Otro héroe blanco del rock and roll es Jerry Lee Lewis (1935) de Louisiana. Posterior a Elvis Presley, pero con los mismos antecedentes: country music y *Sun Records*. De origen humilde y músico de iglesia desde niño, tocando piano, guitarra, violín y acordeón. Desde adolescente participaba en la radio y en un club hasta que en 1955 fue llamado por *Sun Records* que acababa de vender el contrato de Elvis Presley a la *RCA* y buscaba nuevas estrellas. Al principio no gustó su estilo country, pero rápidamente supo adaptarse al rock and roll. Su primer disco fue “Crazy Arms” en 1956, pero su primer gran éxito fue “Whole Lotta Shakin' Goin' On”, que además llegó a ser disco de oro

(Bogdanov et al. 2002, 652). Lamentablemente no supo manejar su talento y su vida privada lo destruyó. Sus discos dejaron de radiarse y su nombre quedó enterrado durante años. Desapareció del rock and roll, pero no de la música. Durante los setenta su nombre fue rehabilitado, pero ya se había reconvertido en músico country, sin embargo, sigue siendo considerado como uno de los pioneros (Sierra i Fabra 2003, 48).

También hay que mencionar a Buddy Holly (1936-1959) como pilar de la generación fundadora del rock and roll o *rockabilly*.²⁰⁶ Se trata de un músico muy especial, su carrera apenas duró un par de años, sin embargo, dejó grabados muchos temas famosos. Compositor y performer, en un inicio de música country y también en alguna medida de rhythm and blues. Al conocer de Elvis Presley se vuelca al rock and roll y empieza a trascender con temas como "Blue Days, Black Nights", "Modern Don Juan", "That'll be the Day" y "Peggy Sue" (Bogdanov et al. 2002, 534). Hace música en Nashville y en Nuevo México donde forma su banda *The Crickets*. Ciertamente se trata de un fascinante personaje creativo y misterioso, nacido en Lubbock, Texas, una puritana ciudad llena de iglesias, que no impidió que abandonara cualquier prejuicio racista. Enamorado de una puertorriqueña que conoció en New York, con quien se casó en muy poco tiempo. Ya casado, se instala en la bohemia Greenwich Village de Manhattan donde inicia una nueva e interesante etapa de su carrera, con músicos de jazz y flamenco. Lamentablemente no le alcanzó el tiempo para hacerlo (Manrique 1996). Su trágica muerte ha sido uno de los puntos más bajos de la temprana historia del rock.

Pero, además de los grandes rocanroleros –negros y blancos– que instauraron el rock and roll, Alan Freed (1921-1965) fue la cinta adhesiva entre la tecnología –en ese entonces la radio– y la *race music*!²⁰⁷ Este disc jockey nacido en Pennsylvania emigró a Cleveland a principios de los años cincuenta donde conoció a Leo Mintz, judío como él y dueño de un almacén de discos, que inexplicablemente vendía discos de rhythm and blues a jóvenes clientes blancos. Esto lo impactó tanto que, siendo disc jockey de un

²⁰⁶ Forma de llamar en los Estados Unidos al primer rock and roll de la década de los cincuenta. Se le dice así por ser un estilo sureño vinculado a los *hillbillies* (habitantes de áreas rurales montañosas, especialmente de los Apalaches) y por la influencia de ritmos e instrumentación de la *country music*. Entre los principales representantes del *Rockabilly* destaca el propio Elvis Presley.

²⁰⁷ Música racial. Era el nombre con el que despectivamente se referían a cualquier tipo de música relacionado con lo afro estadounidense: los blues, el jazz y desde los años cincuenta el rhythm & blues y el rock and roll.

programa radial de música de calidad, amplió su horizonte musical con un ritmo enérgico que consideraba ajeno a su cultura e incluyó en su programación algo así como una fiestaailable a la que llamó “Rock’n’Roll”. Su amigo Mintz le sugirió ampliar el nombre a “Moondog’s Rock’n’Roll Party”. Este programa de radio inaugurado en 1951 sería fundamental para la propagación del rock and roll. Fue tan exitoso que un año después Freed organizó lo que sería el primer concierto de la historia del rock en el *Cleveland Arena*, pero el pequeño aforo para 10 000 personas y la gigantesca demanda de más de 20 000 jóvenes, en su mayoría negros, causó su cancelación. El éxito de Freed radiando música negra para público blanco fue tal que en 1954 fue contratado por la emisora *WINS* de New York, donde multiplicó la audición de esta nueva música y colaboró ampliamente en la erupción del rock and roll (Gillett 2008, 34-35).

Lamentablemente Freed está más vinculado al escándalo de la *payola*²⁰⁸ que al nacimiento del rock and roll. La payola nace en Estados Unidos y se convierte en una práctica común dentro del mercado musical. A pesar de que existía ya desde la década de 1880 como un pago a pianistas para que interpretaran determinados temas, la primera vez que se la explicitó como expresión y como práctica fue en 1938 en la revista *Variety*. Es la contracción de las palabras *pay* (pagar en inglés) y *vitrola* (el gramófono de la *RCA Victor*). Hasta 1920 funcionaba sólo en los teatros. Fue entonces que las editoriales musicales empezaron a preocuparse por considerarla nociva para sus intereses comerciales.

Durante los años veinte la payola se trasladó a la radio, pero sin fuerza porque creían que, si una canción sonaba gratis en la radio, la gente no compraría el fonograma. Pero ya en los años treinta y cuarenta explotó la payola en las radioemisoras, que creaban programas tipo “top 40” y que aumentaban la tarifa para hacer creer que tal o cual tema era un éxito. En la década del cincuenta el rock and roll surgía y no tenía espacio en las radioemisoras, pero el mercado tenía la solución: los rocanroleros simplemente tenían que pagar más para que su música fuera programada. Entonces, la rebeldía contenida en esta nueva música comenzó a ganar jóvenes adeptos. Sucedieron dos cosas entonces, por un lado, se multiplicaron las radioemisoras independientes que programaban *rock*

²⁰⁸ “*Payola* o *pay-for-play*, en el contexto de la radiodifusión, es la reproducción de música u otra programación por emisoras de radio a cambio de un pago monetario u otra remuneración por parte de un sello discográfico”. Cursivas mías de la traducción de “*Payola* or *pay-for-play*, in the context of broadcast radio, is the playing of music or other programming by radio stations in exchange for payments or other valuable consideration given on behalf of a record label” (Kosar 2008, 211).

and roll -más conocido entonces como *race music* o *rhythm and blues*- y por otro, esta nueva música del demonio se convertía en un atentado contra las buenas costumbres del *American Way of Life*. La payola se politizaba y finalmente se volvía ilegal en 1960. La primera investigación judicial de payola recayó sobre ocho *disc-jockeys*, entre ellos Alan Freed, que fue despedido de la radio *WINS*. Se hablaba de sobornos de 2 500 dólares (200 000 de 2015) por emitir determinadas canciones, una de ellas era “Maybellene” de Chuck Berry en la que Freed aparecía como coautor. En 1962 se declaró culpable y fue suspendido seis meses y multado con 300 dólares. Esta condena destruyó su carrera y jamás volvería a la radio. El creador del término “rock 'n' roll” murió de cirrosis a los 43 años (Kosar 2008, 212). En los años setenta se cambió la forma de pago, ahora eran drogas. En los ochenta la mafia entró en el negocio a través de una red de promotores musicales llamada *The Network* que tenía contactos en casi cien radioemisoras del oeste de los Estados Unidos. Ahora las denuncias no eran por monedas, las cifras eran cercanas a los 300 000 mil dólares (864 000 de 2015) para una sola canción. Una pregunta: ¿fue realmente la payola una práctica desleal o simplemente una reacción moralista contra una expresión cultural considerada salvaje por su origen africano?

Estos primeros y maravillosos años del rock and roll produjeron una bonanza económica tal que en la industria musical estadounidense las ganancias casi se triplicaron, las ventas de discos aumentaron de 213 millones de dólares en 1954 a 603 millones en 1959.²⁰⁹ En estos años expansivos, el rock and roll dio un importante salto en su participación en el mercado emergente de música popular o *pop market* del 15,7 por ciento en 1955 al 42,7 por ciento en 1959. En ese mismo período, la participación de las disqueras independientes subió del 21,6 por ciento al 66,3 por ciento, lo cual es triplemente notable por ser un negocio tres veces más grande (Garofalo 1999, 336).

Un ritmo rebelde, dominante, de alto valor estético, de repetición e improvisación, surgía como un híbrido de las formas africanas y de alguna manera superaba las formas europeas de hacer música. De hecho, el rock and roll creaba un importante espacio para los artistas afroestadounidenses dentro de la sociedad tradicional. El rock and roll se convertía en el vehículo de inclusión de los excluidos de siempre.

²⁰⁹ En valores de 2015 (IPC), el salto real fue de 1 880 a 4 900 millones, ¡qué cifras!

Pero este nuevo ritmo nacido en los Estados Unidos decaería por algunas causas puntuales a fines de los años cincuenta. Si bien la erupción rocanrolera había evidenciado el alto poder adquisitivo de los jóvenes, la conversión de esta música popular en un fenómeno de masas y la aparición de una gran industria musical, seguía latente el inminente *moral hazard* contra la *American Way of Life*. El escándalo de la payola había sido el primer golpe, luego vendrían los tropezones artísticos de algunos de los grandes. Elvis Presley estaba en la cima, sin embargo, había sucumbido ante el pudor estadounidense, tanto así que luego de sus éxitos rocanroleros grababa villancicos y música demasiado melosa. Parece insólito que la canción más vendida de la historia del rey del rock sea una versión en inglés del famoso tema italiano “O Sole Mio” (Sierra i Fabra 2003, 47). Elvis perfeccionaría su desliz marchando al ejército como un auténtico *American hero*. Chuck Berry pagaría su arrogancia y sus torcidas preferencias por chicas menores de edad al ser denunciado por una niña de catorce años y condenado a tres años de reclusión por pederastia. Little Richard había descubierto que su vida no era más que una sucesión de graves pecados –alcohol, drogas y homosexualidad– y tenía que retirarse de la música para recibir la indulgencia divina, por lo que su tribulación consistía en no volver a hacer más música y así satisfacer a Dios. Jerry Lee Lewis se había casado con una prima de apenas catorce años, lo cual motivó a la prensa sensacionalista para embestir y atentar contra su carrera, claro, el rock and roll era considerado salvaje y pecaminoso y Lewis, como parte de esa nueva moda diabólica, desaparecería por algún tiempo. Otros músicos también iban desapareciendo por razones parecidas, tal es el caso de Carl Perkins, Gene Vincent y Eddie Cochran. Y finalmente Buddy Holly completaría un rompecabezas fatal para el rock’n’roll estadounidense al estrellarse en una avioneta.

Luego de un brillante lustro en lo cultural y, sobre todo en lo económico, el rock and roll decaía en los Estados Unidos y empezaban a recuperar su espacio los cantantes de la *traditional pop* o *pop standards*, es decir, de una tradicional música popular, dueños de voces sonoras y acompañados por grandes orquestales. Es el caso de Frank Sinatra, Bing Crosby, Dean Martin, Perry Como, Nat King Cole y Matt Monro, entre otros. Estos cantantes de *easy-listening music* y equipados con vozarrones son conocidos

como *crooners*.²¹⁰ Alguna vez Sinatra se había referido al rock and roll como música “cantada, interpretada y escrita en su mayor parte por matones cretinos”.²¹¹ Esta música llamada *crooning* era la música popular en los Estados Unidos antes de la emergencia del rock and roll, y ante su aparente desaparición volvía con más fuerza y en algunos casos con alguna influencia rocanrolera, por ejemplo, Neil Sedaka y Paul Anka.

Esta declinación prematura del rock en los Estados Unidos está perfectamente recogida en el tema “American pie” de Don McLean (Altschuler 2003, 161-184), en el que se habla del “día en que murió la música” en los siguientes términos:

Hace mucho, mucho tiempo, todavía puedo recordar que la música me hacía sonreír [...] Y mientras Lenin leía un libro sobre Marx, el cuarteto [The Beatles] practicaba en el parque, y cantábamos cantos fúnebres en la oscuridad, el día en que murió la música [...] ¿Recuerdas lo que fue revelado el día que la música murió? Cantamos: adiós, adiós señorita American Pie [...] Yo conocí a una chica [Janis Joplin] que cantaba el blues, y le pregunté por alguna noticia feliz, pero ella sólo sonrió y se volteó [...] Y los tres hombres a los que tanto admiro, el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo [Buddy Holly, Ritchie Valens y “Big Bopper” Richardson] alcanzaron el último tren a la costa, el día que la música murió, y se fueron cantando: adiós, adiós señorita American Pie²¹².

En esta canción de 1971, McLean relata algo más de una década de la historia de la música popular en los Estados Unidos. Metafóricamente, el *american pie*, que es el pastel típico estadounidense, representa los acontecimientos de fines de los cincuenta y de la década de los sesenta. Habla de la degeneración moral de los años sesenta en comparación con los saludables días de los cincuenta cuando los músicos todavía eran “temerosos de Dios”. Además, para McLean, el rock and roll de los cincuentas representaba la inocencia perdida en los sesenta. La canción desemboca en el fatídico 3

²¹⁰ “Un cantante, especialmente hombre, que canta canciones de amor”, “que canta uniforme y moduladamente, aunque exagerando ligeramente el tono”. Traducción de “a singer, especially a man, who sings love songs” (Cambridge Dictionary on-line). “to sing in an evenly modulated, slightly exaggerated manner” (dictionary.reference.com). Es una denominación aplicada a cantantes masculinos que interpretan canciones populares clásicas o “traditional pop” o “pop standards”. La palabra crooner es de origen estadounidense y puede significar trovador. Originalmente se solía aplicar peyorativamente.

²¹¹ Traducción mía de “sung, played, and written for the most part by cretinous goons” (Heatley 2008, 18).

²¹² Traducción de partes del tema “American Pie” de Don McLean (1972), en el que se cuenta una historia muy completa del “fallecido” rock’n’roll estadounidense, con un desenlace trágico: la muerte prematura de Holly, Valens y Richardson.

de febrero de 1959 cuando se estrelló la avioneta en la que viajaban Buddy Holly, Ritchie Valens²¹³ y Jiles “Big Bopper” Richardson, tres importantes músicos de la época rocanrolera. Con la muerte de los tres de alguna manera moría también la música para completar una era.

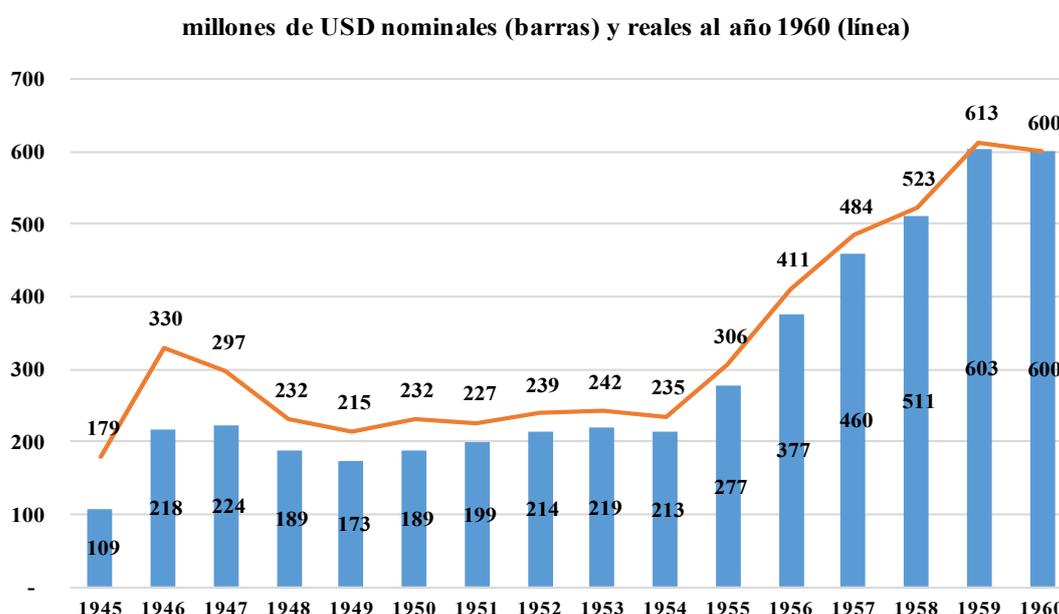
Pero a pesar del evidente declive del rock’n’roll en los Estados Unidos, aparecía un último intento por “civilizarlo” comercialmente mediante la creación de un baile algo erótico pero lo suficientemente sano como para calzar en la implacable y puritana horma del *American Way of Life*. El *Twist* es un *craze dance* –baile alocado– basado en el rock and roll y que aparece a principios de los sesenta con una canción llamada “The Twist” compuesta por Hank Ballard en 1959 pero popularizada por Chubby Checker en 1960. La versión de Checker alcanzó el número uno del ranking en los Estados Unidos. Es un baile en el cual las parejas se contorsionan, pero jamás se tocan, y que enseguida se propagaría por Europa y América Latina gracias a algunos temas de Bill Haley & His Comets como “The Spanish Twist”, “Florida Twist” y “Twist-er”. El historiador Piero Scaruffi es quien habla de un *craze dance* y lo define como “algo cercano al rock and roll durante esos oscuros años” y resalta como la mejor canción de este sub-géneroailable a “Twist and Shout” de los Isley Brothers (Scaruffi 2007, 17), tema que después sería interpretado de forma brillante por los Beatles en la voz de John Lennon. Pero este intento de “blanquear” al salvaje y oscuro rock and roll sería efímero aunque aparentemente el rock and roll estadounidense se apagaba. Como para corroborar la extinción –temporal– del rock and roll en los Estados Unidos, se puede decir que a fines de los años cincuenta el tema más vendido y escuchado en ese país era “Nel Blu Dipinto di Blue (Volare)” del italiano Domenico Modugno (Whitburn 2010, 448). Esa sociedad demasiado puritana y estricta en su fachada no estaba lista todavía para la revolución del rock and roll.

Entrando en el tema comercial, durante esos años el mercado de la música había empezado a despuntar –gracias al naciente rock and roll. Entre 1955 y 1959 el crecimiento de las ventas era sostenido, de 277 millones más que se duplicó a 603 millones de dólares (gráfico 1). Si pensamos en dólares actuales, estaríamos hablando

²¹³ Seudónimo de Richard Steven Valenzuela Reyes, músico, cantante y guitarrista estadounidense de origen mexicano, autor de “La Bamba” y también pionero del rock’n’roll.

de valores de entre aproximadamente 2 400 y 5 000 millones de dólares. En todo caso, son cifras muy interesantes para una música insólita que recién iniciaba una larga vida.

Gráfico 1. Ventas de discos (1945-1960)



Fuente: Billboard

Sin embargo, no sería en los Estados Unidos donde el rock maduraría. La madurez de esta música se llevaría a cabo en otro lado. Parece que en el Viejo Mundo la sociedad sí estaba lista para esta revolución cultural. El salvaje y pecaminoso rock and roll renacería en Inglaterra de la misma negritud de los blues y del free jazz en la Gran Bretaña de los años sesenta.

Eric Hobsbawm²¹⁴ ofrece buenas pistas sobre la llegada del jazz a Inglaterra y sobre su incidencia cultural y política en el sesentero *british rhythm & blues revival* o *rock británico*. La afición de Hobsbawm por el jazz había empezado durante la Segunda Guerra Mundial, época de vanguardias anti nazistas y de intelectuales melómanos que escuchaban jazz tradicional –*hot jazz*– en los cafés durante la tarde y en los *pubs* en la noche que poco a poco irían cambiándose a géneros jazzísticos menos bailables y más

²¹⁴ Si bien Eric Hobsbawm (1917-2012) había nacido en Alejandría y vivido en Austria y Alemania, fue en Inglaterra donde –junto con los “marxistas británicos”– desarrolló su vocación de historiador especializado en la clase obrera. Además de haber sido uno de los historiadores más importantes del siglo veinte, Hobsbawm fue un melómano. Pero, además de su gran afición a la música, fue un enamorado del jazz, tanto que realizó serias reflexiones sobre los procesos sociales relacionados con esta música.

intelectuales como el *bebop* y el *free jazz*. Obviamente el *Soho* londinense era el epicentro de la bohemia jazzística. La actividad de Hobsbawm como profesor de colegio nocturno le permitía involucrarse en la noche londinense. Durante esos duros años –entre bohemia nocturna y jazz– algunos intelectuales marxistas construían la *New Left*. En 1959 Hobsbawm publicó un excelente artículo sobre Billie Holiday, para el cual había investigado tan a fondo que pudo conocer al productor John Hammond Jr., empresario que también formó a músicos como Benny Goodman, Aretha Franklin, Count Basie, Bob Dylan, Leonard Cohen y Bruce Springsteen. Ese mismo año escribe *The Jazz Scene*, una historia social del jazz desde una aproximación marxista, en la que aparece el jazz como el articulador de una forma de resistencia social, de similar manera cómo los blues lo hicieron mediante el canto y el lamento. Para Hobsbawm la música negra es una revolución social a través del arte. El jazz llega a la Gran Bretaña a principios del siglo veinte como una músicaailable que enseguida sería acogida por la clase alta, la clase media y la clase obrera. En 1914 llega a la Gran Bretaña el *foxtrot*,²¹⁵ suceso que coincide con un cambio en las costumbres, el baile urbano ya no era solamente una práctica vinculada a ocasiones especiales, sino que se practicaba como una actividad regular relacionada con el ocio. Así, mediante una ruidosa irrupción musical ingresaba en la Gran Bretaña la cultura negra de los Estados Unidos (Hobsbawm 2013, 241-244), de la mano de los blues y las nuevas variedades de jazz. Junto con los ritmos negros llegaban también los músicos negros.

Volviendo en el tiempo, una década antes del renacimiento del rock and roll, la sociedad británica soportaba una irrupción social de tribus urbanas. Durante los años cincuenta había surgido de la clase trabajadora una de las primeras subculturas²¹⁶ visibles, los *Teddy boys*, llamados así por sus extravagantes trajes eduardianos.²¹⁷ Estas pandillas de

²¹⁵ O *fox-trot*, que en español significa literalmente “trote del zorro”. Es un baile de salón asociado a las primeras orquestas de jazz y aparece en los Estados Unidos alrededor de 1912. Su nombre se origina en danzas tradicionales de tribus negras al imitar los movimientos de animales.

²¹⁶ El término *subcultura* se usa en sociología y antropología para definir a un grupo de personas de comportamiento y creencias diferentes a los de la cultura dominante de la que forman parte. El sufijo *sub* no debe entenderse como inferior sino tal vez como subterráneo. Históricamente el término se ha utilizado de tres maneras: en un principio para describir visualmente un comportamiento que va a diferenciar al grupo de otros grupos, en Estados Unidos (Escuela de Chicago) para hacer referencia a una teoría de desviaciones -incluso criminales- y en Inglaterra (Escuela de Birmingham) a través de la línea teórica marxista a manera de resistencia de los jóvenes de la clase trabajadora (Arce Cortés 2008, 291).

²¹⁷ En honor al rey Eduardo VII (1801-1910), hijo de la reina Victoria. A algún sastre de los años cincuenta se le ocurrió sacar a la venta trajes típicos de inicios de siglo, sin embargo no tuvo éxito. Gente de la clase

adolescentes proletarios irrumpían en la escena social británica haciendo gala de elegancia y estética gracias a su vestimenta y peinados copiados del cine estadounidense y del naciente rock and roll. Ellos habían sido despojados de su derecho al arte y la vida de pandilla les permitía involucrarse en el mundo artístico. Sin embargo, la prensa exageraba al describirlos como violentos y agresivos –una verdad parcial– generando una especie de pánico social. R.J. Cross enfatiza en el carácter tradicional de la sociedad británica de ese entonces que veía a estos grupos como un atentado a las buenas costumbres y a la normalidad social (Cross 2008). Especulando un poco, quién sabe si estas pandillas de *Teddy boys* eran descendientes de las familias víctimas de los *clearances* –cercamientos– llevados a cabo durante el siglo diecinueve por la Condesa de Sutherland al despojar de sus tierras a comunidades enteras a quienes además prohibió emigrar. Algunos fueron a las costas y la mayoría a los barrios obreros de las ciudades industrializadas británicas o directamente a Londres (Marx 1981, 912-914).

Los *mods* y los *rockers* (Cohen 2002) serían los descendientes sesenteros de los *Teddy boys*. A los *rockers* les gustaba el primer rock and roll, a diferencia que los *mods* que preferían el jazz moderno. Los *rockers* se ponían brillantina en el cabello, usaban chompas de cuero negras y preferían las motos clásicas. Los *mods* heredaron el rasgo *fashion* de los *Teddy boys* y usaban motonetas *Vespa*. Los *rockers* comían frituras con café en cafeterías de camioneros, en las que por lo general había rockolas en las que escuchaban rock and roll, vinculando así las motos con la música cincuentera, mientras que los *mods* eran parte importante de la moda de los años sesenta. *Mods* y *rockers* no se llevaban bien. Los *rockers* decían que los *mods* eran engreídos, snobs e incluso afeminados, mientras que los *mods* veían a los *rockers* como anticuados, vulgares y sucios.

Me quiero aventurar a decir que la rebeldía británica despliega en grupo, a diferencia de la individualidad estadounidense. Los artistas norteamericanos buscan brillar solos, tal es el caso de Elvis Presley, Marlon Brando, Frank Sinatra, James Dean y tantos otros. El espíritu individualista destaca en el músico estadounidense, a excepción del jazz donde lo importante es el grupo, sobre todo en los cortos grupos de free jazz. Esta fuerza del

trabajadora londinense de alguna manera tuvo la oportunidad de acceder esta ropa y la usaba como distintivo de clase.

free jazz se traslada a las bandas de rock británicas junto con el espíritu de los blues. No son pocos los músicos estadounidenses que van a Inglaterra a promover el blues-rock británico, entre ellos Muddy Waters, Jimi Hendrix y Howlin' Wolf. Con estos mensajeros de negritud nació “la música del diablo”²¹⁸ o *blues británicos*, música enfocada en la banda o el grupo. Así como afirma Ted Gioia al citar al pionero en la preservación de la música afroamericana Alan Lomax: “[esta música] surge de un grupo en el que todos los cantantes pueden improvisar juntos, aportando cada uno algo personal a un constante efecto colectivo, una práctica habitual en las tradiciones africana y afroamericana” (Gioia 2002, 17). Es decir, la improvisación individual al servicio del éxito colectivo. El alma grupal del jazz se inserta en el rock británico, aunque la guitarra toma el lugar del saxofón. Pero es el *free jazz* el que viaja a Inglaterra, es el jazz de las pequeñas bandas en vez de las big bands, es un jazz libre que reemplaza al Swing. El gran Muddy Waters²¹⁹ fue el maestro de varios rockeros ¿o bluseros? británicos: Eric Clapton, Jimmy Page, Keith Richards, entre varios otros. Es más, los grandes grupos de rock británico siempre insisten que lo de ellos es blues.

Otro aspecto a resaltar del *revival* británico del blues-rock es la aceptación social a los afrodescendientes. A diferencia de los Estados Unidos, donde los músicos negros hacían blues escondidos o se unían a grandes bandas de jazz para entretener a los blancos, en la Gran Bretaña había una buena convivencia con la cultura afro, había clubes y bares -o *pubs*- no exclusivos donde se escuchaba blues y jazz. Además, gracias a dos normas –la Ley de Nacionalidad Británica de 1948 y la Constitución de Jamaica de 1962– fue enorme la afluencia de jamaquinos a Londres y al resto del país. Todo empezó El 22 de junio de 1948 cuando un barco militar llamado *S.S. Empire Windrush* llegó a un muelle de Londres y dejó a 492 jamaquinos, los pioneros de una oleada de caribeños que cambiarían para siempre el ambiente cultural británico (Lemis y Young 1998, 78). La Ley Británica aprobada en 1948, que comenzaría a tener efecto a partir del 1 de enero de 1949, introdujo el concepto de “ciudadano del Reino Unido y Colonias” e incentivó a los jamaquinos a viajar a Gran Bretaña en calidad de británicos. Más de una década

²¹⁸ La música de los afronorteamericanos de la primera mitad del siglo veinte, principalmente el Blues y el Jazz, solía ser rechazada por la sociedad blanca, al punto que era denominada “música de negros” o “música del diablo”. Estas músicas negras son las antecesoras del rock británico (Domenech 2012, 13).

²¹⁹ O McKinley Morganfield, que era su verdadero nombre, pero de niño solía revolcarse en los charcos de lodo y su abuela –quien lo crió– lo apodó *Muddy Waters* (Aguas Turbias).

después, la Constitución jamaicana de 1962 –año de su independencia– en el Capítulo II, Artículo 3, decía que “toda persona nacida en la antigua Colonia de Jamaica que el cinco de agosto de 1962 fuere ciudadana del Reino Unido y sus Colonias pasará a ser ciudadana de Jamaica el seis de agosto de 1962”. Esta normativa no solo que los forzó a quedarse en la Gran Bretaña a quienes ya estaban allí, sino que estimuló a muchos otros a salir rápidamente de Jamaica antes de perder la nacionalidad británica. Entre 1948 y 1970 aproximadamente medio millón de personas dejaron sus hogares en veinte islas del Caribe -entre ellas Jamaica, Barbados y Trinidad- y viajaron a Gran Bretaña. El año pico de migración fue 1961 con un total de 75 mil personas (*National UK Archives*). De todos esos 500 mil migrantes, más de mitad fueron jamaicanos.

Los jamaicanos llegaban, entonces, con su color, sus rastas, su cultura y obviamente con su música, una música que venía cambiando. Raíces culturales y tradiciones africanas mezcladas con canciones populares europeas encarnadas en el ritmo típico llamado *mento*, influenciado durante los años cincuenta por el *rhythm and blues* de New Orleans escuchado por radio Jamaica, dando como resultado el *jump blues*, un ritmo más rápido yailable. Por otro lado, el *mento* se contagiaba del *calipso* de Trinidad y Tobago y formaba el *ska* de principios de los sesenta durante el auge de migración a Gran Bretaña. A mediados de esa década, el *ska* tomaba elementos del *soul* y nacía el *rocksteady*, ritmo fundamental por tres aspectos: la invención del *reggae*, la entrada de la música de Jamaica al mercado global y su gran influencia sobre el *blues-rock* británico.

En Londres se instalaban músicos afroamericanos, de Estados Unidos y de Jamaica con sus ritmos, para mezclarse con lo que estaba sonando. Pero en Gran Bretaña se producía algo inusual en los Estados Unidos, algo así como una coincidencia cultural entre los afroamericanos y la clase obrera británica. La muy interesante semejanza entre el ex esclavo negro y el proletario británico se entiende claramente en la canción “Working class hero” de John Lennon. La inconformidad del trabajador británico es similar a la de un ex esclavo incorporado a la fuerza de trabajo del sistema capitalista.

Tan pronto como naces te hacen sentir pequeño [...] Te lastiman en casa y te golpean en la escuela. Te odian si eres listo y te desprecian como a un tonto, hasta que estás tan jodidamente loco que no puedes seguir sus reglas [...] Cuando te han torturado y

asustado por veintitantos años, entonces esperan que escojas una carrera, pero ya no funcionas porque estás lleno de miedos [...] Te drogan con religión, sexo y televisión. Y te crees ingenioso, sin clase social y libre. Pero sigues siendo un jodido campesino. De la clase obrera un héroe hay que ser²²⁰.

John Lennon muestra la melancolía y la depre de los bluseros –*I’ve got the blues*– que sin duda se evidencia en una suerte de contagio de los “virus” de la negritud y de la generación beat en Gran Bretaña, donde los *rockers* imitaban a Elvis, pero no todos se identificaban con las “rebeldes” actitudes estadounidenses. En Londres hay clubes de *black music*, y en las otras ciudades también hay encuentros de esta música. Los bluseros británicos son creadores, han logrado transformar a los blues en algo trascendente con base en estribillos heroicos, aceleración de guitarras, afinación de voces y mejoramiento sonoro de los instrumentos. En pocos años, los bluseros británicos incorporaron locura y perfeccionaron los blues con una asombrosa fuerza motriz. En los sesenta aparecen bandas diferentes como The Who, The Rolling Stones, The Yardbirds y The Animals.

¡Los británicos han logrado mostrar la dimensión artística del rock’n’roll!

Sin embargo, es la *Beatlemania*²²¹ la fuerza que globaliza la industria musical. Si bien Liverpool no tenía la escena underground londinense, tenía un espíritu más comercial con sus bandas de rock. El productor George Martin creó este fenómeno con The Beatles, quienes alcanzarían el éxito en todo el mundo. Las caras sonrientes de los niños de Liverpool contrastaban con los enojados bluseros de los bares underground de Londres.

Todo pasó muy rápido: la Beatlemania llegó antes que los Beatles, precedida de varios reportes de las multitudes de seguidores en Inglaterra y por la estrategia evidenciada en tres apariciones en el show de Ed Sullivan antes de su primer hit americano [...] Cuando

²²⁰ Traducción de partes de “Working Class Hero” (1970) de John Lennon.

²²¹ Si bien *Beatlemania* es un término acuñado por la prensa británica en octubre de 1963 ante la imparable ascensión de Los Beatles y el fervor de sus fans (Sierra i Fabbra, Jordi, *Diccionario de Los Beatles*, 1992), es claro que se trata de la primera gran campaña de marketing musical a nivel global.

debutaron en los Estados Unidos en febrero de 1964 el *New York Times* señaló que ‘simplemente trasladaron su fama a través del Atlántico’²²².

Si bien son los Beatles quienes abren la puerta a la industria musical globalizada, también otros grupos británicos de *blues-rock* cruzan el Atlántico y producen el *garage phenomenon*: en todos los garajes estadounidenses los chicos, armados con guitarras eléctricas y baterías, comienzan a hacer música imitando los sonidos del novedoso y ruidoso blues-rock inglés y del nativo folk-rock de Bob Dylan. Entonces el rock empieza a comportarse “promiscuamente” y a dividirse en muchos sub-géneros. La nueva corriente psicodélica se fusiona con el rock eléctrico y el movimiento protesta anti-sistema se traslada a lo largo y ancho de los Estados Unidos, principalmente a Nueva York y San Francisco. Esta última se convertiría en la Meca de los hippies. Como resultado de este coctel explosivo, tanto musical como social, nace el *acid-rock*, un rock psicodélico que se extiende por todo el país y hacia Gran Bretaña. The Doors en Estados Unidos y Pink Floyd en Inglaterra son bandas cuya influencia mundial sería gigantesca. Mientras tanto, la música negra también experimenta una metamorfosis propia. En los Estados Unidos el *soul* se convierte en músicaailable de la mano de la Motown Records, y el *rhythm and blues* también muta en un género febril llamado *funk* con artistas “obscenos” como James Brown. El *funk* desembocaría después en el *disco music*, un sub género muyailable arrebatado también por el mercado blanco, principalmente por los Bee Gees y la película *Saturday Night Fever* (Scaruffi 2007).

Junto con el desarrollo instrumental y la gran variedad de subdivisiones del rock, las industrias culturales, es decir, la producción de discos, los conciertos en vivo, la radio y la televisión, juegan un papel fundamental en el desarrollo de esta cultura musical. Asimismo, la ola de movimientos anti-sistema, sobre todo en Estados Unidos y Gran Bretaña, adoptan al rock como su voz sonora. Entonces, entre el gran negocio de las denominadas industrias culturales y la propia contracultura se construye la globalización del rock. Mercado y arte marchan juntos.

²²² Traducción mía de “It all happened very fast: Beatlemania arrived before the Beatles did, primed by reports of mobs chasing them around England and the coup of getting booked for three appearances on the *Ed Sullivan Show* before having their first American hit (...) When they made their U.S. debut in February 1964 the *New York Times* noted that they had simply followed their fame across the Atlantic” (Wald 2009, 231).

Pero si bien el mercado se adueñaba del rock, hay que reconocer que los sesenta son los años más fructíferos en la creación de música-arte. Según Scaruffi (2007), durante la segunda mitad de esa década surgen espectaculares bandas como The Rolling Stones, The Yardbirds y The Animals. Es más, en pleno siglo veintiuno los Rolling Stones siguen siendo *top* a nivel mundial. Los Yardbirds engendraron a algunos de los mejores guitarristas de todos los tiempos: Eric Clapton, Jeff Beck y Jimmy Page, eximios performers que después formarían legendarias bandas como Cream y Led Zeppelin, bandas que hacían un blues eléctrico tan poderoso que sus *riffs* y solos de guitarra tuvieron la fuerza para parir el *hard rock*. También tiene una gran influencia The Who, un grupo experto en álbumes conceptuales y óperas rock –algo así como una *british operetta* a ritmo rock. Esta “electricidad” británica sacudió el ambiente romántico de los Estados Unidos, al punto que a alguien se le ocurrió bautizar al fenómeno como *British Invasion* porque el rock and roll que ellos habían inventado regresaba fortalecido y transformado en arte desde el viejo continente, pero se presentaba también como un potencial *business*. El primero que entendió de qué se trataba lo que venía de Inglaterra fue Bob Dylan, que de artista folk dio el salto al rock, electrificándose conceptual e instrumentalmente. También se unían a este nuevo rock The Byrds y Simon and Garfunkel. La vinculación del rock con el intelecto, la protesta y las drogas, produciría el *psychedelic rock*, liderado por Pink Floyd en Inglaterra e interiorizado por The Doors en California y Velvet Underground en New York, esta última banda con Lou Reed como líder y Andy Warhol como mecenas.

El renacer británico del rock ayudaría a bluseros estadounidenses a convertirse en estrellas, tal es el caso de Janis Joplin y Jimi Hendrix. Este último –formado en Londres– es considerado el mejor guitarrista de todos los tiempos. También aparecen grupos estadounidenses como The Band (los muchachos que acompañaban a Dylan) y Creedence Clearwater Revival, que hacen un rock suave, más “americano”, y en el algodónero sur del país surgen los Allman Brothers y Lynyrd Skynyrd, que inauguran un subgénero que se conocería como *southern rock*. En la Gran Bretaña el rock era más *underground*, más experimental y mucho más psicodélico, encarnado por grandes bandas como la ya mencionada Pink Floyd y Soft Machine, que suscitaban el tan extraño como magnífico *progressive rock*, una sub-especie con una muy interesante influencia del jazz. Es claro que el rock británico es más “europeo”, pues contiene música clásica, algo de música celta y mucho de *rock-jazz*. Este nuevo rock inspiraría al

progressive rock, que reemplaza la energía del primer rock and roll, pero esta vez con conceptos. Sobresalen en este aspecto Traffic, Jethro Tull y Roxy Music, que desarrollan una especie de *soul rock*, diferente al original rock and roll. Las bandas británicas King Crimson, Genesis y Yes comienzan a componer complejas piezas teatrales y los instrumentos electrónicos se emplean cada vez con más frecuencia.

4. La “contracultura” se manifiesta como música y se convierte en consumo cultural

El término contracultura puede tener varios significados, sin embargo, hay que entenderla más bien como algo en oposición al sistema establecido.²²³ En el entorno del rock florece la contracultura, pero siempre en paralelo al progreso tecnológico. En los albores del rock and roll aparecía otro importante avance para difundirlo, la radio FM,²²⁴ que aunque se había patentado a inicios de los sesenta, recién se empezaba a emitir en esa frecuencia una década después. Es más, esta frecuencia podía ser estereofónica, lo cual la acreditaba como un socio estratégico del naciente rock and roll. Surgía también la invasión de publicidad y propaganda sobre los nuevos sonidos en prensa escrita, radio y televisión. Y en un mundo tecnológico, el rock también seguía “tecnologizándose”, y no solamente mediante los dispositivos de almacenamiento de canciones, sino también en los instrumentos musicales. El micrófono, la guitarra eléctrica, la batería y el sintetizador se convertirían en símbolos del rock. Pero además de símbolos, “el micrófono, la amplificación eléctrica y los altavoces [...] deben ser consideradas tecnologías absolutamente fundamentales para la música popular contemporánea” (Frith et al. 2006, 26) ya que gracias a su aparición el rock pudo posicionarse como una expresión cultural rebelde y sonora. De la misma manera, la batería –herencia del jazz– es un símbolo del rock. El sonido ¿o ruido? producido por el baterista dejó de ser un simple acompañamiento y también se transformó en un

²²³ “*Contracultura* es, en castellano, un término parcialmente equívoco. Procede de la traducción literal del inglés *Counter-culture*, cuyo sentido más exacto, sin embargo, sería *cultura en oposición*. O sea, no algo *contra* la cultura (al modo de los bárbaros saqueando nuevamente una ciudad romana) o adverso a ella; sino un movimiento *cultural* enfrentado con el sistema establecido y con los valores sociales dominantes en ese mundo; en una palabra con la NORMA entendida como incuestionable o inamovible. Por lo que la *contracultura* sería mejor entendida si la llamásemos *cultura marginal*, *nueva cultura* (quizás el término más apropiado) o al menos con esa expresión tan española, de tanto sabor lingüístico propio, de *cultura a la contra*” (Savater y Villena 1982, 90).

²²⁴ A diferencia del sistema de amplitud modulada o AM, cuya señal es de frecuencia baja, en el sistema de frecuencia modulada o FM, la amplitud de onda es constante y la frecuencia variable, lo cual permite eliminar interferencias, reproducir el sonido con mayor fidelidad e incluso competir con la televisión.

instrumento capaz de producir “solos”. Su invención data de las primeras décadas del siglo veinte²²⁵ y podría explicarse incluso por un tema de productividad o de ahorro: un solo performer podría hacer el trabajo de tres o cuatro. El famoso Gene Krupa (1909-1973) fue el primer gran solista de la batería durante los años treinta, fue “el” baterista de la era del Swing e incluso se prolongó hasta el bebop y el free jazz. Técnicamente son pocos los bateristas modernos que han sido capaces de superar a Krupa (Berendt 1994, 515).

Pero, así como la contracultura sesentera fue una reacción ante las prácticas imperialistas, la música popular estaba inextricablemente ligada a los intereses capitalistas que la produjeron. En un artículo publicado en 1970 en la revista californiana *Ramparts*, vinculada al movimiento político *New Left*, su autor Michael Lydon decía que “[d]esde el principio el rock ha sido comercial en esencia [...] nunca fue una forma de arte que de pronto empezó a generar dinero, tampoco fue una empresa comercial que a veces se transformaba en arte. Su arte era sinónimo de su negocio” (Lydon 1969, 19).²²⁶ Desde este punto de vista y aunque no todos estemos de acuerdo, la música rock y el mercado marchan de la mano.

Gracias al rock y a la tecnología, los años sesenta se convertían en una década de expansión comercial, pero también de consolidación corporativa. Definitivamente el capitalismo estaba de moda a pesar de todo el activismo en su contra. Las grandes empresas se transformaban en corporaciones y las corporaciones en monstruosos conglomerados. Entre la *Warner-Reprise*, la *Elektra-Asylum* y la *Atlantic* formaban el imperio *Warner Communications*. Todavía a inicios de los setenta seguían las fusiones y las creaciones de holdings de empresas discográficas, de televisión y de cine. Se consolidaba el súper oligopolio musical conformado por las multinacionales *Big Five*: *RCA*, *CBS*, *EMI*, *Philips* y *Warner*, y empezaba a tomar forma la gran industria musical

²²⁵ En 1910, William F. Ludwig (nacido en el Imperio Alemán en 1879 y emigrado a los USA) inventó el pedal de bombo que permitió que prácticamente toda la percusión (caja, bombo y platillos) pudiera ser ejecutada por un solo músico. Este invento dio origen a la batería e hizo del baterista un performer más completo y diferente de los percusionistas comunes y corrientes porque podía utilizar simultáneamente las cuatro extremidades y hacer el trabajo de tres o cuatro personas. En ese mismo año, William y su hermano fundaron en Chicago la empresa *Ludwig & Ludwig*. La más famosa batería Ludwig es la que utilizaba Ringo Starr de los Beatles (www.ludwig-drums.com).

²²⁶ Traducción mía de “From the start, rock has been commercial in its very essence (...) it was never an art form that just happened to make money, nor a commercial undertaking that sometimes became art. Its art was synonymous with its business”.

internacional para los años ochenta. El negocio de la música comenzaba a percibirse como un fenómeno global (Garofalo 1999, 337-338). El poder de la industria musical era tal que incluso se hablaba de conexiones con las fuerzas armadas y la máquina de producir guerras. En una entrevista dada a *Rolling Stone Magazine*, Keith Richards sentencia:

Nos enteramos [...] que todo el pan que hicimos para Decca se convertía en pequeñas cajas negras para los bombarderos de la Fuerza Aérea Estadounidense para bombardear Vietnam del Norte [...] Eso fue todo. Maldita sea, tú te enteras que has ayudado a matar a Dios sabe cuántos miles de personas sin siquiera saberlo. Prefiero la Mafia que Decca (Fong-Torres 1973, 292).²²⁷

La gran conexión global del rock afectaba a las culturas nacionales, tanto por la rebeldía contenida en su música como por la hegemonía anglosajona porque el rock and roll había sido inventado en inglés. Entonces, la cultura y la industria musical se mundializaban. En 1969, solamente con datos de once países, la Federación Internacional de la Industria Fonográfica (IFPI) reportaba ventas mundiales de discos de 2 000 millones de dólares. En 1978 el valor ascendía a más de 10 000 millones,²²⁸ ya con veintidós países registrados. Tres de las cinco multinacionales discográficas eran de los Estados Unidos y una británica, y además tenían más del setenta por ciento del mercado y la mitad de los discos se vendían en otros países. Si bien las ventas eran de toda clase de música, el motor de esta industria fue el rock and roll y sus subgéneros.

Pero justamente durante esta década de lanzamiento cultural-comercial del rock and roll, aparecía un fenómeno muy interesante, vinculado de lleno con la rebeldía propia de los afroamericanos. El surgimiento de *Motown*, una pequeña compañía discográfica independiente que no solamente se transformaría en un subgénero, sino también en una subcultura y –en términos de mercado– en una marca. Su irrupción en 1959 lograría romper las barreras raciales al generar un espacio cultural y también comercial a la

²²⁷ Traducción mía de “We found out [...] that all the bread we made for Decca was going into making little black boxes that go into American Air Force bombers to bomb North Vietnam [...] That was it. Goddamn, you find you've helped to kill God knows how many thousands of people without even knowing it. I'd rather the Mafia than Decca”.

²²⁸ De acuerdo al IPC: 12 900 millones y 36 300 millones de dólares de 2015, respectivamente. Es decir, las ventas mundiales de discos –en términos reales– se triplicaron en una década.

música negra. Desde fines de los años cincuenta y durante más de dos décadas, *Motown* fue una de las más importantes fábricas de música popular, a pesar que inicialmente su función estaba más vinculada a la lucha contra la segregación racial. Todo había comenzado en Detroit cuando Berry Gordy Jr.,²²⁹ un emprendedor afroestadounidense de 29 años de edad fundaba *Tamla Records* con un capital inicial de 800 dólares. En tres años cambiaría la razón social de su compañía a *Motown Records*, epítome de *Motor-Town* como deferencia a la gran industria automovilística de su ciudad natal. Su experiencia como trabajador de la Ford, también fundada en Detroit, hizo que Gordy implementara un sistema similar al fordiano, algo así como una cadena de montaje de grandes *hits*. Los éxitos *top-ten* se producían en serie. Desde “Come to me” de Mary Johnson hasta “Superstition” de Stevie Wonder, pasando por “Dancing in the street” de Martha & the Vandellas, “My Girl” de The Temptations, “What’s going on” de Marvin Gaye y “Stop! in the name of love” de The Supremes. *Motown* se transformaba en un símbolo sonoro de una generación contraria a un sistema organizado con base en prejuicios raciales, mientras Gordy se convertía en el extraño caso de un empresario negro millonario. En 1972 Gordy trasladaba *Motown* a Los Ángeles y en 1988 la vendía a *MCA* en 61 millones de dólares, que a su vez la transfería en 1993 a *Polygram* por 325 millones de dólares. Actualmente la marca *Motown* pertenece a *Universal Music Group*. Entre las grandes *superstars* que pasaron por *Motown* se puede mencionar a Stevie Wonder, Marvin Gaye, Diana Ross, Lionel Richie, Michael Jackson y sus hermanos los Jackson Five (Pi 2009).

Pero la rebeldía también vende, y mucho más si el mercado está mundializado. ¿Quién no ha visto camisetas con la imagen del Che Guevara en cualquier ciudad del mundo? Lamentablemente, cuando el rock adquiere la forma de música-mercancía, acarrea consigo también la rebeldía y la autenticidad, que si bien son elementos que de alguna manera le defienden de la mercantilización, los grandes agentes de la economía de mercado también han logrado atraparlos para fines lucrativos. La música, como muchas otras manifestaciones culturales, es terreno fértil para la rebeldía, tal como escriben Joseph Heath y Andrew Potter en su libro *Rebelarse vende* (2005), y aseguran que si la

²²⁹ Berry Gordy Jr. nació en Detroit en 1929. En 1953 abre una tienda de discos de jazz que en 1955 quiebra, pero consigue trabajo en la Ford, hasta que en 1959, también con el apoyo de su familia, funda *Tamla Records*, que luego de tres años se transforma en *Motown*. En 1988 vende los archivos de *Motown* a *MCA* en 61 millones, quienes a su vez los venden en 1993 a *Polygram* en 325 millones.

realidad y la cultura son simulacro y el consumo ha invadido el mundo, todo se vuelve comercial. La contracultura se opone al *establishment*, lo cual no es nada nuevo, porque los rebeldes de hoy son herederos de los románticos del siglo dieciocho, con la diferencia que estos últimos buscaban destruir el modelo jerárquico de entonces y los rebeldes actuales buscan destruir la sociedad y la ley. Para Heath y Potter la manifestación contracultural es inútil porque el sistema funciona y no hay que enfrentarlo sino tratar de mejorarlo. Refiriéndose a George Ritzer,²³⁰ describen el odio de la contracultura hacia el mundo *macdonalizado* atribuido a la sociedad industrial. Critican a la contracultura el no proponer un programa político alternativo, sino únicamente soluciones parciales. La contracultura aparece como opuesta a la economía de mercado y al consumismo, sin embargo también es víctima de un consumismo *cool*, basado en el deseo de diferenciación de cada individuo. Los autores muestran con ejemplos una supuesta hipocresía de la contracultura (Heath y Potter 2005).

No obstante, no se puede negar la importancia de la contracultura de los años cincuenta y sesenta como una expresión magnífica de discordia o como un taller de ideas frente a una cultura dominante. La contracultura de esos años está representada principalmente por la generación Beat, el rock and roll y los hippies. Esa contracultura es un punto de inflexión en la curva de la historia cultural del mundo y surge a manera de anticuerpos, de glóbulos blancos. Surge porque tiene que surgir.

Cuando una subcultura llega a un grado de conflicto inconciliable con la cultura dominante, se produce una *contracultura*: una batalla entre modelos, una guerra entre concepciones del mundo, que no es más que la expresión de la discordia entre grupos (Britto García 1990, 4).

De igual manera, la autenticidad contenida en el rock and roll también responde a un proceso de discordia y “puede definirse como la brújula que orienta a la cultura rock en su navegación por el torrente masivo” (Frith et al. 2006, 181). La contracultura rock y su autenticidad son parte fundamental del origen del rock and roll. Sin esos aditamentos el rock no habría surgido y tampoco se habría convertido en mercancía. Es más, la

²³⁰ Sociólogo estadounidense. Sus principales textos sobre teoría social aplicada al consumo son *The McDonaldization of Society* (1993) y *The McDonaldization Thesis* (1998).

versión más difundida de la muerte de Kurt Cobain²³¹ de alguna manera corrobora la discordia entre la música-arte y la economía de mercado. Discordia que lamentablemente se desvanecería y se convertiría posteriormente en acuerdo. En el acta de defunción de Cobain se menciona claramente que hubo “suicidio [producido por un] contacto de bala de escopeta con perforación y herida en la cabeza (boca)” (Martínez García 2010, 33). Se sabe que Cobain era un depresivo y, según la “autopsia psicológica” realizada por Catalina Martínez García se puede colegir que era, entre otras varias cosas, sensible, agresivo, tímido, desconfiado, excéntrico, inestable y pesimista. Era una persona con *borderline personality* o trastorno límite de personalidad. Además, estaba siendo tratado con psicofármacos, antidepresivos, ansiolíticos y antipsicóticos. También se conoce que algún tiempo antes de morir solía hacer comentarios pesimistas acerca del futuro e incluso amenazas suicidas (Martínez García 2010, 28-29). Pero lo más relevante es que su profunda depresión se explica por “haberse vendido al sistema”. En 1991 Nirvana lanzó el disco *Nevermind* que fue un rotundo éxito de ventas. N°1 en los Estados Unidos según *Billboard Magazine* y N°7 en el Reino Unido según los *UK Charts*. Dicen que este triunfo comercial deprimió tanto a Cobain que decidió modificar su propuesta para el siguiente álbum. En 1993 salió *In Utero*, un disco denso y bastante más difícil de entender, un disco “no comercial”. Sin embargo, su éxito fue mayor porque alcanzó el N°1 tanto en Estados Unidos y en el Reino Unido. Un año después Cobain se suicidaría²³² dando a entender que prefería la muerte que “venderse al sistema” (Heath y Potter 2005, 24). Lamentablemente para Cobain y los creyentes en la autenticidad, el nombre “Nirvana” ya había sido subsumido por el capital, se había convertido en una marca.

²³¹ Kurt Donald Cobain (1967-1994) fue un músico estadounidense –compositor, cantante y guitarrista– y líder de la banda Nirvana. Se le atribuye también ser el principal creador de un sub-género alternativo del rock de fines de los ochenta, conocido como *grunge* o *sonido de Seattle* (ciudad natal de Cobain y de otros músicos que adhirieron al estilo). El *grunge* está influenciado por algunas otras derivaciones del rock: *punk rock*, *hard rock*, *hardcore* y *classic rock*. Para lograr su sonido se recurre a la alternancia entre tonos estridentes y delicados mediante la distorsión producida por poderosos *riffs* de guitarra. Hay veces que el *grunge* se percibe como si fuera un estilo musical depresivo.

²³² La carta de suicidio de Cobain menciona cosas como “(...) hace demasiado tiempo que no me emociono ni escuchando ni creando música, ni tampoco escribiéndola, ni siquiera haciendo rock'n'roll. Me siento increíblemente culpable (...) Gracias a todos desde lo más profundo de mi estómago nauseabundo por sus cartas y su interés durante los últimos años. Soy una criatura voluble y lunática. Se me acabó la pasión, recuerden que es mejor quemarse que apagarse lentamente” (Martínez García 2010, 34).

Entonces, si bien la música rock puede llegar a tener el estatus de marca, no es menos cierto que el rock mantiene su autenticidad por más que la economía de mercado se haya entrometido. Ian Buruma (La Haya, 1951) es profesor de Democracia, Derechos Humanos y Periodismo en el *Bard College* en New York. Escritor y autor de varios artículos, editor cultural de importantes *journals*, galardonado como uno de los 100 mayores intelectuales en 2008 y 2010. En dos de sus artículos, “La música no derrumba dictaduras, pero hace respirar” (2008) y “Rock contra las dictaduras” (2016), resalta la importancia política del rock cuando escribe:

La música rock estaba severamente prohibida en las dictaduras comunistas, como el jazz en la Alemania nazi, por todas las razones platónicas: se consideraban las pasiones incontroladas una amenaza para el orden perfecto del Estado. Precisamente por esa razón, la música prohibida estaba politizada. La juventud subversiva en la Alemania de Hitler escuchaba jazz en secreto (Buruma 2008, *www.clarin.com*).

Asimismo, el autor destaca el ambiente en la Checoslovaquia de los años setenta como “un lugar sombrío, opresivo y triste, donde los mercenarios del partido llevaban la voz cantante y un manto de conformismo a la fuerza asfixiaba toda creatividad” (Buruma 2016, *www.eltiempo.com*). Insiste en el carácter rebelde de esta música como mecanismo de emancipación frente a gobiernos autoritarios que ven a esta música como “una forma nociva de decadencia capitalista” (Buruma 2016, *www.eltiempo.com*) y que prohíben los discos de grupos occidentales, pero igual los jóvenes los obtenían. Entre los jóvenes aficionados al rock de la antigua Checoslovaquia aparece el disidente Václav Havel, último presidente checoslovaco y primer presidente checo, que, según relata el autor, habría ofrecido al músico estadounidense Frank Zappa un puesto en su gobierno tras la caída del régimen comunista, evidenciando la importancia para los que escuchaban en secreto esos “sonidos prohibidos (ruidosos, anárquicos, sensuales) [...] [que permitían] escapar de la monotonía de una normalidad impuesta a la fuerza” (Buruma 2016, *www.eltiempo.com*). Buruma resalta también la llegada oficial del rock a Cuba en marzo de 2016 cuando los Rolling Stones se presentaron en la Habana ante trescientos mil cubanos.

5. El fetichismo de la música-mercancía: la producción y el consumo de música rock

Regresando a los setenta, el gran escenario comercial y de concentración a nivel global evidenciaba algo gigante: el mercado del rock ya estaba mundializado, en casi todos los países se compraba y se escuchaba esta música en inglés (Garofalo 1999, 339). Sin embargo, durante los años setenta se produciría un interesante fenómeno cultural, en varios países se hablaba de rock y pop nacional debido al vínculo entre esta música y las músicas nacionales, fenómeno inexistente en otras manifestaciones culturales, “el mundo había sido inundado con la música anglo-americana en los cincuentas y sesentas” (Wallis and Malm 1984, 302).²³³ La conexión entre las músicas nacionales y el rock es evidente para Wallis y Malm, que hablan de un proceso de transculturación a doble vía porque las músicas nacionales también influyen en el desarrollo del rock. El caso del reggae jamaicano es evidente, es uno de los mecanismos de impulso del rock inglés durante los años setenta (Wallis y Malm 1984, 302). Pero como no podía ser de otra forma, aparecía el fantasma del imperialismo cultural. En Puerto Rico se quería resolver un conflicto entre rockeros y salseros mediante un referéndum al amparo de la identidad nacional. En la Alemania del Este se intentaba prohibir el rock calificándolo como “la música del enemigo” y colocándole la etiqueta de *western*, propia de las películas de Hollywood y los gobiernos de algunos países europeos recomendaban no escuchar esa música por considerarla un producto comercial sin valor cultural (Garofalo 1999, 339-340).

Los setenta también serían favorables para la creación artística y para la consolidación de bandas y solistas del rock, tanto en la Gran Bretaña como en los Estados Unidos. Es importante resaltar las prematuras muertes de Brian Jones (Rolling Stones), Jimi Hendrix, Janis Joplin y Jim Morrison (The Doors) entre 1969 y 1970 –los cuatro de 27 años de edad– como un punto de partida de una década musical con menos excesos y más pacífica que la anterior. Se mantiene firme en los Estados Unidos Bob Dylan, ahora con su *country rock*, un subgénero en el que sobresale el grupo Eagles. Bob Marley convierte al *reggae* en materia obligatoria para cualquier melómano y el *hard rock* se hace más duro. En Norteamérica destacan bandas duras de rock como Blue Öyster Cult y Kiss en New York, Aerosmith en Boston y Rush en Canadá. Para el gusto sensiblero

²³³ Traducción mía de “The world had been flooded with Anglo-American music in the fifties and sixties”.

norteamericano vuelven a surgir los llamados cantautores como los canadienses Leonard Cohen y Neil Young, la alemana Nico, el neoyorkino Lou Reed (Velvet Underground) y el gran Bruce Springsteen de New Jersey. En el viejo mundo el rock es más *heavy*, en Birmingham nacen los padres del *heavy metal*, Black Sabbath bajo el liderazgo de Ozzy Osborne, y aparece el *glam rock* con David Bowie a la cabeza y con la aparición de Queen y su *front man*, Freddie Mercury, para muchos el mejor vocalista de todos los tiempos. Sin embargo, persiste el rock progresivo con solistas de vanguardia como Robert Fripp (King Crimson), Brian Eno (Roxy Music) y Peter Gabriel (Genesis) y aparece también, siempre dentro de la corriente progresiva, el *new age* liderado por Mike Olfield.

A fines de los setenta surgen dos formas de rock diametralmente opuestas. Por un lado, el *disco music* con todo su aparataje comercial es el primer tipo de música en utilizar medios electrónicos para la difusión de música bailable, música de discoteca, música de masas a gran escala. Y por otro lado, el *punk rock* y su propuesta emancipatoria, incluso del propio rock y de la música...esa música simple llegó a convertirse en una religión gracias a grupos como los neoyorquinos Ramones y los londinenses The Clash y Sex Pistols. Los Sex Pistols mostraban su rechazo y antipatía a todo, incluso a una de las mejores bandas de todos los tiempos, Pink Floyd.²³⁴ Sin embargo, el *punk rock* no puede ser minimizado, su música no solamente es disgusto, furia, anarquía y suicidio, también es una expresión cultural válida como todas las subformas de rock, al punto que también fue absorbida por el mercado, tal como lo habría vaticinado el crítico de punk Mark Perry en 1979 al asegurar en una entrevista que “el punk murió el día que The Clash firmó un contrato [por 100 000 libras esterlinas] con la CBS” (Rosen 1997, 7). Esta disputa entre *disco music* y *punk rock* se resolvería con el surgimiento de grupos y solistas más *light* como Elton John, Blondie, Talking Heads y Madonna.

En todo caso, el rock and roll –y toda su gran descendencia– ya le pertenecía al mundo entero y su potencial comercial era cada vez mayor. Además, la tecnología seguía ampliando el horizonte empresarial de algo que había nacido como expresión cultural y que se iba transformando espectralmente en mercancía...en fetiche.

²³⁴ El líder de los Sex Pistols, John Lydon (o Johnny Rotten) solía pintarse el pelo de verde y ponerse una camiseta de Pink Floyd con las palabras “I hate” escritas con marcador por él mismo encima del nombre de la banda, de manera que podía mostrar públicamente su antipatía.

En esta línea, retomando la noción marxiana de fetichismo de la mercancía (Marx 1981, 87-102), ¿cómo se encubre la dimensión social e histórica del rock and roll? Simple, parafraseando a Marx, a la empresa productora de discos la música se le aparece como algo natural, indestructible y divino. El rock and roll también tiene la dualidad propia de la mercancía y el doble carácter del trabajo del músico que la produce. La música también es valor de uso y valor de cambio. Y el trabajo que produce música también es dual, porque un músico produce valor y valor de uso. Sin embargo, el empresario y la empresa discográfica producen valor de cambio. En el rock and roll siempre estuvieron presentes el valor, el valor de uso y el valor de cambio. Y poco a poco, y con base en la socialización de la música, empezó a dominar el consumo, que convirtió al rock, junto con otros bienes culturales, en una mercancía para ser consumida por la creciente sociedad de consumo.

Una gran forma de socializar no solamente la música rock and roll sino toda su rebeldía y autenticidad, son las grandes *performances* o presentaciones en vivo. Los otrora llamados recitales adquirirían un nuevo nombre, ahora eran conciertos. Los primeros y emblemáticos conciertos no tenían como objetivo principal la ganancia, como actualmente sucede, sino más bien se pretendía con ellos mostrar en grande la rebeldía y la autenticidad. Ya no solamente se quería que se escuchara la música por radio o mediante un tocadiscos, sino que la viera, la sintiera el mundo entero. Los rebeldes jóvenes de entonces construían un espacio de espiritualidad, seducidos por la poética de la generación Beat, el rock and roll y un reencuentro humano con la naturaleza, se juntaban en grandes conciertos que serían el origen de una de las principales formas de mercantilizar la música: los posteriores mega-conciertos productores de megaganancias.

El primer gran concierto relacionado con el rock es el *Newport Folk Festival* de 1965, cuando Bob Dylan hizo su histórico *switch* desde el folk hacia el rock. Este ilustre festival, organizado anualmente en Rhode Island, nace del *Newport Jazz Festival* y su primera versión data de 1959 con un objetivo claro: divulgar la música popular protesta. En estos festivales se presentan los más destacados músicos folk y blues de los Estados Unidos. Los mejores años del festival fueron 1963, 1964 y 1965, los mismos que están

recogidos en el documental *Festival!*²³⁵ y en más de quince discos. Se presentan en estos tres años los folkeros Johnny Cash, Joan Baez, Pete Seeger, Peter, Paul and Mary, Bob Dylan y los bluseros Mississippi John Hurt, Son House, Howlin' Wolf y Brownie McGhee, entre otros. Bob Dylan participa desde 1963 por invitación de Joan Baez, sin embargo, es en 1965 cuando se decide por el rock en lugar del folk ortodoxo y literalmente se “conecta” (*plugged-in*), suceso que causaría un gran impacto en el futuro de la música popular. Gracias a Bob Dylan el folk se acelera y el rock se poetiza.

Un concierto legendario es el *Monterey Pop* en el mismo 1967, pero ya no en la costa este sino en California. En junio de 1967, en los albores del *Summer of Love*²³⁶ se realizaba este gran evento con músicos como The Animals, Simon and Garfunkel, Canned Heat, Jefferson Airplane, Buffalo Springfield, Grateful Dead, The Mamas and the Papas, Janis Joplin, Ravi Shankar, The Who y Jimi Hendrix. Por diferentes motivos faltaron los Beach Boys, los Kinks y los Rolling Stones, pero Brian Jones de los Stones sí participó como presentador de Hendrix. Cincuenta mil personas al día vivieron momentos históricos durante un fin de semana en el que se popularizaba el LSD y volaban hacia la fama Janis Joplin, Jimi Hendrix y The Who. *Monterey* es el verdadero precursor de los festivales de rock al aire libre, del gran *Woodstock* dos años después. Unos días antes cerca de San Francisco se había organizado algo similar llamado el *Fantasy Faire and Magic Mountain Music Festival*, con Jefferson Airplane y The Doors. Pero fue en *Monterey* donde apareció la autenticidad del rock en forma de rituales: al terminar su actuación, Jimi Hendrix se arrodilló y prendió fuego a su guitarra, a manera de respuesta a la destrucción masiva de instrumentos sobre el escenario por parte de Pete Townshend y The Who. Ya en el plano netamente musical, Janis Joplin fue la mejor, dejó aturridos a los asistentes con su espectacular blues-rock. Como muchas otras cosas que finalmente serían atrapadas por la economía de mercado, el objetivo de este concierto pionero tampoco fue el lucro sino la construcción de un

²³⁵ *Festival!* (1967) es una película estadounidense dirigida por Murray Lerner y filmada durante tres festivales en Newport (1963, 1964 y 1965). Fue nominada para el Óscar al mejor documental.

²³⁶ *Summer of Love* (Verano de Amor). A mediados de los sesenta, un fenómeno ocurrido en San Francisco iba a tener un efecto profundo en América [Estados Unidos] y el resto del mundo. Fue el surgimiento de una genuina contracultura, un gran segmento de la juventud estadounidense, que abiertamente se oponía al sueño americano imperante, es decir, se oponía a sus ideales y la guerra en Vietnam. Esta contracultura tuvo su foco y apoteosis en San Francisco, en un lugar conocido como Haight-Ashbury, la intersección de dos calles, y que pronto se convertiría en sinónimo del movimiento y de la propia gente que lo conformaba. (...) En 1965 el área había sido llamada “Hashbury” (...) (Traducido de Anthony 1980, 4-5).

espacio espiritual para una juventud reprimida en busca de emancipación. Es así que el eslogan de Monterey era “sé feliz, sé libre, usa flores, trae campanas, ¡ten un festival!”. Todo fue organizado bajo la filosofía hippie y nadie cobró un centavo –excepto Ravi Shankar– y las ganancias fueron donadas a la caridad (Anthony 1980 y Maynard 2012).

En 1969 sucedían algunas cosas inolvidables. La extraña muerte de Brian Jones de los Rolling Stones a los veintisiete años de edad inauguraba el “Club de los 27” al que se unirían poco tiempo después Jimi Hendrix, Janis Joplin y Jim Morrison. Apenas a dos días del fallecimiento de Jones, el 5 de julio de 1969, los Stones participaban en un concierto gratuito en el Hyde Park de Londres e intentarían una especie de homenaje al guitarrista al que habían echado poco tiempo antes. En ese gran concierto, al que asistieron más de 300 000 personas, los Stones compartieron el escenario con King Crimson, Roy Harper, Family, Third Ear Band, Alexis Korner's New Church y Screw. Si bien se presentaron algunas bandas de rock, fueron los Rolling Stones el plato fuerte de uno de los más multitudinarios conciertos en la historia del rock británico.

Posiblemente el más conocido, grandioso, legendario e inclusive mitológico concierto de rock de la historia es *Woodstock* en agosto de 1969. Se dice que asistieron alrededor de 500 mil personas y que no alcanzaron a llegar otras 250 mil, a pesar que originalmente se esperaba máximo 50 mil. Este concierto es el símbolo de toda una generación que rechazaba la guerra y proclamaba la paz como una forma de vida. Tuvo lugar en una granja en las afueras de Bethel, condado de Sullivan, estado de New York. Fue pensado, organizado y llevado a cabo por cuatro visionarios –Michael Lang, Artie Kornfeld, John Roberts y Joel Rosenman– que se habían conocido fortuitamente en 1969 y fundaron una compañía llamada *Woodstock Ventures Inc.* En un principio habían alquilado un terreno por 10 000 dólares en el condado de Walkill, pero los residentes se enteraron que vendrían hippies, drogas y rock por la publicidad en el *New York Times* y en las estaciones de radio, y consiguieron que fuera oficialmente prohibido. Los organizadores acuñaron la frase “tres días de paz y música” para relacionar la palabra paz con el sentimiento generalizado contra la guerra de Vietnam y decidieron conseguir la participación de las mejores bandas de rock. Para ello ofrecían valores jamás oídos hasta entonces. “Si suelen cobrar 5 000, págalas 10 000” decían y así lograron la credibilidad que buscaban. Creedence Clearwater Revival firmó por 11 500 y The Who por 12 500 dólares. Por la contratación de todos los artistas pagaron 180

000 dólares (entre 6 y 7 veces más en términos actuales de acuerdo al IPC). Ahora había que encontrar otro lugar para el concierto y nada mejor que la granja del granjero lechero Max Yasgur, que según Lang “era mágica, era perfecta, los mintículos, un campo elevado para el escenario y una laguna en el fondo”. El alquiler fue de 75 000 más otros 25 000 dólares para poder usar los terrenos alrededor de la granja.²³⁷ En medio de la espiritualidad alcanzada, el monje hindú Swami Satchidananda dio la respectiva invocación. Participaron Richie Havens, Simon and Garfunkel, Country Joe McDonald, John Sebastian, Sweetwater, Incredible String Band, Bert Sommer, Tim Hardin, Ravi Shankar, Melanie, Arlo Guthrie, Joan Baez, Quill, Keef Hartley Band, Santana, Canned Heat, Mountain, Janis Joplin, Sly & The Family Stone, Grateful Dead, Creedence Clearwater Revival, The Who, Jefferson Airplane, Joe, Ten Years After, The Band, Blood, Sweat & Tears, Johnny Winter, Crosby, Stills, Nash & Young, Paul Butterfield Blues Band, Sha-Na-Na y Jimi Hendrix. Hubo artistas como Jethro Tull, Jeff Beck, Led Zeppelin, Iron Butterfly, The Beatles, Bob Dylan, The Rolling Stones, Joni Mitchell, The Doors y Roy Rogers que estaban invitados, pero no asistieron porque tenían otros compromisos, pensaban que no valía la pena, tenían recelo a las mujeres desnudas, antipatía por los hippies, habían pedido un helicóptero para transportarse o cualquier otra excusa. Se sabe que muchos que no participaron hasta ahora están arrepentidos. Jimi Hendrix cerraría el festival con un recital de dos horas, el más largo de su historia. Interpretó dieciocho canciones, empezando con el himno nacional de USA y terminando con “Hey Joe”. Dos símbolos de *Woodstock* fueron *The Magic Bus* de Ken Kesey y el tristemente célebre *acid test*. Hubo tres muertos, uno por sobredosis de heroína, otro por peritonitis y un último por un accidente con un tractor. También se habla de dos nacimientos, lo cual nunca fue confirmado. Poco después se grabó el documental *Woodstock: three days of Peace & Music*, dirigido por Michael Wadleigh y editado y montado por Martin Scorsese. Ganó el Óscar al mejor documental y además la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos lo consideró “culturalmente significativo” y fue seleccionado para su conservación en el *National Film Registry* (McNight 1994).

²³⁷ La inversión del grupo de cuatro emprendedores fue cercana a los 300 mil dólares, que, deflactados por el IPC, corresponderían a aproximadamente dos millones de dólares actuales.

Poco después, el sábado 6 de diciembre de 1969 en Altamont, California, se inauguraba el *Altamont Speedway Free Festival*. Los Rolling Stones, además de ser los organizadores eran el número principal del concierto. Sin embargo, desde el principio se respiraba un ambiente de intranquilidad, los Grateful Dead habían declinado a participar por amenazas de violencia. Asistieron aproximadamente 300 mil personas. A diferencia de la paz y amor de *Woodstock*, la tónica de este concierto fue la violencia, incluidos un homicidio y tres muertes accidentales, aunque también se reportarían cuatro nacimientos. El primer gran error había sido la contratación del club de motociclistas *Hells Angels* para que se encargaran de la seguridad, es más, el asesinato fue a manos de uno de ellos. Incluso se dice que a estos “ángeles” se les había pagado 500 dólares en cerveza. Ya en el concierto, Mick Jagger era golpeado por un asistente cuando comenzaban a interpretar “Sympathy for the Devil”, lo cual desataría una de las tantas peleas. En resumen, *Altamont* representa el fin de una era, el último baile o *last dance* de los sesenta (Burks 1970, www.rollingstone.com).

Sin embargo, luego hubo otros conciertos de rock como *Love and Music* en Rotterdam, Holanda en junio de 1970 con la participación de Santana, It's a Beautiful Day, Canned Heat, Jefferson Airplane, Al Stewart, Byrds, Pink Floyd, Country Joe, Dr. John, Family, T. Rex y Soft Machine. Este concierto es conocido también como el *Woodstock holandés* y tuvo una audiencia de entre 100 y 150 mil personas. El *Concert for Bangladesh* en agosto de 1971, que consistía en dos presentaciones en el *Madison Square Garden* de New York, organizado por el ex Beatle George Harrison y el músico bengalí Ravi Shankar, con el objeto de recaudar fondos para los refugiados de Pakistán Oriental (Bangladesh). En este primer concierto benéfico de la historia participaron, entre otros, Bob Dylan, Eric Clapton, Ringo Starr, Billy Preston, Leon Russell y los organizadores Harrison y Shankar. Se recaudaron 243 418,50 dólares (un millón y medio en valores actuales) que serían administrados por UNICEF. El concierto de *Fillmore* en San Francisco en 1972 con la participación de Santana, Grateful Dead, Jefferson Airplane, Quicksilver Messenger Service, Hot Tuna y Bob Scaggs, entre otros (Bertoncelli 2010, 89-92).

Da la impresión que estos primeros grandes conciertos eran más auténticos y diferentes a los actuales, y eso podría ser porque todavía no habían sido absorbidos del todo por la economía de mercado, lo cual parece cierto porque en la gran mayoría de aquellos

conciertos la entrada era gratuita. En la actualidad, la performance es más que la sola música y la espiritualidad del público. El concierto en vivo es una experiencia multisensorial, además de la banda están el vestuario, el maquillaje, la iluminación, la pirotecnia, la coreografía y la interacción con el público. “*I am the art. Je suis l’art*”, con mucha arrogancia le había dicho Madonna a uno de sus bailarines durante su *Confession tour* en 2007. Asimismo, en una de sus biografías –la de Lucy O’Brien (2007)– la artista aseguraba preferir estar en la mente de la gente que fuera de ella. Madonna es la marca, es la personificación del fetiche en el que la música se ha transformado, la misma música popular a la que los británicos le habían dado el estatus de arte a inicios de los sesenta.

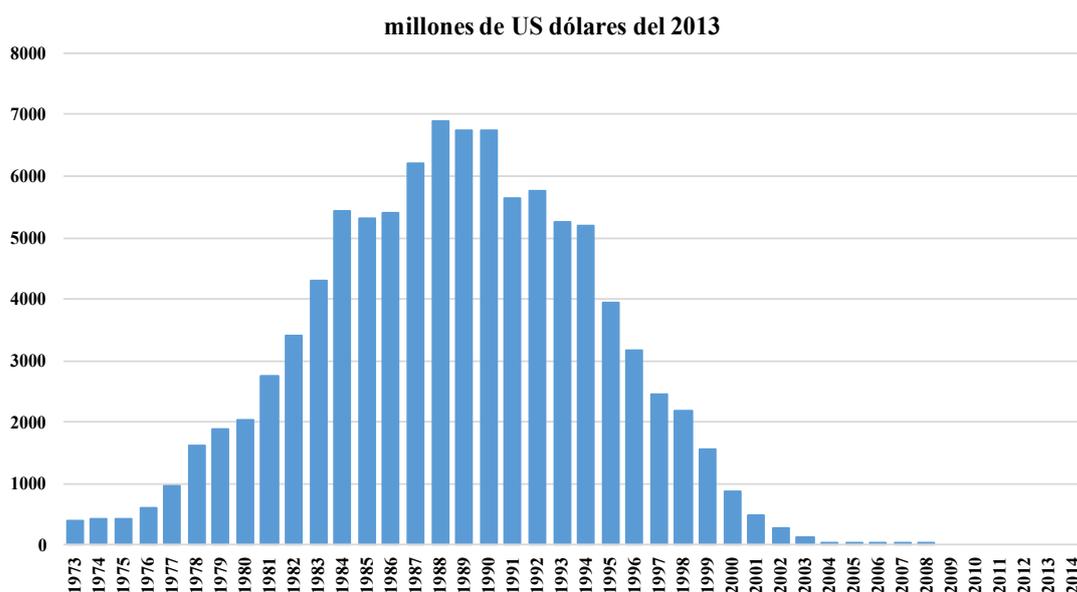
Pero dando un salto desde la autenticidad en vivo hacia la vida real, es decir, hacia la industria musical, hacia la economía de mercado, podemos decir que la producción de música es muy especial porque es diferente a otras formas de producción y masificación de cultura. Desde la economía política podemos ver las relaciones sociales de producción que son especiales, no son como en otras actividades culturales. Por ejemplo, en la industria del cine, las películas eran producidas en un país y exportadas a otros. En el caso de la música popular, en cambio, la música podía ser exportada en forma de una cinta máster para la producción local de discos, como era el caso ecuatoriano.²³⁸

En este contexto, la producción de mercancías musicales aumentaba, pero siempre sostenida por un desarrollo tecnológico imparable. La tecnología siempre tenía algo nuevo que mostrar, y en la década de los ochenta aparecía otro bombazo tecnológico, el casete, que se convertiría en el dispositivo preferido por los consumidores de música, porque ofrecía la posibilidad de grabar música para llevarla a cualquier parte. El casete

²³⁸ “En 1946 (...) Luis Pino Yerovi, propietario de (...) Emporio Musical, inauguró Industria Fonográfica Ecuatoriana S.A. IFESA con la grabación del pasillo (...) la primera producción discográfica creada, grabada, fabricada y vendida en el país. Luego, (...) J. D. Feraud Guzmán fundó FEDISCOS, uno de los mejores estudios de grabación y fábrica de discos de Latinoamérica. Con el devenir de los años aparecieron en Ecuador otras industrias discográficas, entre ellas, FADISA y FAMOSO que se desarrollaron muy bien hasta que a partir del año 1979 apareció en nuestro país la nefasta piratería discográfica que desmoronó toda la industria legal de la música. Y gracias al avance de la tecnología digital y al abaratamiento de costos por la masificación del software, computadoras..., cualquiera pone un estudio de grabación hasta en su dormitorio” (Luis Padilla Guevara, “Industria discográfica”, *El Universo*, 21 de abril de 2010, Guayaquil). Estas empresas ecuatorianas ya no existen más, pero en su tiempo fueron muy importantes, no solamente fabricaban discos de música ecuatoriana sino también música extranjera, tanto latinoamericana como norteamericana y europea –obviamente rock– con base en las cintas máster que eran importadas.

se constituía, entonces, en la primera posibilidad real de “piratear” música en casa o, dicho en inglés, se ponía de moda la actividad de *piracy and home taping*. Así, el casete se convertía en enemigo de las disqueras y de las asociaciones de músicos e intérpretes por el tema de violación de derechos de autor. Las primeras grandes demandas por piratería fueron justamente contra los fabricantes de casetes. Si bien el CD ya había sido inventado y en una década asumiría el liderazgo, durante los años ochenta y parte de los noventa, el casete seguía siendo la forma preferida de acarrear música.

Gráfico 2. Ventas de casetes

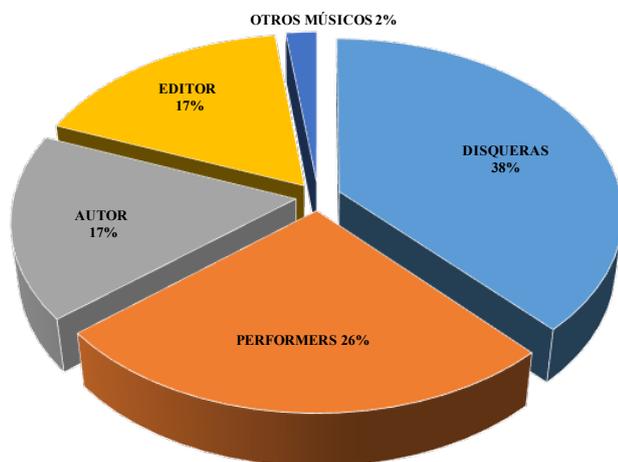


Fuente: base de datos de la Recording Industry Association of America RIAA

En el gráfico 2 se puede mirar la importancia del casete inclusive en los años noventa. En 1982 la IFPI estimaba un porcentaje de piratería del total de ventas del 11 por ciento en USA y Canadá, del 21 por ciento en América Latina, del 30 por ciento en África y del 66 por ciento en Asia. Según la IFPI, este ataque pirata generaría la crisis de la industria musical de los ochenta en los países en desarrollo. Entonces, en defensa del negocio de la música, la propia IFPI iniciaba una campaña internacional anti piratería. Este inconveniente produciría cambios en la industria musical. En el Acuerdo de Atenas de 1989, mediado por la IFPI, los fabricantes de dispositivos (casetes, CDs y otros) y las discográficas finalmente llegaron a un acuerdo documentado en un memorándum de entendimiento que serviría de modelo para la *Audio Home Recording Act* (1992) de los

Estados Unidos, ley que imponía gravámenes a la grabación digital.²³⁹ Esta norma también proponía que las compañías disqueras recibieran el 38 por ciento de las regalías, los *performers* o intérpretes el 26 por ciento, los autores y editores el 17 por ciento cada uno y los músicos y vocalistas extras el 2 por ciento restante (Garofalo 1999, 344-345).

Gráfico 3. Repartición sugerida de regalías por ventas de discos



Fuente: base de datos de IFPI. Elaboración con base en Garofalo (1999)

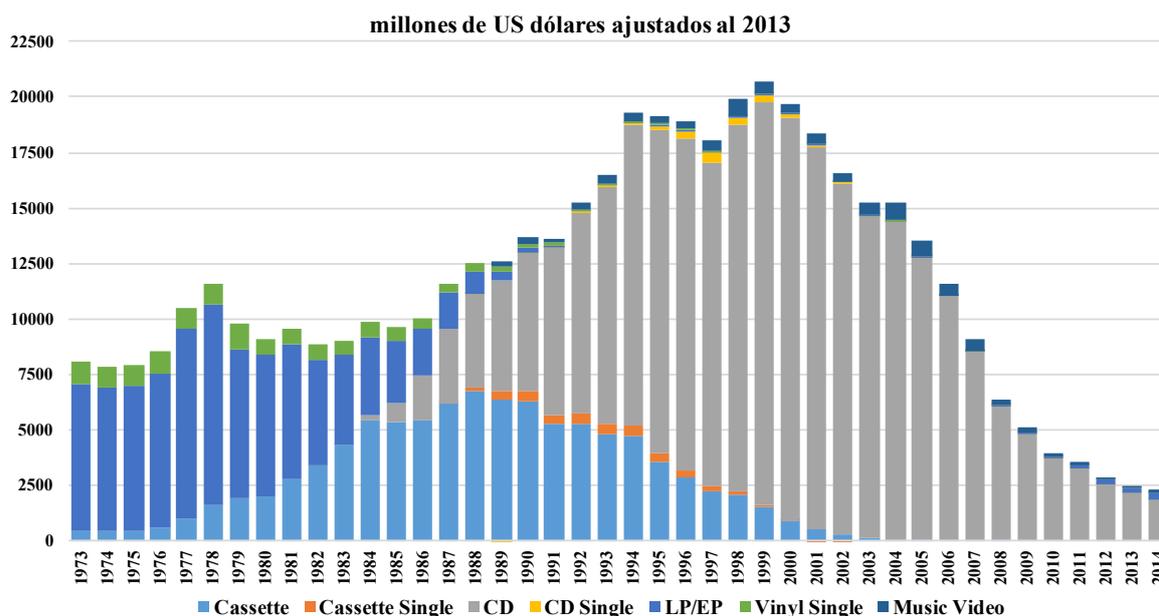
De acuerdo a esta estructura, si el autor es también intérprete y además no requiere de músicos adicionales, puede llegar a obtener hasta un 45 por ciento. Sin embargo, con este reparto del pastel, ilustrado en el gráfico 3, no aparece la ganancia en la etapa de comercialización, tanto mayorista como minorista. Más adelante se analizarán algunos estudios al respecto que pueden dar luces sobre cuánto realmente reciben los músicos del total de la gran torta musical y cuánto dinero va para las disqueras y los distribuidores.

Durante los años ochenta, década de crisis de la industria musical –para muchos también de crisis estética– la tecnología se haría presente con dos revestimientos

²³⁹ De acuerdo a la *Alliance of Artists and Recording Companies AARC*, varios países, incluyendo los Estados Unidos, permiten hacer copias de música protegida por *copyright*, siempre y cuando se lo haga para uso personal y de una grabación obtenida legalmente (es decir, el consumidor copia de la grabación que ha comprado). Estas leyes incluyen también obligaciones para los medios de comunicación en forma de regalías para compensar a artistas y propietarios de derechos de autor por ventas no realizadas a consecuencia de la difusión radial. En octubre de 1992, el Congreso de los Estados Unidos aprobó la *Audio Home Recording Act (AHRA)*, que exige pagos de regalías a los fabricantes o importadores de dispositivos de grabación de música tales como CDs en blanco, casetes y otros dispositivos (aarcroyalties.com/ahra/).

fundamentales para la difusión del rock, la televisión por satélite y el programa televisivo *MTV*²⁴⁰ (1981). *MTV* sería fundamental para que la gente conociera a los grandes músicos en vivo, aunque solamente se trataba de *videoclips* pregrabados. En el gráfico 4 se ve claramente la crisis de la industria musical, reflejada en la venta de música en los Estados Unidos. Las ventas de 1978 alcanzaron un pico de aproximadamente 12 mil millones de dólares (de 2013) y empezaron a descender para recuperar ese nivel una década después.

Gráfico 4. Ventas históricas de música en los Estados Unidos



Fuente: base de datos de la Recording Industry Association of America RIAA

Al iniciar los años ochenta, las grandes transnacionales discográficas habían decidido adoptar una estrategia restrictiva en la grabación, misma que limitaría el ingreso al mercado a nuevos artistas. Esta situación no era más que el reflejo de la situación económica mundial. La recesión se había regado por todas las actividades económicas. La producción estaba paralizada, las tasas de crecimiento del PIB eran negativas en Gran Bretaña y en toda Europa, el desempleo aumentaba terriblemente —solamente en un mes en los Estados Unidos se había registrado medio millón adicional de

²⁴⁰ Con el lema “la revolución será televisada”, el 1 de agosto de 1981 MTV transmitió el tema *Video killed the Radio Star* de la banda británica de new wave-rock The Buggles. El objeto era cambiar la forma de percepción musical de los jóvenes: ahora la experiencia podía ser visual además de sonora. MTV (acrónimo de Music Television) es una cadena estadounidense de televisión por cable establecida en 1981 por *Warner-Amex Satellite Entertainment Company*, una filial de *Warner Brothers* (www.mtv.com).

desempleados– y por primera vez desde 1945 el comercio internacional disminuía durante dos años seguidos.²⁴¹ Los despidos masivos y los cierres de empresas eran muy frecuentes. Este escenario era el resultado de las políticas expansivas aplicadas en el mundo occidental. Reaparecía el fenómeno de la estanflación²⁴² provocado en gran medida por una economía global de sobreproducción para satisfacer una supuesta sobredemanda de una gran sociedad de consumo. Algo lógico si se cree en la ley de Say: toda oferta crea su propia demanda.

De acuerdo a los datos de la IFPI, en 1980 se había alcanzado un récord histórico de ventas físicas globales de música (vinilo, casete, CD y video). Con estadísticas de veinticuatro países registrados, las ventas mundiales de música en 1980 habían sido de 11,4 miles de millones de dólares. Tres años después, en 1983, los datos de ventas se reducían a 9,4 millardos, casi en un 20 por ciento. La industria musical recuperaría los niveles de 1980 recién en 1986 (Garofalo 1999, 342-343). Es claro este efecto recesivo ochentero en el gráfico 5. También durante la década de los ochenta se empezaba a vivir a plenitud la globalización. Las transnacionales de la cultura musical veían a este fenómeno global como una gran oportunidad de negocio y se fortalecían mediante la invención de nuevos productos para incentivar el consumo masivo. Surgirían entonces los *blockbusters* y las *superstars*²⁴³ como las joyas de la economía musical de mercado.

Pero paralelamente a estas nuevas joyas de la producción musical, y tal como todas las grandes empresas capitalistas, la industria transnacional de la música tendía a expandirse y a concentrarse. También trataba de manipular el mercado, sin embargo, pocas veces logró predecirlo y menos aún controlarlo. El éxito de rock and roll en los años 50 es una evidencia de esto. Si bien esta industria transnacional controlaba el

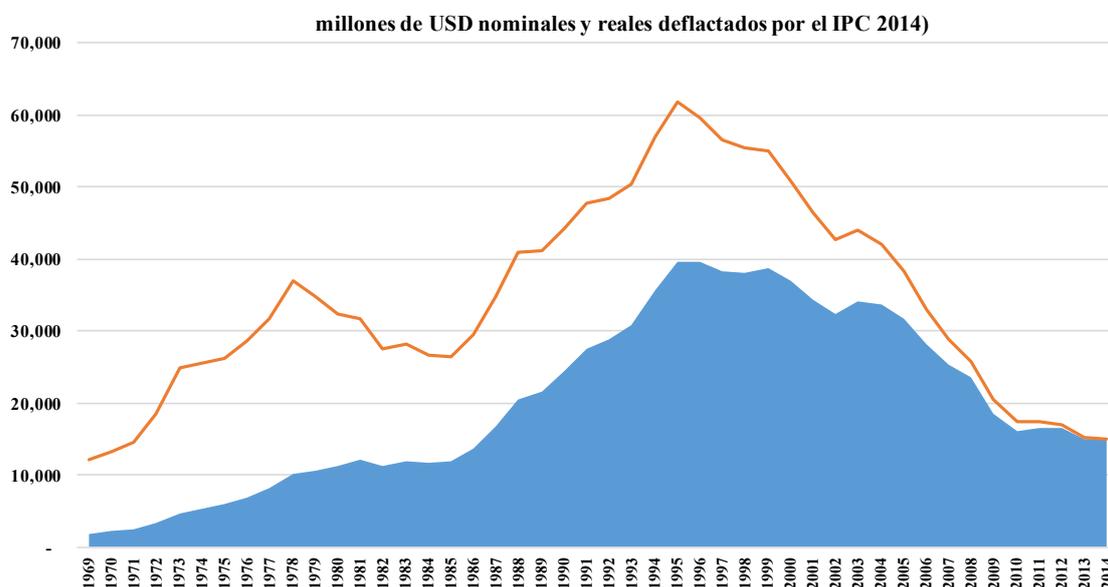
²⁴¹ Según datos del Banco Mundial, la economía de los Estados Unidos caía en 1982 al -1,9%, en Alemania en 1981 apenas crecía al 0,5% y en 1982 decrecía al -0,4%, en Canadá el PIB disminuía en un 3% en 1982, en Italia la economía apenas crecía a tasas menores del 1%, en Francia el promedio de crecimiento durante la primera mitad de la década era de un poco mayor al 1%, en Suiza decrecía al -1,3% en 1982 y en el Reino Unido el PIB se contraía en 0,8% en 1982. El desempleo en los Estados Unidos aumentaba del 6,7% en 1981 al 13,3% en 1983 (estadísticas del Banco Mundial).

²⁴² Traducción del término *stagflation* (*stagnation + inflation*), que es una definición de los “economistas burgueses” en referencia al fenómeno que combina depresión e inflación.

²⁴³ Se podría entender como *blockbuster* a una mercancía cultural –una película, un disco o un libro– que logra gran popularidad y alcanza enormes ventas, en el caso de los libros es un *best seller*. Una *superstar* es una persona –por lo general artista o deportista– que logra un alto reconocimiento por su excepcional talento y suele generar una gran demanda para sus *performances*.

mercado económicamente, jamás pudo controlar ni la forma ni el estilo ni el contenido de la música popular. En una industria supuestamente inmune a las crisis, este evento resultó ser catastrófico, miles de despidos, recortes de las listas de artistas y limitación de nuevas producciones. Entre 1980 y 1986 solamente la CBS despidió a más de siete mil empleados a nivel mundial (Garofalo 1999, 342-343).

Gráfico 5. Ventas de música a nivel mundial (discos, CDs, casetes, etc.)



Fuentes: IFPI (1969-2003) y RIAJ (2004-2014)

El negocio de la música era tan grande que a mediados de los noventa la venta de discos alcanzaba los 60 mil millones de dólares en valores del 2014, tal como se puede ver en el gráfico 5, donde el área azul representa las ventas nominales de LPs, casetes, CDs y otros, mientras que la línea roja son las ventas en dólares deflactados a valores del año 2014.

La mencionada crisis estética del rock de los ochenta, si es que realmente puede hablarse de una crisis, consiste más bien en una proliferación de sub estilos, que si bien enriquecieron a la música popular, de alguna manera le quitaron un poco esa aureola producto del legado afro y de la cultura poética. Musicalmente, también se conoce a esta década como la era del rock alternativo por la emergencia de algunas formas eclécticas y alternativas. Según Piero Scaruffi (2007), en los Estados Unidos la música *new wave* era reemplazada por un efímero *post-punk* neoyorquino llamado *no wave* con músicos como Lydia Lunch, Sonic Youth y The Swans, mientras que el *punk-rock* se convertía

en el radical y duro *hardcore* con bandas terroríficas como los Misfits. Surgía música independiente, como por ejemplo en Atlanta un subgénero melódico con raíces *folk*, *rock* y *pop*, encarnado en el alternativo grupo REM. En cambio, en Seattle resurgía el *hard-rock* y explotaba el *grunge* gracias a estupendas bandas como Nirvana, Soundgarden y Pearl Jam. Pero brotaba también un fenómeno revolucionario callejero en los ghettos, la cultura *hip hop*. Al otro lado del océano Atlántico, en la Gran Bretaña la cosa era diferente, había un extraño viraje hacia algo más melodioso y comercial. Se consolidaban Madonna, Elton John y el ex baterista de Genesis, Phil Collins, y surgían bandas como Depeche Mode, Pet Shop Boys, The Police y los irlandeses U2.

Una muestra del giro estético del rock hacia lo ecléctico es un gran festival en vivo (1985) en el que brillaron grupos y solistas de todo tipo y de todo momento (ochenteros, setenteros e incluso sesenteros). Este suceso, que además tenía una razón benéfica como el concierto por *Bangla-desh* de la década anterior, reinauguraba el *charity rock* o rock caritativo con el sugestivo nombre *Live Aid*. Organizado por el músico y activista irlandés Bob Geldof para recaudar fondos para Etiopía y Somalia, *Live Aid* fue un éxito musical compuesto por dos conciertos simultáneos, uno en el estadio *Wembley* de Londres y el otro en el *John F. Kennedy Stadium* de Philadelphia el 13 de julio de 1985. Entre artistas, solistas y bandas participantes se debe mencionar a Sting, U2, Bryan Adams, Beach Boys, David Bowie, Pretenders, Madonna, Joan Baez, Dire Straits, Elton John, The Cars, Led Zeppelin, Queen, Wham!, Black Sabbath, Crosby, Stills & Nash, Neil Young, The Who, INXS, Tom Petty & The Heartbreakers, Paul McCartney, Mick Jagger, Keith Richards, Ron Wood, Judas Priest, Duran Duran, B.B. King, Tina Turner, Bob Dylan, Eric Clapton, Santana, Billy Joel, Paul Simon, Stevie Wonder, Kris Kristofferson, Patti Labelle, Boy George, The Temptations y Phil Collins (*Live Aid* DVD, 2005: contraportada). En honor a la verdad, este festival es un coctel de lo mejor de la música popular –negra y blanca– de los setenta, los ochenta, pero también de los sesenta. Los números de este evento son espectaculares. Se recaudaron 11 millones de libras esterlinas en *Wembley* y 36 millones en el *JFK*, más dos millones en camisetas y *souvenirs*. En total, cerca de 50 millones de libras esterlinas (135 millones de libras en valores actuales, equivalentes a algo más de 200 millones de dólares). La asistencia fue de 72 000 personas a *Wembley*, 90 000 al *JFK* y por televisión lo vieron 2 000 millones –un tercio de la población mundial– gracias a catorce satélites (Ruiz 2013, www.elmundo.es).

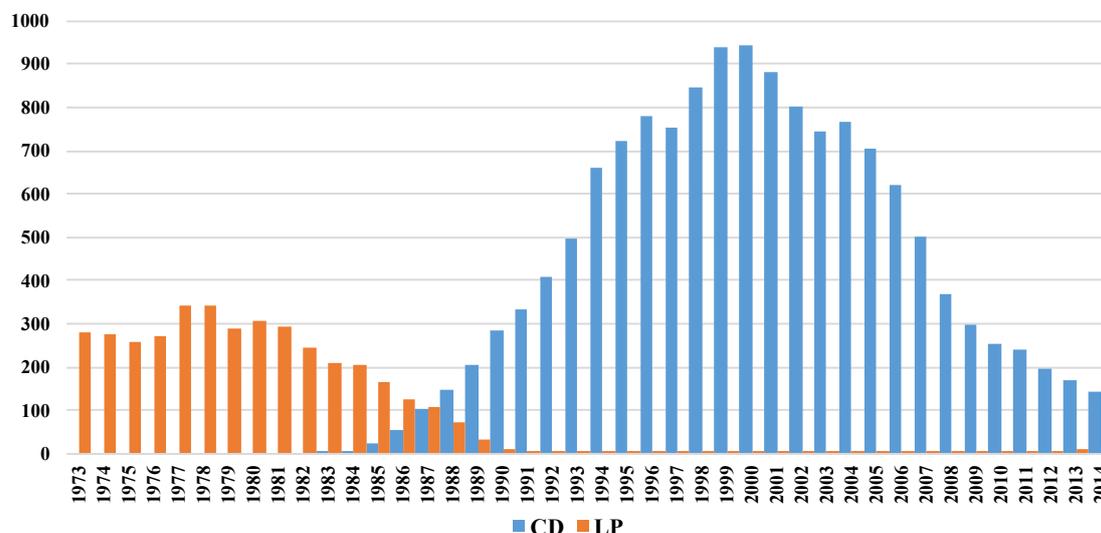
Volviendo a la crisis de la industria musical, el punto de inflexión para su recuperación fue el gigantesco éxito “Thriller” de Michael Jackson. Un *blockbuster* emanado de una verdadera *superstar*. Se trata de un tema *single* de 1983 que produciría ventas por 40 millones de discos en todo el mundo, llegaría siete veces a ser *top-ten* de las listas de ventas y ganaría nueve premios *Grammy*. Este grandísimo éxito daba el inicio a una era de álbumes *blockbuster* y con pocos artistas de categoría *superstar*, pero de solución a los problemas de la industria musical. En los siguientes años, el grueso de las ganancias de la industria corresponderían a *superstars* como Lionel Richie, Madonna, Prince, Bruce Springsteen, Whitney Houston, Tina Turner, Wham!, entre otros pocos. Es importante resaltar que varios de ellos son negros y mujeres (Garofalo 1999, 343). Esta etapa fetichista de la música-mercancía, además de redimir a la industria musical, también había logrado algo fundamental: incluía excluidos. Fuera de los Estados Unidos, país del *marketing* y de las *superstars* por excelencia, quienes alcanzarían el estatus de súper estrellas serían el jamaicano Bob Marley, los irlandeses U2 y los suecos Abba, pero siempre y cuando cantaran en inglés. Incluso el español Julio Iglesias, la franco-canadiense Celine Dion y la colombiana Shakira tuvieron que cantar en inglés para sobresalir en el mercado de los Estados Unidos. Parece lógico, para generar grandes ganancias hay que vender en el gran mercado. Eso lo habían entendido muy bien los propios Beatles a inicios de los años sesenta cuando iniciaban su ascenso a la cima.

Pero además de ídolos, fetiches y súper mercancías, la industria musical –siempre apuntalada por la tecnología– seguía buscando más y más fuentes de ingresos. Entonces florecían los videos musicales creados por MTV. Obligatoriamente todos los músicos debían tener videoclips para competir en el mercado. Algunos de los videos estaban conectados con películas de Hollywood, de manera que se hermanaban dos industrias culturales: el cine y la música popular. Así, la película vendía el *soundtrack*, pero también la banda sonora vendía la película. Un juego de ganar-ganar. Y la tecnología seguía proporcionando cada vez más recursos y fuentes de ingreso a la industria musical. Se consolidaba el *compact disc* o CD, dispositivo introducido simultáneamente por la holandesa *Phillips* y la japonesa *Sony*, que en términos de calidad y portabilidad superaba al *long play* o LP, y llegaba para reemplazarlo, aunque en un principio competían (Garofalo 1999, 344). En 1987 las ventas en unidades de los dos dispositivos

musicales eran bastante similares, pero a partir de ese año la diferencia se iría ampliando. Es más, las ventas grandes de música explotaron con el CD (ver gráfico 6).

Gráfico 6 - Ventas históricas de LPs y CDs

Estados Unidos – millones de unidades vendidas



Fuente: base de datos de la Recording Industry Association of America RIAA

Pero, a pesar de ser el fruto de una nueva y mejor tecnología, el precio de venta al público del CD era mucho más caro, el precio del viejo LP era de aproximadamente 8 dólares y el del CD era más del doble. En los Estados Unidos en 1986 se habían vendido 53 millones de CDs por 930 millones de dólares y 123 millones de LPs por 983 millones de dólares (base de datos RIAA). Si bien el CD era un artículo más caro, sus ventas se dispararían por la brillante idea de grabar recopilaciones con el membrete de *greatest hits* o *the best of...* porque si bien los verdaderos coleccionistas de música ya habían comprado todos los LPs posibles, la estrategia de mercado lograría que se pasaran a la nueva tecnología poco a poco, claro, empezando con las recopilaciones. Parecía que no había nada que hacer, el mercado decía que había que vender CDs y ya no LPs. En los años 90 el LP se extinguía para siempre. ¿Para siempre? No, en los últimos años –desde 2008– se ha venido recuperando el viejo LP ¿Romanticismo? ¿Fetichismo?

6. De la representación a la repetición y de la repetición a la grabación

El rebelde y auténtico rock and roll ya había sido “contaminado” por la reproductividad técnica, y la próspera industria musical echaba mano de los adelantos tecnológicos para

grabar y vender música. La producción en serie se transformaba en la médula del negocio global. La música popular había evolucionado tecnológicamente: del fonógrafo al LP, del LP al casete, del casete al CD, e incluso del sonido a la imagen. Pero el negocio del rock seguiría desarrollándose desde el CD hacia la música *on-line*. Las ventas de tienda también mutarían hacia la economía de la *free music* por internet.

Siguiendo a Scaruffi (2007), musicalmente los años noventa continuarían con el rock alternativo, pero ya no solamente como algo netamente artístico sino también comercial. Si bien este novedoso rock experimental tendía a ser cada vez más abstracto y menos susceptible de bailarse, también se buscaba de alguna manera conquistar al consumidor. Era una década de retorno del solista en detrimento del grupo, en la que aparecían *singer-songwriters* o cantautores. Entre las mujeres sobresalen las maravillosas voces de Sinead O'Connor, Enya, Bjork y Loreena McKennitt, y entre los hombres el escritor, actor y músico australiano Nick Cave. Surgía también el *gothic rock* con figuras como Lacrimosa, Lycia y Black Tape for a Blue Girl. También coexistía en esos años el *hard rock* de décadas pasadas pero esta vez matizado por el *grunge*, con grupos como Stone Temple Pilots y Korn. Para bailar nacía el *techno*, inventado la década anterior por *disk jockeys* estadounidenses e injertado en Inglaterra, donde todavía había espacio para el *psychedelic rock*, subgénero en el que destacaban los también australianos Dead Can Dance. También la Gran Bretaña adquiría algo de romanticismo con grupos de *melodic pop-rock* como Oasis y Radiohead, pero el rock todavía producía gigantes del *heavy metal* como Metallica, Guns And Roses, Red Hot Chili Peppers y Marilyn Manson. También crecía la influencia de la música electrónica para discoteca, tanto en los Estados Unidos como en toda Europa. Otros grupos importantes dentro de esta ecléctica década son Portishead, Prodigy, Chemical Brothers y Cranberries.

El negocio musical seguía engordando. Crecían las ventas a nivel global, de acuerdo a cifras de la IFPI, en 1993 las ventas mundiales de música alcanzaban la bicoca de 30 mil millones de dólares, una cifra superior al PIB de algunos países de América Latina, el doble del producto ecuatoriano de ese año. Y como algo recurrente, el sistema de mercado seguía protegiéndose mediante compras, absorciones y fusiones entre las compañías discográficas. En 1988 la *MCA* se hacía de la célebre *Motown* por 60 millones de dólares, en 1990 *PolyGram* compraba *A&M* y *Island* en más de 300 millones cada una y la ya fortalecida *MCA* desembolsaba 545 millones para adquirir

Geffen Records. Estas grandes fusiones disqueras iban a ser compradas, a su vez, por gigantes transnacionales. *EMI Records* se convertía en una división de *Thorn EMI* (creada en 1979) que controlaba también a *Capitol*, *Chrysalis*, *IRS* y *Rhino*, entre otras. La empresa alemana *Bertelsmann Music Group* o *BMG* se sumaba también al millonario mercado y compraba *RCA Records* y la gigante japonesa *Sony* adquiría en ¡dos mil millones de dólares! la *CBS Records*, que desde ese momento se llamaría *Sony Music*. Sin embargo, esta enorme cifra sería mucho menor a los ¡6,6 mil millones de dólares! que pagaba la también japonesa *Matsushita* por la *MCA*. Ahora solamente una de las *Big Five* era de los Estados Unidos, la *Warner-Elektra-Atlantic* o simplemente *WEA* que, sin embargo, en 1991 por apenas mil millones de dólares se fusionaba con la también japonesa *Toshiba* (Garofalo 1999, 346-347).

Grandísimas cifras y gigantescos conglomerados empresariales aseguraban más y más ganancias en cada vez más menos manos, además de la desaparición de algún vínculo cultural entre las compañías discográficas y sus países de origen. Al respecto, Simon Frith se preguntaba “¿qué cultura representan *Sony-CBS* y *BMG-RCA*?” (Frith 1991, 267).²⁴⁴ Pero también los artistas –superstars o no– eran transferidos de uno a otro sello discográfico, tal como un futbolista va de un equipo a otro. Janet Jackson firmaba un jugoso contrato por 30 millones de dólares para pasar de *A&M* a *Virgin Records* en 1991. ¡El presidente de *Virgin Records* comparaba a la Jackson con un Rembrandt! Ese mismo valor bastó para transferir a Mariah Carey a *Columbia Records* y para que Aerosmith renueve su contrato con la misma discográfica. Mötley Crue hizo lo propio con *Elektra* por 25 millones y los Rolling Stones timbraron 40 millones de dólares por un contrato de tres álbumes con *Virgin Records*. Además de los millonarios contratos, los artistas obtenían garantías en caso de que las disqueras no cumplieran: Madonna, Michael Jackson y Prince tenían pólizas de garantía de 60 millones de dólares cada uno (Garofalo 1999, 347). Pero a pesar de tanto trabajo de marketing para inventar, desarrollar, comprar y vender superstars –verdaderos fetiches musicales– eran los artistas de menor nivel como REM quienes vendían más, aspecto que convertiría a esta banda alternativa en otro pichón de *superstar*. En 1996 la *Warner Music* firmaría con REM un contrato de 80 millones de dólares para la producción de cinco álbumes (Garofalo 1999, 347).

²⁴⁴ Traducción mía de “whose cultures do Sony-CBS and BMG-RCA represent?”.

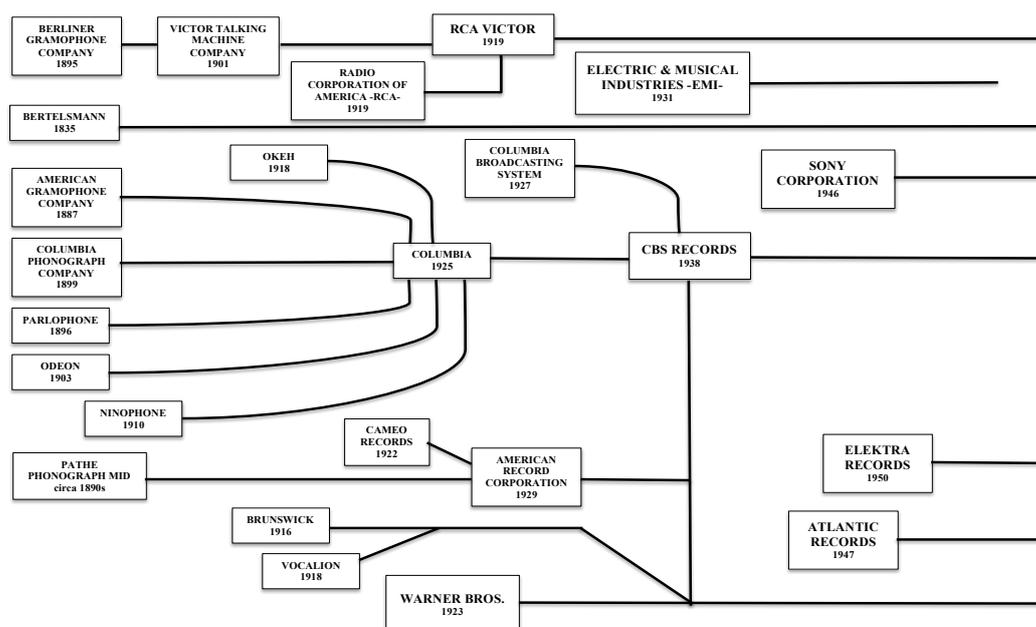
Ya en el nuevo milenio, el escenario seguía siendo el mismo, se vivía de acuerdo a los cánones de la economía de mercado. Persistía la sana práctica de concentrar capital financiero global. Durante la última década del siglo veinte, una de las mayores empresas productoras de licores de mundo, la canadiense *Seagrams Company Ltd.* lograba consolidar los activos de la *MCA* (comprada a *Matsuhita* en 1995) y de *Polygram* (con un paquete accionario mayor a los diez mil de millones de dólares) y constituía una corporación denominada *Universal Music Group*. Entre los sellos que este gigante controlaba estaban *MCA*, *Universal* (antes *Polygram*), *Geffen*, *A&M*, *Motown*, *Island*, *Mercury*, *London* e *Interscope*. Esta nueva megaempresa global llegaría a operar en 48 países y a controlar el 23 por ciento del mercado mundial (Garofalo 1999, 348).

Tratando de hacer una analogía entre el sistema bancario y la industria musical, de acuerdo a información de la *FED* (*Federal Reserve System*) y de la *GAO* (*U.S. Government Accountability Office*), en 1990 existían alrededor de cuarenta bancos grandes en los Estados Unidos, actualmente ese número ha descendido a cuatro: *Citigroup*, *J.P. Morgan Chase*, *Bank of America* y *Wells Fargo*. No es que el resto hayan desaparecido, sino que desde entonces se ha dado un acelerado proceso de adquisiciones y fusiones –*acquisitions and merges*– en el sistema financiero estadounidense. Obviamente, las pocas instituciones que a la final quedan son mucho más grandes y poderosas. Un similar proceso, más lento y no tan acentuado, pero mucho más global, se ha venido produciendo en el mundo de las empresas discográficas. En un artículo de Matt Giles (2015) publicado en el *New York Times*, se da cuenta del proceso histórico de adquisiciones y fusiones en el sistema de compañías discográficas (gráfico 7). Es interesante mirar cómo se fueron juntando más de quince empresas hasta convertirse en las poderosas *RCA*, *CBS* y *Warner*, para constituirse, junto con la japonesa *Sony* y la británica *EMI* en las grandes productoras de discos y prácticamente dueñas de la música del siglo veinte. Matt Giles da cuenta del proceso de concentración industrial musical e ilustra perfectamente esta faceta del sistema global de mercado. Sin embargo, es importante ampliar algo sobre una gran discográfica no estadounidense, la británica *EMI. The Electric and Musical Industries Ltd.* había sido fundada en Londres en 1931 y llegaría a convertirse en una multinacional con dos grandes divisiones, el sello *EMI Music* y *EMI Music Publishing*. *EMI Music* fue una de

las *big four* y *EMI Music Publishing* fue la mayor productora musical del mundo. En el 2011 *EMI* pasa a ser propiedad de *Citigroup* que enseguida triangula *EMI Music* con un grupo francés que la incorpora a *Universal* y negocia *EMI Publishing* a *Sony*. Así, en el 2011 desaparecía *EMI*. Estas operaciones accionarias globales creaban un alto nivel de concentración en la industria musical, con la consiguiente vulnerabilidad para los empleados que quedaban a un paso del desempleo y para los músicos que, frente a una dificultad financiera, simplemente desaparecerían de las famosas listas de preferencia.

Gráfico 7. La industria musical global

Compras, absorciones y asociaciones



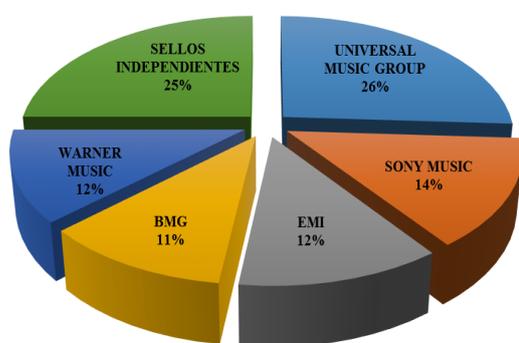
Fuente: Giles (2015)

Antes de 1998 se hablaba de las *Big Six* para referirse a las grandes discográficas que dominaban el mercado mundial: *Sony Music*, *Bertelsmann Music Group* o *BMG*, *Polygram*, *Universal*, *Electric and Musical Industries* o *EMI* y *Warner Music Group*. A partir de ese año se empezó a hablar de las *Big Five* cuando *Polygram* y *Universal* se unieron, y desde el 2004 de las *Big Four* cuando *Sony* y *BMG* se fusionaron. En ese año el nivel global de ventas era superior a los 30 mil millones de dólares.

Según datos de IFPI (gráficos 8 y 9), durante la primera mitad de la primera década del siglo veintiuno, la participación de las grandes discográficas superaba el 70 por ciento,

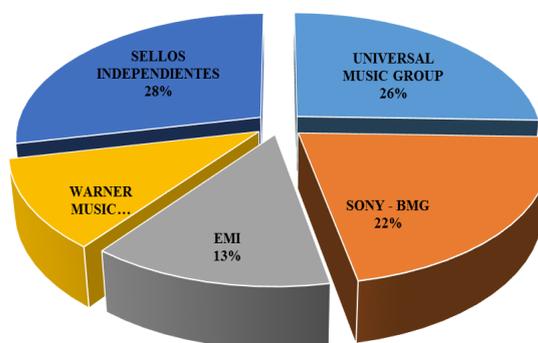
dejando a las productoras independientes el resto del mercado. Sin embargo, y a pesar de su baja participación, siempre fueron las discográficas independientes las principales causantes del desarrollo del rock and roll.

Gráfico 8. Participación de las empresas discográficas en el mercado mundial 2003



Fuente: base de datos de la IFPI

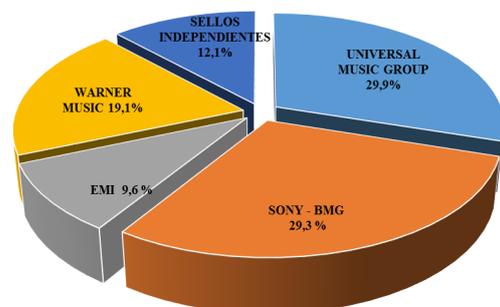
Gráfico 9. Participación de las empresas discográficas en el mercado mundial 2005



Fuente: base de datos de la IFPI

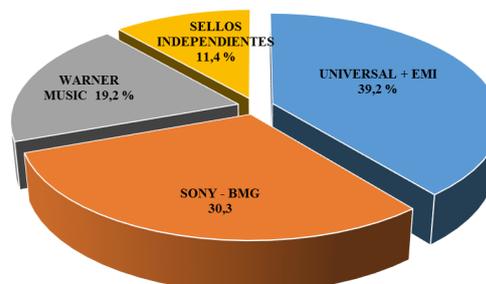
De acuerdo a la información de *Nielsen SoundScan* (gráficos 10 y 11), en el año 2011 la participación de las cuatro grandes llegaba al 88 por ciento. Para el 2014 *Universal Music Group* ya había adquirido a *EMI*, conglomerado que alcanzaría ese año una participación del 39 por ciento. Empezando el milenio, las enormes transnacionales de la música controlaban casi el 90 por ciento del mercado mundial.

Gráfico 10. Participación de las empresas discográficas en el mercado mundial 2011



Fuente: Nielsen SoundScan Data

Gráfico 11. Participación de las empresas discográficas en el mercado mundial 2014



Fuente: Nielsen SoundScan Data

Pero paralelamente al proceso de formación de este gran capital corporativo global, se conseguía un cada vez mayor reconocimiento a los derechos de propiedad. Estas grandes corporaciones lograban extender los plazos de los derechos de autor, reducían

el ámbito para su justa aplicación y habían creado nuevos derechos de propiedad intelectual. Tanto la Unión Europea como los Estados Unidos eliminaban la demanda pública de música escrita durante el siglo veinte. Los derechos de autor de propiedad de empresas se extendían a noventa y nueve años, y los derechos pertenecientes a personas naturales durarían hasta setenta años después de la muerte de su autor (Garofalo 1999, 348).

En este sentido, es evidente que, además del irrestricto soporte de la tecnología, la industria de la música popular de la segunda mitad del siglo veinte tenía también el soporte legal de la normativa de derechos de autor. Nelson Starr (2001) escribe un ensayo jurídico en el que analiza las regalías, los derechos de autor, los contratos de grabación y se cuestiona porqué los músicos “buscan caer en las cascadas”,²⁴⁵ tal como lo sugiere el título de su trabajo. Los derechos de autor son la base de cualquier contrato de grabación. Por lo general, cuando un artista firmaba su primer contrato de grabación con una compañía discográfica, conservaba los derechos de autor de ese trabajo, pero transfería la propiedad de la grabación de sonido a la compañía, de manera que en los posteriores contratos ya no estaba en igualdad de condiciones para negociar. Sin embargo, en la gran mayoría de los casos a los músicos no les quedaba otra salida y tenían que arriesgar, es decir, tenían que “meterse en camisa de once varas”. En todo caso, en gran medida el éxito económico de un artista dependía de sus primeros contratos de grabación. El equilibrio del mercado de contratos de grabación no era para nada equitativo, había muchos más artistas buscando grabar que disqueras buscando artistas. Esta dramática diferencia en el balance de poder hacía que la mayoría de contratos fueran ventajosos para las compañías en detrimento de los músicos (Starr 2001, 164). En este sentido, es como “anillo al dedo” la letra de la canción “Money, money, money” de grupo sueco ABBA: “Yo trabajo toda la noche, yo trabajo todo el día, para pagar las cuentas que tengo que pagar [...] Y parece que nunca queda un solo centavo para mí [...] Este es un mundo de hombres ricos”.²⁴⁶

²⁴⁵ En inglés *chasing waterfalls*. En la cultura popular, el “buscar cascadas” significa tener metas o ambiciones locas y tumultuosas que están fuera de alcance, y al optar por estas metas, la vida se vuelve más peligrosa por la dificultad de manejar las situaciones derivadas de ellas. Se supone que en la mayoría de los casos es preferible evitarlas porque vienen con obstáculos fuertes y pueden causar sufrimiento. Se podría hacer analogía con el término en español “meterse en camisa de once varas”.

²⁴⁶ Traducción mía de “I work all night, I work all day, to pay the bills I have to pay (...) And still there never seems to be a single penny left for me (...) It's a rich man's world” (ABBA, *Arrival*, 1976).

Amparado en las leyes de derecho de autor y de propiedad intelectual, el contrato de grabación tipo tiene ciertas características interesantes. Por lo general, estipula un anticipo de dinero en efectivo para el artista, lo cual en un principio representa un éxito económico, sobre todo si se trata del primer contrato. Este anticipo, sin embargo, es una lotería tanto para la empresa como para el artista, ya que después será deducido de la ganancia por las ventas del disco. Si bien contratar artistas desconocidos es un riesgo para las disqueras, es claro que estas compañías saben con quién firman sus contratos de grabación, que además están blindados de tal manera que es muy difícil perder. Las disqueras están años en el negocio y con toda la experiencia acumulada han hecho fortunas vendiendo discos (Starr 2001, 169-170). La normativa general, es decir, tanto las leyes de derechos de autor como las de propiedad intelectual, suelen incluir términos como “obras musicales, incluso con palabras de acompañamiento” y “obras originales incorporadas en cualquier medio de expresión tangible” (Starr 2001, 164),²⁴⁷ cláusulas que aparentemente permiten a los artistas ser dueños exclusivos de la reproducción de su música simplemente creándola y fijándola en un medio tangible, es decir, en un LP o un CD. Sin embargo, en la vida real las cosas no son tan fáciles porque, como ya se anotó anteriormente, los contratos de grabación simplemente confirman en la fase de negociación quién ostenta el poder. Un contrato de grabación tipo incluye cláusulas de duración, exclusividad, porcentajes de regalías o *royalties* que cobra el artista, costos de grabación, derechos de publicidad, apoyo en las giras, derechos de videos, derechos de propiedad y de uso de cintas master.

La asimetría de fuerzas, evidenciada en el contrato y consumada en las ventas de discos, ha hecho que la repartición de las ganancias por venta de música haya sido históricamente inequitativa. Luego de que miles y miles de discos –LPs o CDs– han sido vendidos, las ganancias por las ventas se distribuyen entre la compañía discográfica y el artista. Primero se deduce el valor entregado por la disquera al artista como anticipo. La ganancia del artista se determina con base en las cláusulas establecidas en el contrato de grabación. Aunque no existe una tarifa estándar, la tasa de regalías que un artista nuevo recibe varía entre el 9 y el 12 por ciento, mientras que un artista con mayor

²⁴⁷ Traducción mía de “musical works, including any accompanying words” and “original works of authorship fixed in any tangible medium of expression”.

recorrido y con historial de ventas recibirá una tasa de regalías de entre el 17 y el 25 por ciento. Estos porcentajes representan regalías en los Estados Unidos, sin embargo, de acuerdo a los autores, la participación en otros países es menor, en Canadá es el 85 por ciento de lo que se paga en Estados Unidos, en Europa, Japón y Australia el 75 por ciento y en el resto del mundo el 50 por ciento aproximadamente. Pero estos porcentajes no son fijos, aumentan a medida que las ventas superan el medio millón o el millón de discos, los famosos discos de oro y de platino. Las regalías varían también si las ventas son de discos sencillos o álbumes, 10 y 13 por ciento, respectivamente (Krasilovsky y Shemel 2007, 19-20). En *This Business of Music*, los autores presentan un ejemplo de la ganancia neta que recibe un artista (Krasilovsky y Shemel 2007, 21). Parten de un porcentaje de regalías del 12 y de un precio minorista del CD de USD 14,96 y le aplican todos los descuentos:

Tabla 1. Ganancia neta de un artista

12% - 3% (regalía del productor) = 9%
9% × 0,75 (25% embalaje) = 6,75%
6,75% × 0,85 (productos gratis) = 5,74%
5,74% × 0,65 (35% reservas) = 3,731%
3,731% de \$14,98 = \$0,5589

Fuente: Krasilovsky y Shemel (2007)

¿Menos de 60 centavos por la venta de un CD de 15 dólares? Parece muy poco para quien crea o interpreta música, representa ¡apenas el 3,7 por ciento! Sin embargo, para tener una idea más completa de cómo se fracciona el precio de un disco o un CD y cómo se reparte la ganancia por venta de música, son ilustrativos los cálculos de Laing (1999), Poel y Rutten (2001), Jefferson (2010) y Donovan (2013).

David Laing es escritor, editor y locutor inglés especializado en la historia de la música pop y rock. Ha sido investigador de las universidades de Westminster y Liverpool. En 1999 la Comisión Europea publicó el reporte *Music in Europe*, cuya primera parte “The economic importance of music in the European Union” fue preparada por Laing. En este documento expone los alcances de la industria musical y la define como un sistema complejo. Compara las cifras de quince países de la Unión Europea y se enfoca en la parte más visible de la industria: el mercado de música grabada. Asimismo, explica la dinámica de los contratos de grabación y comenta los porcentajes por concepto de

regalías, que coinciden con los de los Estados Unidos. Para un artista novato se habla de un 12 por ciento de *royalty* mientras que una *superstar* puede negociar por un 20 por ciento o más. En la mayoría de estos contratos, el artista asume ciertos costos de grabación y una pequeña regalía para el productor del 2 o 3 por ciento por supervisar la grabación en el estudio. Como siempre, la compañía entrega un anticipo al artista. El autor también analiza las etapas de producción física y de distribución de discos, y estima en qué medida se reparte lo que paga un consumidor por un CD o un casete. La tabla 2 muestra los porcentajes de ganancia tanto del producto *premium* como del económico.

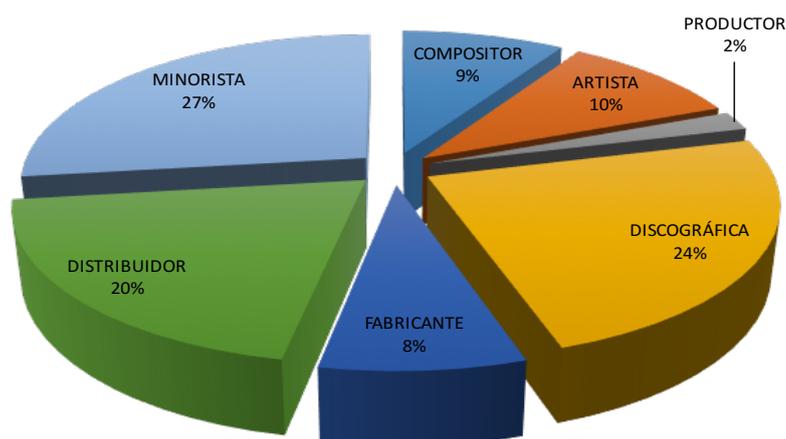
Tabla 2. Partición del precio de un CD o un casete

	10 €		5 €	
	Valor	%	Valor	%
Minorista	2,7	27	1,35	27
Distribuidor mayorista	2	20	1	20
Productor físico	0,8	8	0,8	16
Artista / intérprete	1	10	0,3	6
Compositor / publicista	0,9	9	0,4	8
Productor en estudio	0,2	2	0,05	1
Compañía disquera	2,4	24	1,1	22

Fuente: Laing (1999)

Esta tabla elaborada por Laing (1999) resume la cadena de valor, es decir, una estimación de la distribución del valor entre las diferentes partes en la cadena de la industria discográfica. Para ello utiliza dos productos con precios diferentes. Si el artista es también compositor, su máxima ganancia será del 19 por ciento. El siguiente gráfico ilustra la estimación de Laing en un CD de 10 € a precio de mayorista.

Gráfico 12. Fraccionamiento del precio de un CD



Fuente: Laing (1999)

Martijn Poel y Paul Rutten utilizan la estimación de Laing para construir la cadena de valor, pero destacan, sin embargo, que se trata de un modelo con fines explicativos, que no siempre corresponde a la realidad. Algunos componentes del fraccionamiento del precio de un CD pueden variar considerablemente de un caso a otro (Poel y Rutten 2001, 14). Los investigadores del *Institute of Strategy, Technology and Policy* de Holanda –*TNO-STB*– realizan un estudio-reporte sobre los actuales cambios en la industria de la música y la redefinición del modelo de negocios gracias a la enorme incursión del internet (Poel y Rutten 2001, 3). Es evidente que el comercio electrónico *on-line* ha “pateado el tablero” de la industria musical en las últimas décadas.

Poel y Rutten analizan el mercado discográfico holandés y lo encuentran similar al de los Estados Unidos y el resto de Europa. La cadena productiva arranca en el estudio de grabación. Una vez completa la etapa de grabación, la compañía contrata la fabricación de discos, define la distribución y la campaña de marketing. El costo de producción de discos es relativamente bajo y existen algunas formas de comercialización. Los distribuidores tradicionales prefieren entregar a tiendas especializadas, otros lo hacen en estaciones de servicio y supermercados. De igual manera que en otras partes, esta industria es un negocio de alto riesgo, la producción musical exige una alta inversión y pagos por adelantado. Además, hay mucha incertidumbre en cuanto a las devoluciones de mercadería. Sin embargo, las compañías están cubiertas porque por lo general la relación contractual con los artistas es exclusiva y su posición en la negociación es más fuerte (Poel y Rutten 2001, 14-27). Tal como se esperaría, debido a la hegemónica

música en inglés, más de dos tercios de los discos vendidos en Holanda son de artistas extranjeros, por lo general *superstars*, y el mercado está dominado por las grandes disqueras: *Universal Music Group* 26,5%, *Sony Music* 18,6%, *BMG* 12,3%, *Warner Music* 8,7%, *EMI Holland* 8,5% y otras 25,4% (Poel y Rutten 2001, 20, Table 2.2). Y las ventas de música durante los últimos años del siglo pasado se repartieron así: en almacenes minoristas especializados el 57%, en grandes almacenes el 13%, en clubes de compras por internet el 15% y en otros el 15% (Poel y Rutten 2001, 23, Table 2.4). A fines de los noventa es evidente, además de la concentración del mercado musical, la incidencia progresiva de las ventas por internet en detrimento de las ventas en tiendas.

Cord Jefferson²⁴⁸ se basa en el libro-guía de Donald S. Passman (2009) y en las cifras de *Nielsen Research*²⁴⁹ para escribir el artículo “The Music Industry’s Funny Money”, publicado on-line en *TheRoot.com* (2010), en el que analiza las tendencias del reparto de ganancias en el mercado discográfico. La inequidad en la repartición de la ganancia parte de un supuesto empresarial: es la compañía discográfica la que asume el verdadero riesgo cuando se graba un disco, por lo que varios costos adicionales son asumidos por los músicos. Esto hace que la vida de la gran mayoría de los músicos no sea como la de las *superstars*. De acuerdo al mencionado estudio de *Nielsen Research*, en el año 2009 apenas se vendió el 2 por ciento de los discos editados, 2 050 de casi 100 000. Y como si eso no fuera suficiente, incluso las mejores bandas pagaron más por honorarios a productores y abogados que lo que habían ganado. “Desde afuera, suena divertido estar en una banda. Pero antes de agarrar esa guitarra o micrófono, hay que mirar bien adónde va el dinero de un disco” (Jefferson 2010, 1).²⁵⁰ El precio de un CD al por mayor es de aproximadamente 10 dólares y en almacén de 16,98. En general, las *superstars* obtienen el 20 por ciento del precio en almacén, pero la gran mayoría de músicos alcanzan entre el 12 y el 14 por ciento. Los artistas asumen otros costos además de los porcentajes para managers y abogados. Por embalaje se les deduce el 25 por ciento, por mercancías libres

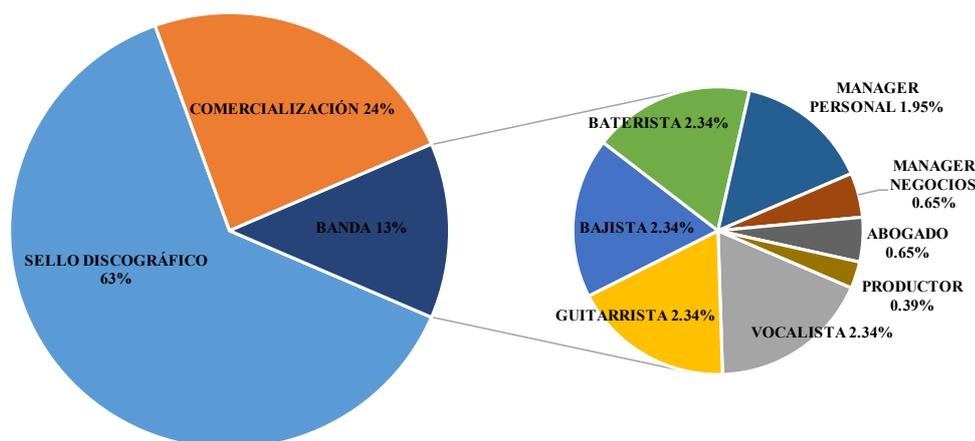
²⁴⁸ Cord Jefferson es un escritor-editor afroestadounidense experto en temas de raza y música. Vive en Brooklyn, New York y ha trabajado en revistas como *National Geographic*, *GOOD*, *The Root* y el blog neoyorkino *Gawker*, y para programas televisivos como *MTV*.

²⁴⁹ La *Nielsen Company* es una empresa global de medios, líder en información de mercado. Fundada en 1936 y su primera gestión fue la medición de sintonía de las estaciones de radio mediante el uso del *audimeter*. Actualmente produce estadísticas, análisis de mercado, investigación primaria, estimación del potencial de ventas de nuevos productos y medición de audiencias para medios (www.nielsen.com).

²⁵⁰ Traducido de “From the outside, it often sounds fun to be in a band. But before picking up that guitar or microphone, take a look at where the money from a record goes”.

se efectúa un descuento indirecto al calcular regalías sobre 85 000 discos cuando se producen 100 000 unidades. También hay un rubro de reservas que consiste en considerar nada más 65 000 CDs de cada 100 000, por si acaso no se venda toda la producción. Si un artista no ha escrito su propia música tiene que pagar 9,1 centavos de dólar por cada canción vendida. Además, los músicos tienen la obligación de afiliarse a algún sindicato, que también cobrará una tasa. En términos generales, el siguiente gráfico muestra la repartición de ganancias por la venta de un disco (Jefferson 2010). Nótese la estructura típica de una banda: vocalista, guitarrista, bajista y baterista.

Gráfico 13. Repartición de la venta de un disco



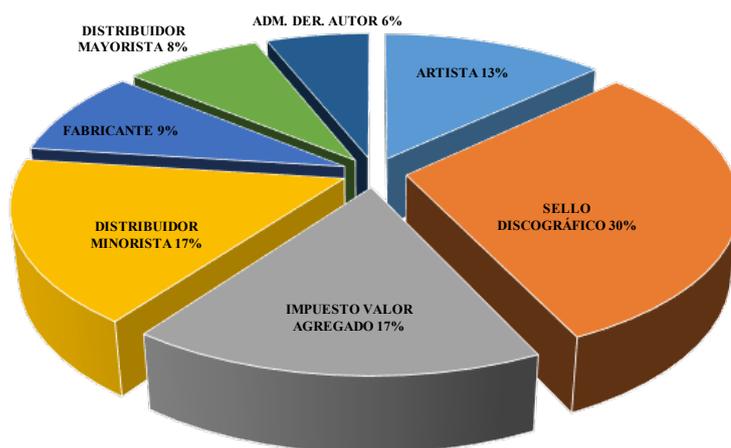
Fuente: Jefferson (2010)

Pensando en un solo músico, sea este compositor o *performer*, vocalista o instrumentista, el autor calcula que de cada mil dólares de ventas, el artista recibe apenas 23,40 dólares. Realmente una paupérrima participación.

Natalie Donovan, periodista y reportera de la BBC de Londres, en su paper “If CD costs £8 where does the money go?” (Donovan 2013) se pregunta cómo funciona la repartición de la ganancia luego de la venta de un disco compacto. Su análisis parte del hecho cierto de que, de aproximadamente cien millones de discos vendidos en el año 2012 en el Reino Unido, el 70 por ciento fueron CDs, lo cual se explica porque en los últimos años ha renacido el LP por una especie de nostalgia fundada en el supuesto de que la música reproducida en vinilo suena más auténtica. La autora escudriña el precio de 8 libras esterlinas de un CD y, basada en opiniones de músicos, productores

artísticos, funcionarios de disqueras y ejecutivos de gremios de artistas británicos, halla que la torta se reparte entre disquera, fisco, tienda minorista, artista, fabricante, distribuidor mayorista y administrador de derechos de autor (ver gráfico 14). El considerar las opiniones de los diferentes participantes de la torta musical hace que esta partición sea más real. Nick Mason –baterista de Pink Floyd– asegura que en un principio las bandas cobran un muy bajo porcentaje por darse a conocer y si les va bien y sobreviven los primeros años, pueden negociar mejores contratos. Según el productor Steve Levine, producir discos vale el 2 por ciento cuando se inicia en el negocio y al ganar prestigio puede llegar al 4 por ciento. La opinión de los directores de *Virgin Records* y *PRS for Music* es que el negocio de la música es de alto riesgo y son los sellos discográficos los que más arriesgan, por lo que está bien que sean ellos los que más ganan. Finalmente, la autora señala que en el actual negocio digital casi han desaparecido los intermediarios de ventas y los fabricantes de dispositivos físicos, con lo que se podría hablar, ahora sí, de una repartición equitativa 50-50 entre artistas y empresarios.

Gráfico 14. Participación en la venta de un CD



Fuente: Donovan (2013)

Si bien no hay total coincidencia en los porcentajes de reparto en los diferentes estudios citados, es claro que son las empresas discográficas las que mayor porcentaje de ganancia obtienen y que la intermediación comercial también logra una importante tajada de la torta musical. En general, se puede hablar de un rango de entre el 20 y el 60 por ciento de las ventas para la compañía discográfica y la alta varianza se explica por los impuestos y otros rubros no considerados en todos los cálculos vistos. En cuanto a la

distribución y venta directa de discos, entre mayoristas y minoristas obtienen entre el 25 y el 45 por ciento, respectivamente, de acuerdo a las diferentes formas de cálculo. Asimismo, los artistas logran entre el 10 y el 20 por ciento, dejando a los fabricantes el 8 por ciento y a los productores el 3 por ciento.

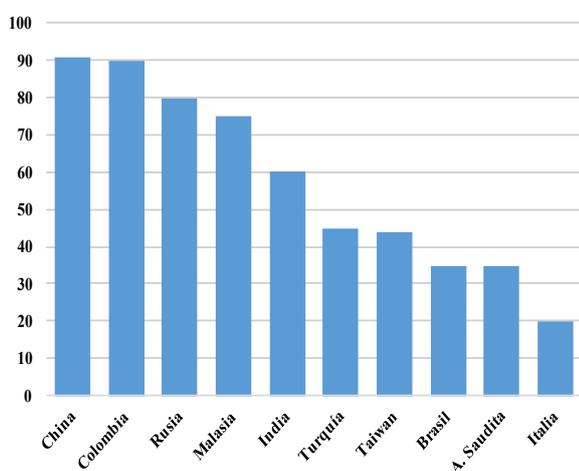
Pero la sólida y cada vez más concentrada industria de la música tenía que enfrentar al internet, un eficientísimo aparataje de piratería. Este nuevo ambiente es capaz también de eliminar gran parte de la comercialización tradicional. Entonces, inmersos en una era digital y con cada vez más facilidad para copiar música, la industria musical global se metía de lleno en la pelea contra la piratería. Si bien el casete había sido el primer gran instrumento de piratería doméstica durante los años setenta y ochenta, durante los noventa surgían más y mejores formas de piratear música. Aparecía *Napster*, el famoso software para compartir archivos en *P2P* –*peer to peer* o de persona a persona– que permitía descargar música, imágenes, documentos y videos. Había sido lanzado en junio de 1999 para convertirse en un punto de inflexión en la historia de la informática y el internet por la popularidad que alcanzaría y la polémica que generaría. El objetivo inicial de intercambiar archivos pronto se transformaría en una enorme base de música para descargar, lo cual le produciría problemas legales por el tema de derechos de autor. Las grandes disqueras se empezaron a incomodar al punto que en diciembre de 1999 la *Recording Industry Association of America - RIAA* interpuso la primera demanda judicial a la que enseguida se sumarían Metallica, The Byrds, Mariah Carey, Madonna y el rapero Dr. Dre, entre otros. En febrero de 2001 *Napster* llegaría a tener más de 26 millones de usuarios a nivel global y, a pesar de sus problemas legales, muchos pequeños artistas se beneficiarían porque se daban a conocer. En mayo de 2001 se prohibió judicialmente a *Napster* seguir con su servicio gratuito de intercambio de música. Dos meses después, en julio cerraba su oficina y se comprometía a pagar 26 millones de dólares a los propietarios de los derechos de autor por los daños causados, además de un anticipo de 10 millones por futuros *royalties*. Pero a pesar de su cierre, empresas similares como *Gnutella*, *Kazaa*, *Limewire*, *iMesh* y *BearShare* siguieron ofreciendo el servicio gratuito por algún tiempo (DeVoss y Porter 2006).

Pero además de las facilidades del internet, con el CD se podía “quemar” música en cualquier computador. El novedoso formato MP3 permitía guardar en un CD muchísimas más canciones que un CD estándar. Estas nuevas tecnologías se convertían

en la gran amenaza de la industria musical, sobre todo por la posibilidad de establecer un modelo de negocio que vinculaba directamente al artista con el consumidor. La desaparición de la comercialización era suficiente para liquidar el negocio. Entonces, con una postura más proactiva, las grandes empresas, las asociaciones musicales y la economía de mercado encontraban las formas para protegerse. La industria internacional de la música, representada por la RIAA, la Industria Discográfica de Japón, la IFPI y las grandes compañías discográficas propusieron la Iniciativa de Música Digital Segura o *Secure Digital Music Initiative SDMI*, un estándar abierto que codificaría los archivos sonoros con una especie de marca de agua digital de identificación de origen y propietario, con el objetivo de desestimular la piratería por internet. Curiosamente, el experto en esta novedosa tecnología anti-piratería era el mismo fundador de *MPEG*, la empresa que había creado el MP3. La pelea anti-piratería ha sido muy dura desde entonces (Garofalo 1999, 348-351). Al principio era imposible evitar que los melómanos compartieran música por internet, hasta que las mismas grandes empresas transformaron estos mecanismos de música por internet en servicios pagados y ya no gratuitos ni solidarios. Empezaban a dominar el mercado globalizado los modelos *i-tunes* y *Spotify*... la música todavía puede “bajarse” pero ahora pagando.

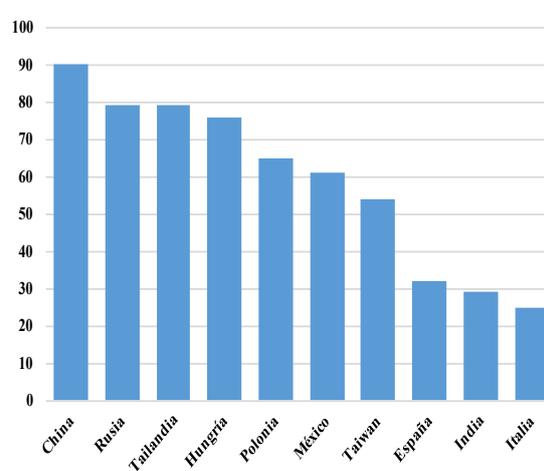
Abundando algo más en el tema de la piratería por internet en general, los números son sugestivos. En muchos países, incluso en algunos desarrollados, el nivel es alto. Los grandes piratas on-line y las pérdidas de mercados se muestran en los gráficos 15 y 16.

Gráfico 15. Porcentaje de piratería on-line año 2010



Fuente: Rightscorp, Inc.

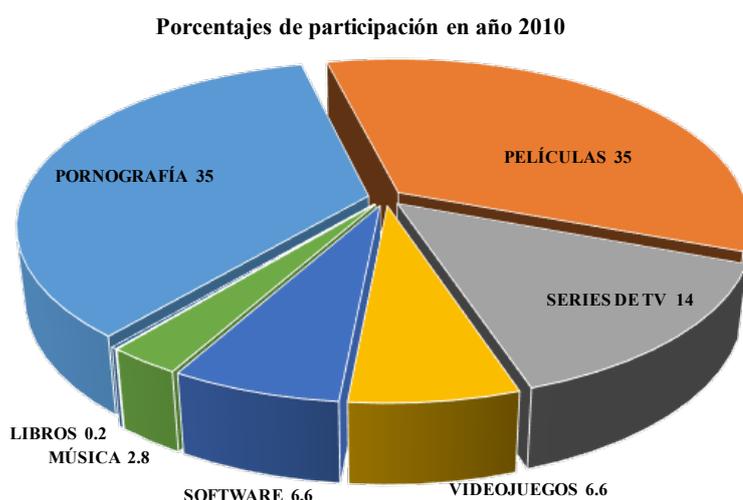
Gráfico 16. Potencial pérdida de mercados año 2010



Fuente: Rightscorp, Inc.

Desde una visión empresarial, la pérdida mercados y plazas de trabajo se debe a la piratería por internet, lo cual afecta a las economías, sobre todo a aquellas acostumbradas a las prácticas ilegales. Los casos de China, Rusia y los países latinoamericanos muestran el nivel de piratería por internet. Sin embargo, es importante anotar que la piratería es mucho mayor en otros productos disponibles que en la propia música. En la red se descarga pornografía, películas, series de TV, juegos de video, software e incluso libros. Solamente los libros son menos pirateados que la música (gráfico 17).

Gráfico 17. Principales ítems pirateados on-line



Fuente: brandongaille.com / IFPI

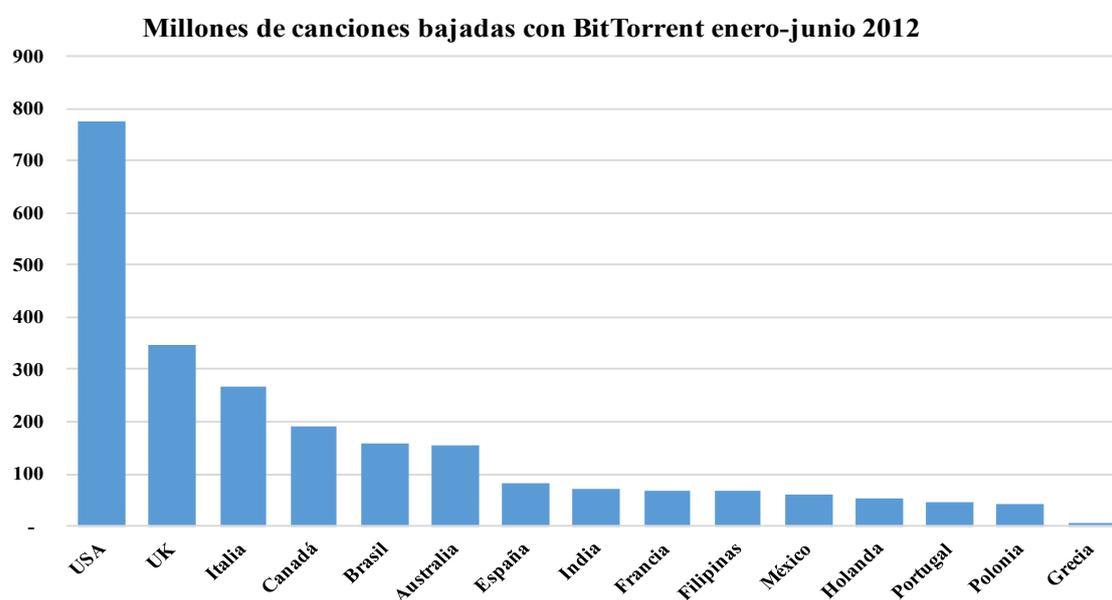
Sin embargo, a pesar de ser pequeña en comparación con otras cosas, la piratería musical es un hecho cierto. Brandon Gaille²⁵¹ presenta algunos datos interesantes: el 70 por ciento de la gente que piratea on-line piensa que no hay nada malo en ello, el 67 por ciento de las páginas web especializadas en piratería están localizadas en Estados Unidos y Europa occidental, el 22 por ciento del ancho de banda global es utilizado exclusivamente en piratería, el 99 por ciento de la música transferida vía medios P2P tiene derechos de autor, más de 12 mil millones de dólares anuales pierde la industria

²⁵¹ Brandon Gaille es uno de los expertos *top* en marketing y crecimiento empresarial más importantes de los Estados Unidos. mensualmente más de 200 mil personas visitan su blog de marketing de negocios *BrandonGaille.com*. Actualmente es CEO de *ByReputation*, una empresa de marketing en internet especializada en redes sociales, motores de búsqueda –SEO– y marketing digital (brandongaille.com).

musical y más de 70 mil trabajadores al año pierden el trabajo por concepto de piratería, el 95 por ciento de la música descargada del internet es ilegal y cada *i-pod* en promedio contiene 800 dólares de música pirata (brandongaille.com).

Si bien es *Napster* el software pionero en descargas de música, el programa *BitTorrent* es el más utilizado para bajarla, incluso actualmente que existen varios servicios *streaming* de suscripción en proceso de crecimiento como *Spotify*, *Rdio*, *Amazon* y *iTunes Match*. Comparando países, la piratería musical no es exclusiva de los países subdesarrollados. Si pensamos en el número de canciones descargadas ilegalmente encontramos que, en plena época de *streaming*, aparentemente son los Estados Unidos los mayores piratas, sin embargo, y de acuerdo a los datos de *MusicMetric*,²⁵² al analizar las descargas per cápita es australiano el mayor pirata de música on-line, seguido por el canadiense, el británico, el italiano y el portugués (gráficos 18 y 19).

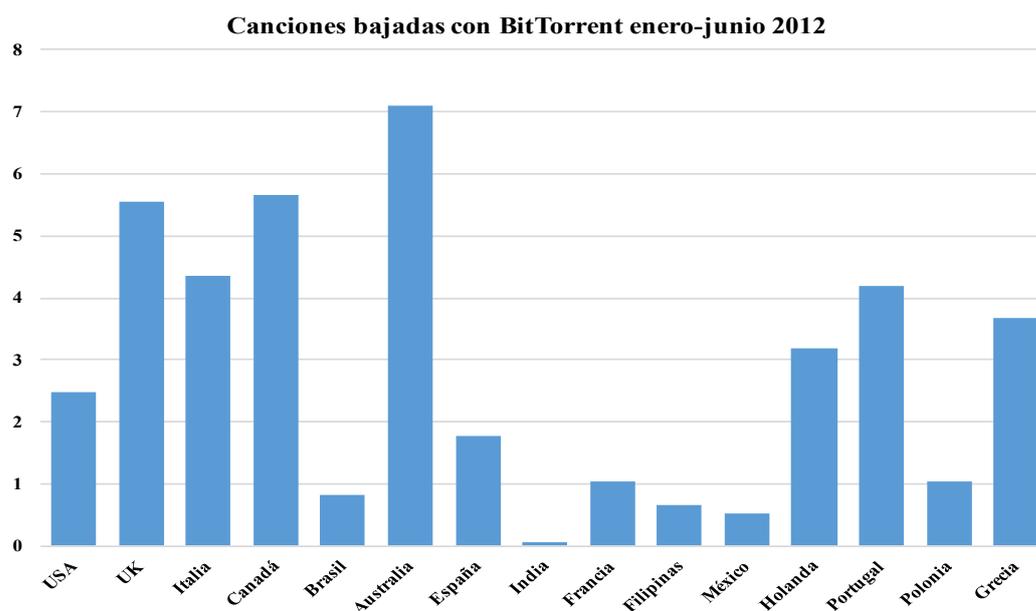
Gráfico 18. Países con más descargas on-line de música



Fuente: MusicMetric Digital Music Index

²⁵² *MusicMetric* es un servicio estadístico y de análisis de tendencias de la industria musical perteneciente a la empresa inglesa *Semetric*. A fines de 2014 *Semetric* fue adquirida por *Apple*, que poco tiempo antes había comprado la empresa de streaming *Beats Music* para competir con *Spotify* y otras (TheGuardian.com).

Gráfico 19. Países con más descargas on-line per cápita



Fuente: MusicMetric Digital Music Index

En América Latina, la piratería on-line es menor, sin embargo, la venta callejera de CDs, DVDs y *blu-ray* piratas se ha transformado en un mercado desarrollado, al punto que existen redes de tiendas especializadas en estos productos que incluso ¡pagan el impuesto a las ventas! a pesar de infringir los derechos de autor. Según J.C. Aguiar, se puede hablar de cientos de millones de dólares anuales perdidos por piratería. En el 2005 la pérdida mundial fue de 1 100 millones de dólares debido a que las ventas en las tiendas cayeron por el auge de CDs piratas y descargas por internet. En Estados Unidos, los ingresos por venta de CDs han disminuido un tercio desde 1999 y en Europa se observan tendencias similares. Las nuevas tecnologías y los patrones de consumo han cambiado el modelo de la industria musical (Aguiar 2010, 150). Si bien el mercado informal y pirata empezaba a competir con el mercado formal y legal desde la década de 1980, en ese entonces las copias en casete o en VHS siempre eran de menor calidad. En cambio, con la tecnología digital del CD y del DVD las copias resultan casi idénticas al original pero con precios muchísimo menores. Pero a pesar de las tantas demandas de los músicos, parece que la gran diferencia de precios también permite colegir que no son los músicos quienes están perdiendo con la piratería. Son las discográficas.

En este sentido, es claro que la piratería musical es perjudicial para las grandes empresas discográficas, ¿pero lo es también para los músicos? Existen estudios serios

que muestran que la difusión de música en internet y la posibilidad de descargarla gratuitamente no afecta las ventas sino más bien las promociona, y los músicos pueden verse beneficiados porque la gente conoce su música y está dispuesta a comprar sus discos y asistir a futuras presentaciones en vivo. Al respecto vamos a revisar tres importantes papers: “The Effect of File Sharing on Record Sales. An Empirical Analysis” (Oberholzer y Strumpf 2007) –citado 914 veces–, “On-line Piracy and Recorded Music Sales” (Blackburn 2004) –citado 147 veces– y “The Effect of Napster on Recorded Music Sales: Evidence from The Consumer Expenditure Survey” (Hong 2004) –citado 36 veces.

Oberholzer y Strumpf (2007) pretenden evidenciar en qué medida la descarga de música on-line afecta a la industria, tal como lo aseveran las discográficas y así ver qué tan necesaria es la protección de los derechos de propiedad intelectual. Para la investigación los autores utilizan datos primarios de dos servidores tipo *Napster* de 1,75 millones de archivos descargados entre septiembre y diciembre de 2002, y una base de datos de *Nielsen SoundScan* de álbumes vendidos en tiendas durante la segunda mitad de ese año. Construyen una muestra aleatoria estratificada, hacen un *matching* y encuentran que se descargaron 47 709 canciones también disponibles en CDs. El test les permite rechazar la hipótesis nula: las descargas P2P provocan la caída de las ventas de álbumes. Encuentran que el impacto es mínimo, el efecto sustitución se verifica en apenas 6 millones de álbumes frente a miles de millones de archivos descargados. Para la industria el impacto es del 0,7 por ciento, es decir, no hay un efecto estadísticamente significativo del intercambio de archivos sobre el nivel de ventas. Concluyen, entonces, que el intercambio on-line de archivos de música es poco significativo en las ventas de discos.

David Blackburn (2004) utiliza un modelo que combina datos de ventas semanales de *Nielsen SoundScan* con datos de música descargada de las cinco mayores redes P2P entre septiembre 2002 y noviembre 2003. En su modelo identifica dos efectos: uno de sustitución en ventas y otro promocional. El efecto sustitución afecta a las *superstars* y el promocional a los músicos poco populares. Es decir, quienes son líderes del mercado de música sí ven afectadas sus ventas por las descargas on-line y quienes son desconocidos se hacen conocer gracias a las descargas ilegales. Combinando los dos efectos, el autor concluye que las descargas on-line benefician al 75 por ciento de los

artistas, cuyas ventas aumentan, aunque no es así para la gran industria discográfica. Según Blackburn, el joven y poco conocido cantante de country music, el estadounidense Joshua “Josh” Kelley asegura que Napster “me ayudó en mi primer álbum porque nadie sabía de él. [Napster] facilitó que la gente conociera mi música. Una vez que alcanzas el éxito puedes pensar en otro álbum, y deseas mantener el mismo esquema” (Blackburn 2004, 2).²⁵³

Seung-Hyun Hong (2004) analiza los datos oficiales del *Consumer Expenditure Survey* de los Estados Unidos y colige que el denominado efecto Napster solamente explica el 20 por ciento de la disminución de las ventas de discos. Su conclusión se basa en que al aparecer el CD la gran mayoría de los consumidores de música reemplazó sus antiguos LP, y ante el agotamiento del CD no tuvieron la alternativa para el respectivo reemplazo. Vale mencionar que la época final del CD coincide con la emergencia de la tecnología *Napster*.

Resumiendo, parece claro que la descarga de música on-line no afecta a las ventas. También es verdad que la descarga on-line –legal o no– vuelve mucho más democrático al mercado musical. Hay músicos que prefieren que se piratee su música para darse a conocer. Para corroborar lo dicho, en junio de 2000 en New York, Courtney Love²⁵⁴ daba un notable discurso sobre piratería musical en el marco de la *Digital Hollywood On-line Entertainment Conference*. La rockera inicia su enérgica intervención así:

Hoy quiero hablar de piratería y música. ¿Qué es la piratería? La piratería es el acto de robar el trabajo de un artista sin ninguna intención de pagar por ello. Yo no estoy hablando de un software tipo Napster. Estoy hablando de los contratos de grabación de las principales compañías discográficas.²⁵⁵

²⁵³ Traducción de “[Napster] helped me on this first album because nobody knew about it. It made it easier for people to know about the music. Once you get successful and you get another album, you want to start safeguarding it” (Josh Kelley, Hollywood Records Recording Artist).

²⁵⁴ Courtney Michelle Harrison, o simplemente Courtney Love, es una cantautora, guitarrista y actriz, además de ser una de las más importantes figuras del rock alternativo (punk y grunge). Nacida en 1964 en San Francisco, California, tuvo algunos empleos, entre ellos fue stripper en Alaska hasta que regresó a Los Ángeles en 1989 y fundó la banda Hole. Con su grupo lanzó el álbum “Pretty on the inside” en 1991. Un año después se casó con Kurt Cobain, vocalista y líder del grupo Nirvana (*Billboard*, www.billboard.com).

²⁵⁵ Traducción de “Today I want to talk about piracy and music. What is piracy? Piracy is the act of stealing an artist's work without any intention of paying for it. I'm not talking about Napster-type software. I'm talking about major label recording contracts” (Love 2000).

Y enseguida propone un ejercicio de matemática simple para probarlo. Supone un valor alto de *royalties* del 20 por ciento para la banda y un anticipo inicial de un millón de dólares. De ese millón la banda tiene que pagar 500 mil por la grabación, 100 mil o 20 por ciento de comisión al *manager*, 25 mil de honorarios legales y 25 000 al *manager* de negocios y 170 mil de impuestos. Les quedan 180 mil a repartirse entre cuatro (el tamaño típico de una banda), es decir, 45 mil cada uno para vivir un año hasta que el disco salga al mercado. Courtney supone también que el disco es un éxito y que vende un millón de copias. El éxito del álbum induce a lanzar dos discos sencillos y dos videos que cuestan un millón a pagarse a medias entre la compañía y la banda. También se cree conveniente hacer una gira, para lo cual la compañía le anticipa 200 mil y la promoción por radio le cuesta a la banda 300 mil. El millón de discos vendidos significa 10 millones de dólares, de los cuales la banda recibe su 20 por ciento de *royalties* que se destinan en su totalidad a reponer los anticipos. Finalmente, la ganancia de la banda es ¡cero! Los ingresos de la compañía 11 millones, menos aproximadamente 4,4 millones en gastos. En total la empresa recibe 6,6 millones de dólares netos (Love 2000).

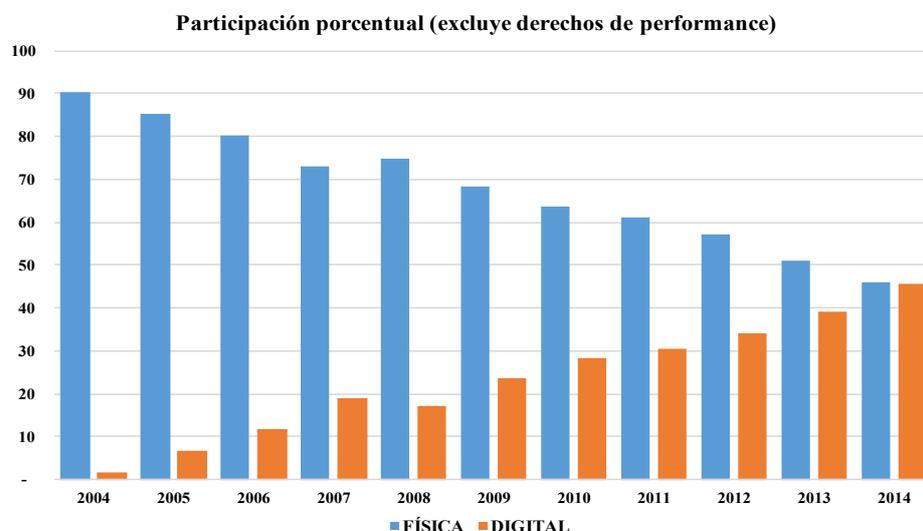
Entonces, de acuerdo a los porcentajes de repartición de ganancia detallados anteriormente y según las matemáticas de Courtney Love ¿quiénes son los piratas?...

7. De la grabación a la representación y a la recuperación del aura

El rock and roll definitivamente está montado en el tren tecnológico. Las últimas décadas del siglo veinte y los inicios del veintiuno se destacan por la aparición de nuevos modelos de negocios apalancados en las nuevas tecnologías. En este contexto tecnológico cultural surge la música digital. Ya en el año 2014 las ganancias por ventas de música digital habían igualado a las ganancias por ventas de música en vinilos, discos compactos y otros dispositivos físicos (gráfico 20). Koch y Navarro (2014) se basan en los reportes de IFPI y aseguran que “[t]ras años de revoluciones *on-line* y profecías, en el sector de la música se ha producido el esperado adelantamiento”, en otras palabras, afirman que finalmente la tecnología digital ha logrado dominar el mercado musical. Un mercado musical a la baja en el siglo veintiuno, con ventas de aproximadamente 15 mil millones de dólares durante el 2014, cifras pequeñas en comparación con los casi 40 mil millones anuales de la década de los noventa (ver

gráfico 5), pero con un novedosísimo modelo de negocios en proceso, el *streaming*, incluso capaz de combatir con éxito la piratería musical.

Gráfico 20. Ganancia global por ventas de música física y digital



Fuentes: IFPI Digital Music Report y grabstats.com

La primera modalidad para obtener música se basaba en descargas directas del internet, en un principio gratuita e ilegalmente y después pagando, aunque todavía compitiendo con la piratería. La forma pagada de descargar música es el modelo *i-tunes* de *Apple*, mecanismo de compra digital de discos o temas individuales para almacenarlos en la aplicación que previamente uno se había bajado a su computador. Esta aplicación en formato MP3 también es útil para guardar la música de los CD transformada a ese formato. El mecanismo *i-tunes* fue líder del mercado legal de música digital y de alguna manera combatió contra la piratería por internet. Sin embargo, la tecnología evolucionaría hacia el mecanismo de *streaming*, que en lugar de permitir la descarga de música ofrece el servicio de escucharla, es decir, no se compra la música sino que se paga por el derecho a escucharla. Mediante un costo de suscripción mensual –algo menos de 10 dólares– se adquiere el derecho a escuchar hasta treinta millones de canciones con la posibilidad de ordenar diferentes *playlists* con los temas favoritos. De esta manera, el negocio musical continúa globalizándose y ampliándose a mercados con cada vez más usuarios, mediante la utilización de estos novedosos servicios, que a su vez permiten a los músicos tener más y más público. La modalidad *streaming* es lo más eficiente para frenar la piratería. Las principales empresas proveedoras de *streaming* son *Spotify*, *Apple Music*, *Google Play*, *Amazon Music*, *Deezer*, *Tidal*, *Slacker*, *Groove* y

Rhapsody. En 2014 la industria musical generó ganancias de más de 14 millones de euros, algo menos que el 2013. Sin embargo, el formato digital recaudó por primera vez a nivel mundial más que el formato físico: 6 480 millones contra 6 452 millones de euros. Los servicios de *streaming* representaron un 23 por ciento de los ingresos de la música digital, generando 1 513 millones de euros (Koch y Navarro 2014).

La revolución tecnológica ha venido presionando a los músicos a buscar una nueva forma de repartir las ganancias. Con el formato físico –LPs, casetes y CDs. En términos generales, los músicos obtenían alrededor del 10 por ciento y los otros *stakeholders* el 90 por ciento. Mediante formatos digitales e internet, los músicos o no recibían nada o recibían menos del 5 por ciento. Entonces venía madurando un proceso de *back-to-the-source*, es decir, de regreso a la fuente, a la representación en vivo. Los conciertos dejaron de ser insurrectos como *Woodstock* o caritativos como *Live Aid* y empezaron a ser la solución económica para los músicos dentro de un sistema de mercado que históricamente había sido injusto. Ahora la tortilla se viraba, gracias a los conciertos en vivo el músico podía recibir alrededor del 90 por ciento de las ganancias y el promotor el resto. Entonces, el músico, tal como al principio de la historia, retorna a la representación y vuelve a sus raíces. La música en vivo no puede ser reemplazada por música embotellada. Un melómano puede tener la más grande colección de discos pero no es comparable con la experiencia de ver y escuchar directamente. Trayendo a colación una de las grandes contribuciones de Walter Benjamin (2010), el regreso a la representación nos hace tener la sensación de que el aura perdida en la reproductibilidad mercantil puede reaparecer al momento de la representación.

Mirando números de la industria musical, ya en el siglo veintiuno, es evidente un incremento en el rubro de música en vivo en detrimento de los ingresos por música grabada. Dentro de lo que es música grabada es notorio también el aumento de las ventas por internet de música digital. En las siguientes tablas tomadas de *GrabStats*²⁵⁶ se puede ver la caída de la venta de música envasada en dispositivos físicos y el crecimiento de la música en formato digital. Pero lo más importante es el retorno a la representación en vivo como mecanismo principal de vender música, con el plus de un

²⁵⁶ *GrabStats* es un portal de internet que ofrece estadísticas industriales, cuadros, gráficos, estudios y reportes (grabstats.com).

reparto de torta mucho más beneficioso para los artistas. En vez de una disquera, de un productor, de un par de managers y de una gran red de distribuidores mayoristas y minoristas, ahora en época de conciertos y presentaciones en vivo, aparece nada más el promotor y unos pocos actores adicionales, lo cual hace que el porcentaje de ganancia del músico sea mucho mayor, de hasta del 90 por ciento de la torta en algunos casos.

Tabla 3. Ingresos globales de la industria musical

Miles de millones de US dólares						
	2006	2007	2008	2009	2010	2011
Ingresos por música grabada*	36,0	35,1	34,6	35,4	35,1	34,7
Ingresos por conciertos de música en vivo**	16,6	18,1	19,4	20,8	22,2	23,5
Otros ingresos relacionados***	8,0	8,3	8,6	8,9	9,1	9,4
Ingresos totales de la industria musical global	60,6	61,5	62,6	65,1	66,4	67,6
* Incluye ingresos por ventas de grabaciones físicas (discos compactos, cassetes, vinilos, videos musicales, descargas on-line legales, suscripciones, servicios de <i>streaming</i> y <i>ringtones</i>)						
** Incluye ventas de boletos para conciertos, <i>merchandising</i> y patrocinios.						
*** Gastos de edición musical						

Fuente: GrabStats / eMarketer, Global Music

Entre el 2006 y el 2011 los ingresos por música grabada permanecen estables con una ligera tendencia a la baja, mientras que los ingresos por conciertos en vivo crecen de forma importante. Lo que mantiene esa aparente estabilidad en las ventas de música grabada se debe a la también creciente presencia de música digital en el mercado. Mucha gente dejó de comprar discos físicos, pero su colección de música ha seguido incrementándose gracias a los álbumes y canciones individuales que pueden comprarse por internet con mecanismos tipo *i-tune*. Asimismo, es interesante notar que los otros gastos relacionados con el negocio –edición, publicidad, campañas– han permanecido bastante estables. En resumen, decrecen las ventas de música grabada en medios físicos, aumentan las ventas de música digital por internet, pero lo que más aumenta es la tendencia a vender música en vivo, es decir, la representación (gráfico 20 y tablas 3-4).

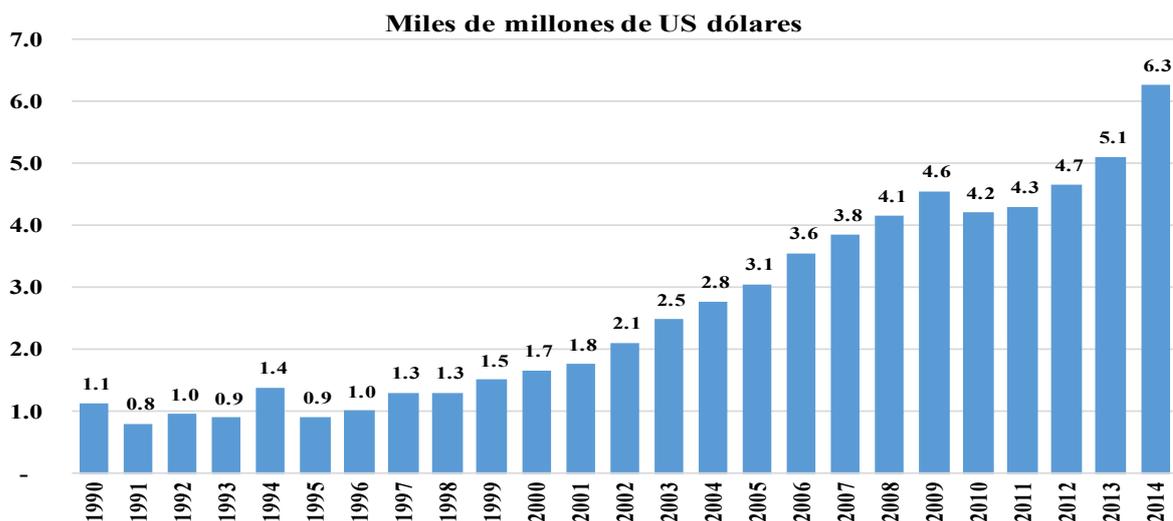
Tabla 4. Ingresos globales por ventas de música grabada

Miles de millones de US dólares						
	2006	2007	2008	2009	2010	2011
Ingresos por música física	33,1	30,6	27,5	24,6	22,2	19,9
Ingresos por música digital	2,9	4,5	7,1	10,8	12,9	14,8
Ingresos por música grabada	36,0	35,1	34,6	35,4	35,1	34,7

Fuente: GrabStats / eMarketer, Global Music

Ahora el gran negocio son los mega-conciertos, que vienen acompañados de megaganancias y al parecer mejor repartidas. Al revisar los números de *Statista*²⁵⁷ encontramos un crecimiento sostenido en la venta de tickets para conciertos de música en los Estados Unidos (gráfico 21). El mercado estadounidense representa aproximadamente el 26 por ciento del mercado global y mediáticamente es el mercado. De acuerdo a estadísticas de IFPI²⁵⁸ (gráfico 22), en los Estados Unidos las ventas de música son similares en valores a las de toda Europa sin contar el Reino Unido, y Japón también es un gran mercado. Hay que recordar que el occidentalizado Japón es uno de los países en el que más grupos de rock se han presentado en vivo, y con muchísimo éxito. Un par de ejemplos: Deep Purple realizó una gira de 1972 que culminaría con el disco en vivo más vendido en la historia, *Deep Purple: Made In Japan*, álbum que impulsó al escritor español Carlos Fernández a publicar el libro *Deep Purple. Made In Japan. El directo que cambió la historia del rock* (2014). También Queen incursionaría por allá en 1985, dando como resultado el disco *We Are the Champions: Final Live in Japan*.

Gráfico 21 - Ventas de tickets de conciertos en Norteamérica



Fuente: Statista, The Statistics Portal

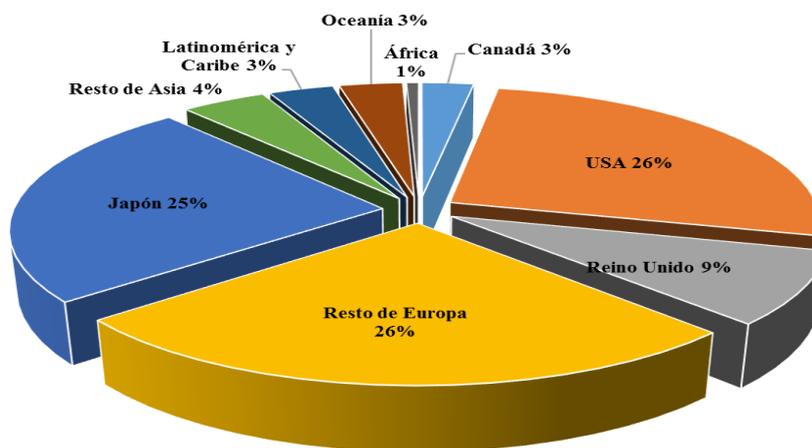
²⁵⁷ *The Statistics Portal* o *Statista* es uno de los mayores portales estadísticos del mundo. Provee acceso a estadísticas relevantes, estudios y reportes de más de 18 000 fuentes (statista.com).

²⁵⁸ La muestra de la *International Federation of the Phonographic Industry* o *IFPI* es de 50 países: USA, Canadá, 24 países europeos, 11 asiáticos, 9 sudamericanos, una muestra centroamericana y del Caribe representada como un país, un país africano (Sudáfrica) y dos de Oceanía. Los datos son de 2011.

En cuanto a las ventas de boletos para conciertos, la tendencia del gráfico es ascendente. Si bien los valores están en términos nominales y la muestra es en América del Norte, las cifras muestran un comportamiento ascendente. Es una realidad, los conciertos en vivo son la manifestación comercial –y cultural– contemporánea, que muestra algo más que música. Posiblemente el aura.

Pero los Estados Unidos encarnan la Meca de los triunfadores, y los Beatles son la evidencia. Los cuatro de Liverpool son los verdaderos causantes del nacimiento del fenómeno musical de masas gracias a la marca *Beatlemania* y a su periplo por los Estados Unidos. La banda irrumpía cuando la industria discográfica era todavía incipiente y en 1963 lanzaban sus primeros grandes éxitos, “From Me to You”, “She loves You” y “I want to hold your hand”. Estos sencillos serían los responsables del estallido mundial de esta nueva marca y la tarjeta de presentación ante el mayor mercado mundial. En los Estados Unidos nunca un grupo extranjero había sido recibido con tanto entusiasmo y furor. En 1964 comenzaban las giras multitudinarias y las millonarias ventas de discos y de *souvenirs* en Estados Unidos, Inglaterra y el mundo entero. Luego de los Beatles, otros grandes grupos británicos también cumplieron con la “aduana” estadounidense para acceder a un mercado musical que empezaba a mundializarse. El gráfico 22 muestra la repartición del mercado musical global, un gran mercado de ventas físicas y también virtuales. La base estadística de la IFPI incluye CDs, casetes, LPs de vinilo, discos sencillos de 45 rpm, videos musicales, descargas pagadas del internet y servicios de suscripción en sitios P2P legales.

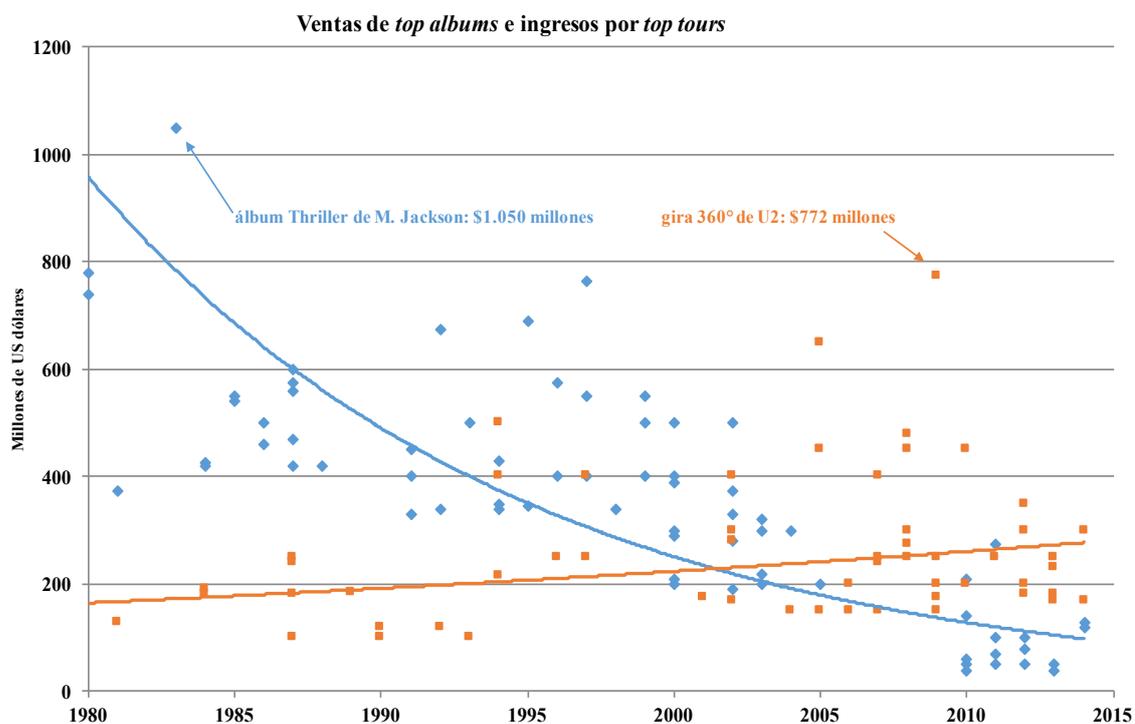
Gráfico 22. Participación en el mercado mundial 2011



Fuente: IFPI

Sin embargo, el mercado de música física ha venido cayendo en relación inversa al crecimiento de la música en vivo. Con base en información de *Billboard*, con datos de los discos más vendidos o *top albums* y las giras con mayor asistencia o *top tours*, Andrew Powell-Morse²⁵⁹ (2015) realiza un detallado análisis de ventas de discos versus ventas de boletos para conciertos. Este estudio está publicado on-line en el blog *SeatSmart*²⁶⁰, y se basa en las tendencias de las ventas de discos físicos y conciertos en vivo entre 1980 y 2014. Para este estudio se utiliza la noción *top* (los discos más vendidos y los conciertos con más asistencias) de las listas de la revista especializada *Billboard*. El gráfico 23 fue elaborado con base en el análisis de Powell-Morse.

Gráfico 23. Ventas de discos y de boletos de conciertos



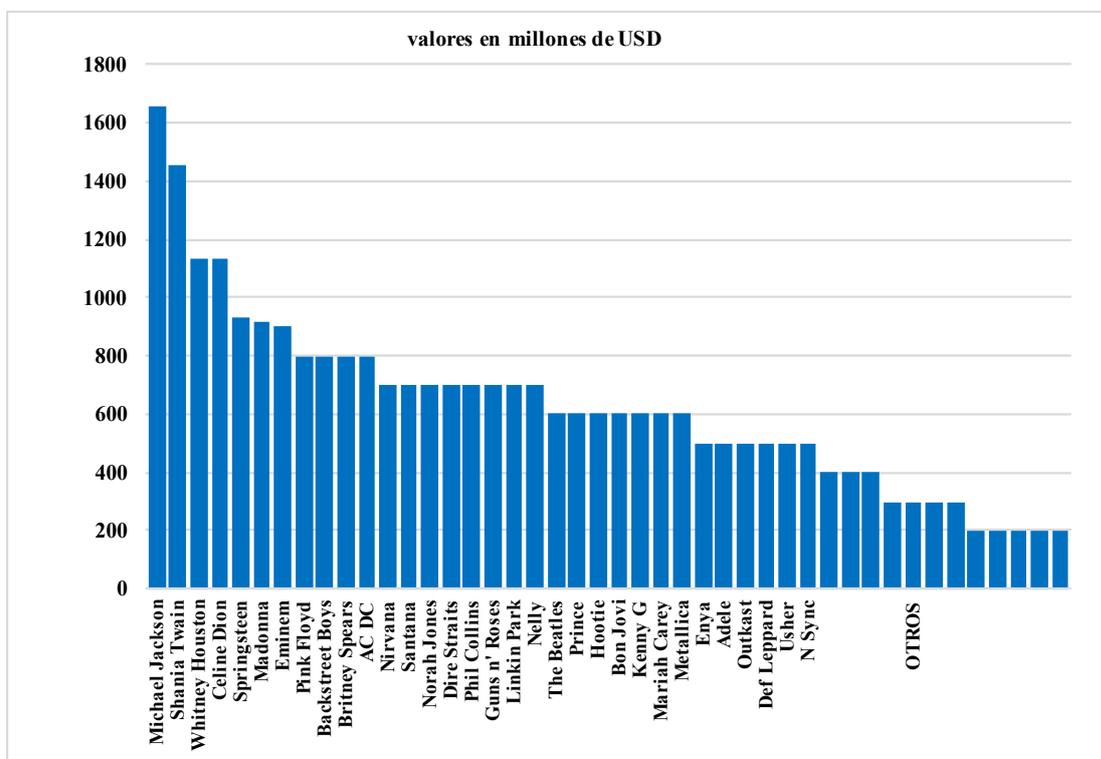
Fuente: Powell-Morse (2015) / SeatSmart Blog

²⁵⁹ Andrew Powell-Morse es Director de Análisis de Datos y Contenido Editorial de la empresa *Best Tickets.com*. Es especialista en análisis de datos deportivos y de mercado secundario de boletos de espectáculos en vivo. Sus análisis han sido publicados en algunas revistas top como *Forbes* (www.businessinsider.com).

²⁶⁰ *SeatSmart* es un portal de internet para venta de boletos de partidos de varios deportes, conciertos de todo tipo de música y obras de teatro. Además de ser posiblemente la opción más barata para comprar boletos, también ofrece buenas estadísticas. Es una empresa nueva. Surgió como idea en octubre de 2014 y en cuatro meses, en enero de 2015, se transformó en una realidad. En junio ya había vendido su primer millón de dólares en boletos y en septiembre de 2015 había llegado a los dos millones de dólares (seatsmart.com).

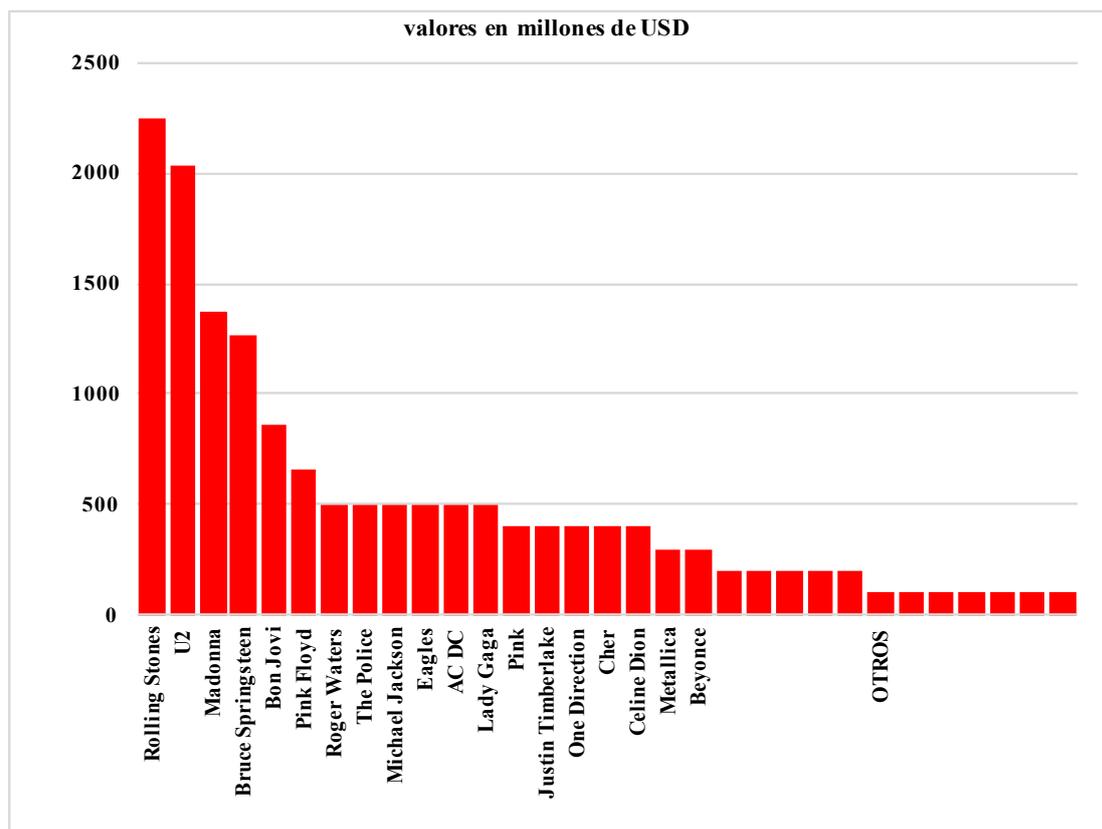
El gráfico muestra al álbum más vendido de todos los tiempos, *Thriller* (1983) de Michael Jackson. Más de mil millones de dólares en ventas, cifra prácticamente imposible de alcanzar por cualquier otro disco y muy difícil de superar por alguna gira. Este álbum de Jackson además fue el punto de inflexión para salir de la crisis económica de la industria musical de los años ochenta. La gira *360°* (2009) de la banda irlandesa U2 obtuvo casi 800 millones de dólares de ganancias y hasta la fecha no ha podido ser igualada por otro músico. Las tendencias de los puntos están representadas por regresiones exponenciales que muestran claramente que la venta de música grabada está en descenso frente al crecimiento de las ventas de boletos para conciertos en vivo. Para ilustrar mejor la información sobre discos vendidos y giras, en el mismo artículo y con la misma muestra de álbumes y boletos de *Billboard*, Powell-Morse (2015) construye un par de gráficos en los que muestra las ganancias por discos y por boletos vendidos entre 1980 y 2014, respectivamente (gráficos 24 y 25).

Gráfico 24. Ventas acumuladas de *top albums* (1980-2014)



Fuente: Powell-Morse (2015) / SeatSmart Blog

Gráfico 25. Ventas acumuladas de boletos para *top tours* (1980-2014)



Fuente: Powell-Morse (2015) / SeatSmart Blog

En el gráfico 24 de álbumes vendidos, es líder el rey del pop Michael Jackson con un acumulado de 1 659 millones de dólares, seguido por la cantante y compositora country-pop canadiense Shania Twain (1 456 millones), la gran cantante de blues, R&B y soul, también compositora, actriz y empresaria estadounidense Whitney Houston (1 132 millones), la canadiense Celine Dion (1 130 millones), el rockero estadounidense Bruce Springsteen (933 millones), el único rapero blanco, el estadounidense Eminem (899 millones) y la ítalo-estadounidense Madonna (918 millones). En el gráfico 25 de boletos vendidos, los primeros son los inmortales rockeros británicos The Rolling Stones con ventas acumuladas de 2 247 millones de dólares, seguidos por los rockeros irlandeses U2 (2 033 millones), Madonna (1 373 millones), Bruce Springsteen (1 263 millones), la banda rockera estadounidense Bon Jovi (865 millones) y los ingleses Pink Floyd (655 millones). Es interesante notar que los Rolling Stones, Pink Floyd y U2, clásicos y tradicionales rockeros, considerados por muchos como parte de los auténticos del rock and roll, han logrado sobresalir en sus conciertos en vivo, tanto o más que en sus anteriores ventas de discos grabados en estudio, lo cual revela un muy interesante

síntoma que podría considerarse como de autenticidad y, por lo tanto, de recuperación del aura al momento de presentarse en vivo.

Analizando solamente el año 2014 y con base en la información del portal web español *Industria Musical* (www.industriamusical.es), nos topamos con la noticia de que, sumando venta de discos, ventas on-line y presentaciones en vivo, quien más dinero ganó en el 2014 es el rapero Dr. Dre, la escalofriante cantidad de 620 millones de dólares sin haber vendido ni un solo disco ese año. Pero más que rapero, el Dr. Dre es productor musical, actor y empresario. En su carrera artística de más de treinta años ha sacado tres discos, dos en los ochenta y uno en el 2015. Es decir, su producción musical es insignificante en comparación con Bob Dylan o los mismos Rolling Stones, que en el doble de tiempo han sacado veinte veces más discos. Este fenómeno nos permite colegir que la presentación en vivo actualmente es más rentable que la venta de discos. En segundo lugar de ese listado aparece la cantante y bailarina estadounidense Beyoncé (115 millones), en tercer lugar la clásica banda estadounidense The Eagles (100 millones), en cuarto lugar Bon Jovi (82 millones) y en quinto lugar Bruce Springsteen (81 millones). Aparece en el octavo lugar el ex Beatle Paul McCartney (71 millones), en decimonoveno lugar los Rolling Stones (47 millones), en vigésimo lugar el ex Pink Floyd Roger Waters (47 millones) y en vigésimo primer lugar el británico Elton John (45 millones).

Es claro que la representación está retornando al mundo de la música, pero con una muy importante característica, las ganancias ya no se reparten como antes. Parece que ahora son los músicos quienes llevan un mayor pedazo del pastel. Y hay algunas razones para creer que es así, principalmente la evidente disminución de intermediación. Con el modelo del disco grabado había editores, productores, managers, empresas discográficas, fabricantes de discos, publicistas, distribuidores mayoristas, tiendas minoristas, etc. En cambio, con el modelo del concierto en vivo, la cantidad de participantes disminuye drásticamente, ahora se habla de un promotor, un publicista y un ingeniero de sonido. Por otro lado, y de acuerdo a algunos estudios (Jefferson 2010 y Donovan 2013) la música permite ganar dinero si el artista es conocido, es decir, si la gente descarga música del internet –aunque sea gratuitamente–, conoce la obra y está dispuesta a asistir a una presentación en vivo. Este es el “efecto promocional” que es más fuerte que el “efecto reemplazo” de acuerdo a los mencionados estudios. Entonces,

la descarga de canciones hace que el consumidor de música se vuelva inconformista, ya no está satisfecho con solamente escuchar su música en casa o en el vehículo, ahora quiere más, quiere escuchar y ver al músico en vivo. Tanto Jefferson (2010) como Donovan (2013) aseguran que la descarga –legal e ilegal– de música por internet, la radiodifusión y la difusión “pirata” sirven como promoción. En esta misma línea, de acuerdo a un reportaje publicado por el diario *The Times* de Londres en el 2009, y basado en estadísticas de la *British Recording Industry Association* y de *PRS for Music*,²⁶¹ se demuestra que los ingresos de las discográficas tienden a caer mientras los ingresos de los músicos tienden a aumentar. Y es que el público prefiere gastar más dinero en música en vivo que comprar discos. Esto beneficia a los músicos porque históricamente la venta de discos generaba aproximadamente el 10 por ciento para los artistas y el 90 por ciento para todos los demás participantes del negocio. En el caso de los conciertos, los porcentajes se invierten y los músicos reciben en promedio el 90 por ciento de las ganancias y los promotores el 10 por ciento.

En definitiva, la economía de mercado ha tomado posesión de la producción y el consumo de música, pero también es verdad que esta extraña mercancía cultural de alguna forma ha logrado conservar su autenticidad y su aura, máxime cuando la música es representada en vivo. Esta particularidad metafísica de la música, evidente sobre todo en su representación, ha estado latente en las líricas de muchas canciones del rock.

Para ver el aura y la autenticidad de esta música basta revisar algunos temas musicales convertidos en himnos por los principales consumidores de rock: los jóvenes de todas las edades, los inconformes y los rebeldes. Unos consumidores ávidos de autenticidad, de una autenticidad contenida tanto en el relato como en el sonido. Entendida como aura por algunos. Una autenticidad visible en la representación, pero reconocible también en la lírica. Una lírica que, según los melómanos más entusiastas, es una especie de heraldo capaz de predecir cambios sociales y económicos. Pero también, según los especialistas en publicidad, es un mecanismo idóneo del mercado.

²⁶¹ La *British Phonographic Industry* o *BPI* es la asociación británica que representa los intereses de las compañías discográficas británicas. Sus objetivos son promover la música y luchar contra la violación de derechos de autor. *PRS for Music* es una entidad británica de gestión de derechos de autor y de derechos de interpretación.

En este sentido, y con la finalidad de identificar tonadas y textos agradables para los consumidores, se han publicado algunos artículos científicos de análisis textual de la música popular, fundamentalmente en *journals* de psicológica, lenguaje y publicidad. Un interesante estudio de análisis textual de las canciones de rock y pop y su inserción en la vida social y económica es “The Language of Lyrics”, de Pettijohn y Sacco (2009), publicado en *Journal of Language and Social Psychology*. En este paper se analizan los contenidos de las *lyrics* de las mejores canciones populares entre 1955 y 2003 –según *Billboard*– y se los coteja con los cambios sociales y económicos de los Estados Unidos durante esos mismos años. El resultado del análisis textual muestra que cuando las previsiones económicas no son alentadoras, el contenido de las canciones es mucho más significativo, reconfortante y romántico. Utilizando el software *Linguistic Inquiry and Word Count*²⁶², los autores encuentran que, como una reacción a previsiones económicas pesimistas, las canciones tienen más palabras por frase, se enfocan en el futuro, mencionan los temas que amenazan las condiciones sociales y económicas y sugieren cambios. Pero, ¿qué tan válido puede ser un análisis textual de las emociones?

De hecho, un análisis textual es muy efectivo desde una óptica psicológica. Los expertos en psicología social James W. Pennebaker y los otros coautores del manual de uso del software *LIWC*, aseguran que la forma de hablar y escribir puede revelar el universo emocional de las personas. De acuerdo a ellos, durante las últimas décadas se ha encontrado evidencia de que la salud humana –física y mental– está correlacionada con las palabras que utilizan las personas. Para ello citan algunos libros y artículos científicos que usan el análisis de texto para medir los estados psicológicos, construir taxonomías de respuesta oral y evaluar el comportamiento verbal en estado de esquizofrenia. Aseguran los autores que lo que dicen y escriben las personas sobre sus experiencias emocionales está asociado con una mejor salud mental y física. Los análisis de texto de los estudios citados por los autores revelan que las personas más beneficiadas en salud son aquellas que tienden a hablar y escribir utilizando muchas palabras emocionalmente positivas y pocas palabras emocionalmente negativas

²⁶² O *LIWC*. Es un programa de análisis de texto que cuenta las palabras de acuerdo a categorías psicológicamente significativas. Algunos resultados empíricos de algunos experimentos muestran su capacidad para detectar diferentes significados, incluyendo focos de atención, emotividad, relaciones sociales, estilos de pensamiento y diferencias individuales (Tausczik y Pennebaker 2010).

(Pennebaker et al. 2007, 3). El programa *LIWC* es utilizado como un instrumento de medición de la emoción mediante el análisis textual. Para evaluar su validez, Jeffrey Kahn y otros investigadores del departamento de Psicología de la *Illinois State University* publicaron un paper en *The American Journal of Psychology* (Kahn et al. 2007). Los autores realizan tres estudios experimentales utilizando el programa *LIWC*. El primer experimento consistía en escribir los mismos recuerdos de dos maneras, una con palabras tristes y la otra con palabras divertidas. Los dos relatos fueron sometidos al programa *LIWC* y los resultados difirieron de acuerdo a la naturaleza del relato. El segundo experimento consistía en mostrar fragmentos de películas diseñados especialmente para manipular la experiencia momentánea de tristeza y diversión, y se vio que las reacciones de tristeza y alegría de las mismas personas, eran diferentes de acuerdo al contador textual de emoción del software. En el tercer experimento se replicaron los resultados del segundo para medir la variabilidad emocional, que no fue débil entre el momento triste y el divertido. Según los autores, entonces, el *LIWC* es un método válido para medir la expresión verbal de las emociones (Kahn et al. 2007, 263).

Siempre en la línea del análisis textual, pero profundizando en cuanto al relato en la música popular, Henard y Rossetti escriben “All You Need is Love? Communication Insights from Pop Music’s Number-One Hits” (2014), un artículo con un sugestivo título para un análisis textual: las canciones populares no solamente son de amor, también describen otros varios temas. Este paper examina las canciones populares más exitosas entre 1960 y 2009. Para ello utilizan una muestra de casi mil canciones, las más escuchadas durante medio siglo de rock and roll de acuerdo a *Billboard Magazine*.²⁶³ Henard y Rossetti analizan las *lyrics* –letras de las canciones– con el *Centering-Resonance Analysis*, una herramienta de análisis de texto informatizado, similar al *LIWC*, pero tal vez más adecuada para el contenido textual de las canciones. Gracias a

²⁶³ *Billboard* es una revista semanal estadounidense fundada en 1984. Inicialmente orientada a crónica sobre diferentes festividades y espectáculos recreativos, hasta que en los años cincuenta –erupción del rock’n’roll– se especializó en música popular. A pesar de ser una revista, su “marca” también está relacionada con la publicación de listas de canciones y discos más populares. Su método de clasificación se basa en las ventas físicas, digitales y en la radioemisión. Su lista más famosa es *Billboard Hot 100*, que desde 1958 clasifica las cien primeras canciones sin importar su género musical. También publica, entre otras listas de éxitos, la *Billboard 200* con los doscientos álbumes musicales más vendidos en Estados Unidos, la exclusiva *Top 40 Hits* y la *Social 50* con información de los artistas más destacados (billboard.com). Si bien el criterio de clasificación es netamente comercial y no estético, es evidente que las ventas son el mejor indicador –¿el único? – de la calidad de la música popular. Y las listas de *Billboard* han sido el referente histórico para investigación musical, al punto que sus listas musicales podrían ser consideradas las “oficiales”.

un algoritmo superior de ordenamiento de datos para análisis de flujos textuales, este método, más conocido por su acrónimo *CRA*, parece muy eficiente para indagar dentro de los contenidos de los textos de las canciones, porque está basado en la *centering theory* (Henard y Rossetti 2014, 16) o teoría de centrado, que es una técnica para modelar la coherencia local en el discurso con un componente específico para la anáfora (Willis y Miertschin 2011). El algoritmo de la herramienta ordena los datos y posteriormente los codifica mediante una representación empírica a manera de una red compuesta por las palabras y sus relaciones gramaticales. Su validez radica justamente en su capacidad para tratar textualmente la anáfora,²⁶⁴ que es un aspecto recurrente en el rock. Muchas de las canciones creadas durante la segunda mitad del siglo veinte, en pleno auge del capitalismo tardío, contienen en sus textos palabras repetidas para martillar con su mensaje. La técnica *CRA* es idónea para analizar textualmente las repeticiones. Es muy potente como método de análisis textual porque es aplicable a rangos amplios y a grandes muestras de textos escritos y conversaciones transcritas. Identifica palabras discursivamente importantes, las representa como una red y utiliza las propiedades estructurales de la red para identificar las palabras más significativas. También permite contrastar una red con otras para realizar análisis espaciales. La técnica *CRA* tiene ventajas con respecto a otras, es aplicable a varios contextos de investigación, incluyendo el análisis de contenido de medios de comunicación y de conversación (Corman et al. 2002). Henard y Rossetti destacan la técnica *CRA* como un método de evaluación rigurosa que va mucho más allá de un conteo simple de palabras. Su arquitectura reduce el nivel de sesgo en el proceso de codificación y los textos pueden ser separados en diferentes frases: los sustantivos y adjetivos se separan como si fueran frases nominales y son utilizados como nodos de la red. Se aplica algo que los autores llaman *betweennesscentrality* o centralidad de intermediación, que le otorga a cada palabra de la red una medida de su influencia, entendida como el conjunto de relaciones con las demás palabras. Así, se identifican los temas más influyentes dentro de las *lyrics* del rock and roll. Asimismo, los autores muestran la efectividad de la metodología al citar algunos autores que utilizaron esta metodología, investigando temas como conectividad semántica, sistemas discursivos complejos, coherencia discursiva, ética y discurso (Henard y Rossetti 2014, 16).

²⁶⁴ Anáfora es una palabra que viene del latín *anaphora* y del griego *anáfora*, y que significa repetición. Se refiere justamente a la repetición de una palabra dos o más veces o a la repetición de cualquier elemento de la oración utilizado pronombres indicativos para referirse a algo ya mencionado.

Tabla 5. Análisis textual CRA de temas de rock

Canciones #1 según <i>Billboard</i> por década					
	1960s	1970s	1980s	1990s	2000s
N° de nodos:	1 960	2 266	1 786	2 328	3 019
Palabras influyentes:	amor	amor	amor	cantidad	cantidad
	cantidad	cantidad	cantidad	nena	nena
	nena	niña	nena*	amor	niña
	nombre femenino	bueno	tiempo	camino	camino
	tiempo	nena	noche	hombre	hombre
	hombre	hombre	corazón	tiempo	tiempo
	bueno	noche	hombre	niña	bueno
	niña	camino	ojo	baile	negro**
	corazón	tiempo	camino	vida	amor
	noche	ojo	vida	noche	niño
Palabras influyentes en orden descendente. Traducidas de <i>Table 1</i> (Henard y Rossetti 2014, 17). *traducción mía de <i>baby</i> , que no se refiere a bebé sino más bien a nena. **traducción mía de <i>nigga</i> , que significa <i>nigger</i> y es una forma despectiva de referirse a un africano o a un afrodescendiente.					

Fuente: Henard y Rossetti (2014)

Si bien el objetivo principal de los autores era identificar estrategias de comunicación y publicidad para audiencias masivas con base en los mensajes de las canciones populares más escuchadas, los resultados de su investigación fueron lo bastante pertinentes como para entender muchos aspectos ocultos del rock and roll e incluso inferir sobre su mensaje durante más de medio siglo. En este estudio, que combina lo cuantitativo con lo cualitativo, se han podido identificar las temáticas que con mayor frecuencia se repiten en “el discurso del rock”. En primer lugar, los autores construyen la gran base de datos o *dataset* y la dividen en cinco bases menores, una por cada década, e identifican las palabras más influyentes en las canciones populares –también las más influyentes. La tabla 5 resalta lo más importante de la *Table 1* de Henard y Rossetti (2014, 17).

La tabla 5, ordenada por décadas, muestra las palabras que más se repiten en las letras de las canciones *top 100*. El término “nodo” se refiere a las veces que la palabra se repite dentro de la red. La palabra “amor” –*love*– es la más influyente hasta la década de los ochenta, cuando empieza a perder influencia, llegando a ocupar una posición poco

importante. También aparecen palabras relacionadas con el amor como “corazón”, “nena” y algún nombre femenino. Esto último muestra tal vez un carácter machista del rock, evidenciado también en la escasa participación femenina en las bandas. Además del amor, el rock and roll evoca al dinero –*quantity*– y al tiempo, al bien y al mal, al día y a la noche, a la propia vida, al ser humano –*man*– y a otras palabras relacionadas con el destino, como por ejemplo “camino”, y con la belleza, representada por la palabra “ojo” u “ojos”.

Pero es difícil entender por sí solas a las palabras vida y amor, a acciones humanas como al latido del corazón, a categorías como el dinero y al tiempo o a la memoria del nombre de una *baby* o simplemente al recuerdo de sus hermosos ojos. Tampoco es sencillo opinar sobre virtudes y vicios humanos como la bondad y la maldad, períodos como el día y la noche y expresiones emancipatorias como el baile o ideas abstractas como la búsqueda del destino del caminante. Entonces, para comprender más allá de las palabras, los autores deciden buscar descriptores que asocien todas estas palabras y así identificar grandes temas que de alguna manera agrupen las palabras influyentes.

Entonces, ya ubicadas las palabras más influyentes, Henard y Rossetti se enfocan en identificar los temas imbricados en las canciones para agrupar momentos de amor, rebeldía, estados de ánimo y otros. Si bien el estudio es cualitativo, hay un componente cuantitativo importante. Los autores realizan los respectivos análisis de valores propios y correlaciones, que resultan insuficientes para determinar los temas de influencia. Evalúan independientemente las palabras para encontrar asociaciones entre canciones y temas, y finalmente las analizan en conjunto y con mayor precisión para asignarlas a temas específicos. Las discrepancias las resuelven a través de una discusión entre los autores. Como resultado de este método cuantitativo-cualitativo, se obtienen los temas comunicacionales integrales, sus descriptores asociados y las 50 palabras más influyentes, los mismos que se agregan en la tabla 6, construida con base en la *Table 2* y la *Table 3* (Henard y Rossetti 2014, 18).

Tabla 6. Temas comunicacionales, descriptores asociados y palabras de influencia

Canciones <i>Top 100</i> del rock and roll (1960-2009)		
Temas	Descriptores asociados	Palabras influyentes
Temas comunicacionales primarios*		
Pérdida	Tristeza, dolor de corazón, amor perdido, soledad, romance no logrado	Corazón, amor, distante, solitario, abandonado, sentimiento
Deseo	Anhelos, deseo, anticipo, lujuria, codicia	Movimiento, nocturno, nena, cuerpo, intento, baile
Aspiración	Sueños, mundano, anhelo, anticipo, esperanza	Sueño, paraíso, nocturno, luna, movimiento, mundo
Separación	Desamor, pérdida, separación, adiós, nombre de persona	Espera, tiempo, abandono, lágrima, adiós, solitario
Dolor	Emociones mezcladas, ahora, tristeza, cambio, adiós	Malo, bueno, adiós, beso, momento, mujer
Inspiración	Optimismo, energía, vitalidad, baile, conectividad	Vida, todo, música, bueno, mundo, baile
Nostalgia	Romanticismo, unicidad, unión, soñador, idealista	Sentimiento, diurno, mujer, corazón, tiempo, paraíso
Temas comunicacionales secundarios**		
Rebelión	Rebelde, contracultura, rock'n'roll, música	Preferido, domingo, juego, ciudad, rock, radio
Hastío	Reflexivo, hastiado, cínico, atrapado, contemplativo	Estado, preferido, espejo, domingo, pesado (<i>heavy</i>), avión (<i>jet</i>)
Desesperación	Indefenso, atrapado, desesperado, arrinconado, codicioso	Esquina, tiro, línea, adivinanza, promesa, estúpido
Escapismo	Fantasía, escape, éxtasis, amor como droga, sexo	Trato, éxtasis, vuelo, adentro, cuestionamiento, ranuras
Confusión	Confundido, memorias distantes, sin sentido, secretos	Memoria, maletín, círculo, visión, secreto, magia
Palabras influyentes en orden descendente. Traducidas de <i>Table 2</i> y <i>Table 3</i> (Henard y Rossetti 2014, 18).		
*con base en las 50 palabras más influyentes en al menos 25 diferentes letras de canciones.		
**con base en las 250 palabras más influyentes en al menos 5 diferentes letras de canciones.		

Fuente: Henard y Rossetti (2014)

Temas como deseo, aspiración, separación, dolor, inspiración y nostalgia encierran las ideas, los sentimientos, las emociones, los traumas, las decepciones y los proyectos de los músicos al escribir las letras de sus canciones. Además, proporcionan argumentos suficientes para evaluar la comunicación lírica del rock. Sin embargo, estos temas primarios, que provienen del análisis de las 50 palabras más influyentes repetidas en al

menos veinticinco *lyrics* de las casi mil canciones de la muestra total, podrían haber eliminado estadísticamente otros temas explicativos sobre la vinculación entre rock y vida. Para ello, los autores construyen un segundo conjunto de datos con las 250 palabras que aparecen en al menos cinco canciones. Las primeras 50 palabras fueron retiradas de la base para realizar un análisis de componentes principales que aseguraría un análisis secundario lo suficientemente granular²⁶⁵ y capturar temas temporales no considerados por el primer análisis (Henard y Rossetti 2014, 17-18).

De este segundo análisis se desprenden nuevos temas comunicacionales como rebelión, hastío, desesperación, escapismo y confusión, los mismos que aglutinan descriptores no identificados por el primer análisis. Vinculados al tema rebelión surgen descriptores como música, rock and roll, contracultura y rebeldía, muy propios de la década de los sesenta. De forma similar, los otros temas comunicacionales revelan muchas palabras influyentes en las posteriores décadas. Para eliminar posibles sesgos por influencia de la melodía y por confusión por identificación de diferentes canciones de un mismo músico, los autores aislaron los impactos de tonadas específicas y de estilos musicales. Este procedimiento permitió identificar una lista de los artistas *top 10* de *Billboard*, aquellos que lograron más canciones número uno. Tanto los Beatles como Mariah Carey tienen seis canciones *number 1* y más de doscientos días en esa posición. Aparecen además Elvis Presley, Rod Stewart, los Bee Gees, Paul McCartney, Diana Ross, Boys II Men, Black Eyed Peas y Beyoncé (Henard y Rossetti 2014, 18, *Table 3*).

Henard y Rossetti concluyen su análisis exponiendo ciertos patrones que surgen de los temas comunicacionales primarios. El tema “inspiración” muestra una gran evolución desde su relativa no utilización en los años sesenta hasta su repetido uso en los años 2000. El tema “nostalgia” se destaca en la década de los setenta, pero su uso disminuye

²⁶⁵ En econometría el adjetivo “granular” se refiere a una característica de las distribuciones de “cola ancha”. Cuando la información de los datos más grandes de la distribución son capaces de explicar una parte importante de la globalidad, se habla de esta característica. Para entender esta connotación nos puede ser útil un paper econométrico. Gabaix demuestra que los shocks idiosincráticos a nivel micro explican parte importante de los shocks macro. La investigación tradicionalmente se ha centrado en el uso de shocks macro para explicar los ciclos económicos, con el argumento de que los shocks micro ya están contenidos en el agregado. Sin embargo, este argumento se rompe si la distribución del tamaño de las empresas es de colas anchas. De hecho, el comportamiento idiosincrático de las 100 mayores empresas en los Estados Unidos explica alrededor de un tercio de las variaciones en el PIB. Esta hipótesis “granular” sugiere cambios para la investigación macroeconómica porque muchas cuestiones macroeconómicas pueden aclararse mirando el comportamiento micro de las grandes empresas (Gabaix 2011, 733).

considerablemente en el siglo veintiuno. “Pérdida”, en el sentido de “extravío”, es un tema dominante durante las décadas de 1980 y 1990, posiblemente porque esos años fueron de abundancia económica en los Estados Unidos. Con excepción de la década de los setenta, los temas “pérdida” y “dolor” son desplazados por otros. El tema “ruptura” es utilizado regularmente durante toda la segunda mitad del siglo veinte e inicios del veintiuno (Henard y Rossetti 2014, 20-21). Para de alguna manera resumir la carga histórica, social y emocional en la música rock durante el capitalismo tardío, la tabla 7 muestra las tendencias generales reflejadas en los temas comunicacionales.

Tabla 7. Temas de mayor influencia por décadas (1960-2009)

Década	Temas influyentes
1960	Dolor, nostalgia y rebelión
1970	Nostalgia, rebelión y hastío
1980	Pérdida (extravío), aspiración y confusión
1990	Pérdida, inspiración y escapismo
2000	Inspiración, dolor y desesperación

Fuente: Henard y Rossetti (2014, 21)

En términos muy generales, las décadas de los sesenta y setenta relatan la rebeldía de entonces, es claro también el dolor contenido por la herencia negra en los sesenta. Desde 1980 aparecen, entre otras cosas, el extravío, el dolor y la desesperación.

Para corroborar e ilustrar los resultados de Henard y Rossetti, a continuación, hago un análisis textual particular y cronológico de algunas canciones que, según mi criterio, se han transformado en himnos de amor y paz, y también de voz de la contracultura. He creído pertinente mostrar expresiones de lo que originalmente el rock era: amor, paz y protesta contra el poder establecido. En este sentido, podemos considerar como el primer gran himno a “Blowin’ in the Wind” (1963) de Bob Dylan, una canción protesta contra el sistema, enfocada en la guerra, aunque bastante pesimista.

¿Cuántos caminos debe recorrer un hombre antes de que le llamen hombre? [...] Sí, y ¿cuántas veces deben volar las balas de cañón antes de ser prohibidas para siempre? [...] Sí, y ¿cuántas

mueres serán necesarias para saber que tantos mueren? [...] La respuesta, mi amigo, está soplando en el viento, la respuesta está soplando en el viento.²⁶⁶

Pero el mismo Dylan se vuelve más explícito cuando compone en 1964 “The times they are a-changin’” y la vocaliza con más *feeling*. La impecable narración con su típica voz áspera, acompañada de guitarra y armónica, convoca a todos al cambio social, enaltece a la juventud y exalta la libertad y la igualdad, ideales supuestamente americanos.

Vengan escritores y críticos que profetizan con su pluma [...] la oportunidad no volverá [...] Vengan senadores y congresistas, por favor atiendan a la llamada, no se queden en la puerta [...] Vengan madres y padres de todas partes y no critiquen lo que no pueden entender, sus hijos y sus hijas están fuera de su control, su antiguo modelo de formación está caducando rápidamente. Por favor, salgan del nuevo modelo si no pueden aportar [...] porque los tiempos están cambiando.²⁶⁷

Por estos y por otros varios temas como “Masters of War” (1963), “A hard rain's a gonna fall” (1963), “Chimes of Freedom” (1964), “Like a Rolling Stone” (1965), “It's alright Ma” (1965), “Just like a Woman” (1966), “Absolutely Sweet Mary” (1966), el gran Bob Dylan fue galardonado con el premio Nobel de la Paz en el año 2016. La Academia Sueca dijo que “por haber creado nuevas expresiones poéticas dentro de la gran tradición de la canción estadounidense”, a lo que el músico profundamente agradeció y respondió con un discurso el 10 de diciembre de 2016. “En ningún momento tuve tiempo para pensar: ‘¿Mis canciones son literatura?’ Así que agradezco a la Academia Sueca que se haya tomado el tiempo de considerar esa pregunta y, en última instancia, proveer una respuesta tan maravillosa” (www.nobelprize.org).

En la misma línea de protesta y en concordancia con el *Verano de Amor* de San Francisco en 1967, el grupo The Mamas & The Papas lanza la canción “San Francisco”

²⁶⁶ Traducción mía de “How many roads must a man walk down before you call him a man? (...) Yes, 'n' how many times must the cannonballs fly before they're forever banned? (...) Yes, 'n' how many deaths will it take till he knows that too many people have died? (...) The answer, my friend, is blowin' in the wind, the answer is blowin' in the wind” (Bob Dylan 1962).

²⁶⁷ Traducción mía de “Come writers and critics who prophesize with your pen (...) the chance won't come again (...) Come senators, congressmen, please heed the call, don't stand in the doorway (...) Come mothers and fathers throughout the land and don't criticize what you can't understand, your sons and your daughters are beyond your command, your old road is rapidly agin'. Please get out of the new one if you can't lend your hand, for the times they are a-changin'” (Bob Dylan 1964).

para interpretarla en el *Monterey Pop Festival*. El melodioso y popular tema llegó a los primeros puestos en las listas de los Estados Unidos y Europa. De hecho, es considerado el himno hippie. El tema es amor, paz, es el *flower power* de Ginsberg y es psicodelia. “Si vas a San Francisco, asegúrate de llevar flores en el pelo. Si vas a San Francisco vas a conocer allá algunas personas gentiles. Quienes vienen a San Francisco asegúrense de llevar flores en el pelo. Si llegas a San Francisco, aquí el verano será puro amor”.²⁶⁸

Ese mismo 1967, los Grateful Dead lanzan un tema de similar estilo llamado “The golden Road (to unlimited Devotion)”. Inmersos en un ambiente de paz y amor, los Dead intentan una canción *pop*, sin embargo se convierte más bien en el preámbulo del siguiente tema del álbum, “Beat it on down the Line”, una canción vinculada a la experiencia ácida. Recordemos que los Dead fueron parte de la tripulación del multicolor bus *Further* de Ken Kesey en 1964. “The golden Road” nos recomienda:

Toma unas vacaciones, déjate llevar por un tiempo, está llegando el verano y estarás a la moda. Bien iluminado y fumando, amigo, como si tuvieras una pelota. Porque tu madre está en Memphis, y no volverá hasta el otoño [...] Hey, hey, hey, ven enseguida y únete a la (fiesta todos los días).²⁶⁹

Aunque no en la línea psicodélica, pero con mucha protesta contenida, el grupo Creedence Clearwater Revival lanza la canción “Fortunate Son” (1968) inspirada en el matrimonio del nieto del ex presidente Eisenhower con la hija del presidente Nixon. La canción describe un sistema económico, político y social injusto, en el que unos pocos nacen en cuna de oro y desde ese momento tienen la vida solucionada.

Algunos nacen y se ondea la bandera [...] Y cuando la banda toca *Hail to the Chief*, oooh, los cañones te apuntan, Señor [...] No soy yo, no soy yo, no soy el hijo de ningún

²⁶⁸ Traducción mía de “If you're going to San Francisco, be sure to wear some flowers in your hair. If you're going to San Francisco, you're gonna meet some gentle people there. For those who come to San Francisco, be sure to wear some flowers in your hair. If you come to San Francisco, Summertime will be a love-in there” (The Mamas & The Papas 1967).

²⁶⁹ Traducción mía de “Take a vacation, fall out for a while, Summer's comin' in, and it's goin' outa style. Well lite up smokin' buddy, have yourself a ball. Cause your mother's down in Memphis, won't be back 'till the fall (...) Hey hey, hey, come right away. Come and join the (party every day)” (Jerry García 1967).

senador...no soy yo, no soy yo, no soy el hijo de un millonario...no soy yo, no soy yo,
no soy el hijo de un militar...no soy yo, no soy yo, no soy un afortunado.²⁷⁰

También en junio de 1967, los Beatles producen el álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, posiblemente el primer álbum conceptual de la historia del rock. Disco coherente con el *verano de amor*, el *pop art* y la *psicodelia*, y en el que todos los temas están vinculados por un hilo conductor basado en vivencias pasadas, presentes, futuras, reales e imaginarias de los miembros de la banda: “Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band”, “With a Little Help from my Friends”, “Lucy in the Sky with Diamonds”, “When I'm Sixty-Four” ... “A Day in the Life”. El disco marca el triunfo del LP versus el 45 rpm, pero también consolida la carrera comercial de la música popular. De acuerdo a datos de la RIAA, este álbum ha vendido aproximadamente 32 millones de copias y se ubica en el décimo lugar histórico, además de haber ganado cuatro premios Grammy en 1968. El pintor británico y artista *pop-art* Peter Blake y su esposa crearon la portada del disco, tal vez la más parodiada de la historia. En ella aparecen, entre varios otros, los propios Beatles, Mahatma Gandhi, Marlene Dietrich, Albert Einstein, Shirley Temple, Johnny Weissmuller, Oscar Wilde, Marlon Brando, Stuart Sutcliffe, Karl Marx, Oliver Hardy, Stan Laurel, William Burroughs, Marilyn Monroe, Dylan Thomas, Aldous Huxley, Bob Dylan, Fred Astaire, Edgar Allan Poe, Mae West y Aleister Crowley (Díaz y Martínez 2011, 18-9). Se supone también que el disco revela algunos secretos de los Beatles, entre ellos la supuesta muerte de McCartney en 1966 y el consumo de LSD para su grabación, tal vez evidente en el tema “Lucy in the Sky with Diamonds”, cuyas iniciales coinciden con las del acrónimo del ácido lisérgico. La primera gran parodia –y crítica– al disco de los Beatles es de Frank Zappa, un prolífico músico de pop, rock, jazz y música clásica, cuya banda era una especie de grupo teatral llamado The Mothers of Invention. El disco-parodia *We're Only In It for the Money* (1968) de Zappa tiene una portada similar a la de *Sgt. Pepper's* y, además de ser una

²⁷⁰ Traducción mía de “Some folks are born, made to wave the flag (...) And when the band plays *Hail to the Chief*, ooo, they point the cannon at you, Lord (...) Some folks are born, silver spoon in hand (...) It ain't me, it ain't me, I ain't no senator's son...It ain't me, it ain't me, I ain't no millionaire's son...It ain't me, it ain't me, I ain't no military son...It ain't me, it ain't me, I ain't no fortunate one” (John Fogerty 1968). *Hail to the Chief who in triumph advances! / Honored and blessed be the ever-green Pine!* (¡Saludo al Jefe que avanza en el triunfo / Honrado y bendito sea el Pino siempre verde!), fragmento de “The Lady of the Lake” de Sir Walter Scott (ca. 1890-1900). “Hail to the Chief” es un tema que se entona cuando el presidente de los Estados Unidos llega a algún evento formal. Tomado del poema de Scott, en el que se narra cómo un clan escocés pierde su patrimonio y sus tierras a manos de un invasor imperialista. Publicado en 1810 (*Library of Congress* en www.loc.gov).

respuesta directa al disco de los Beatles, es una sátira contra los hippies y el contexto de paz y amor de la corriente *Flower Power*, de la que *Sgt. Pepper's* es uno de los íconos musicales. En este álbum conceptual sobresale la canción “Who Needs The Peace Corps?”, una crítica mordaz al movimiento hippie de los años sesenta, al cual reprocha por su falsa inocencia: “Todas las ciudades deben tener un lugar donde puedan reunirse los falsos hippies, calabozos psicodélicos que surjan en todas las esquinas de la calle... voy a San Francisco”.²⁷¹

En julio de 1967, apenas un mes después de haber salido al mercado *Sgt. Pepper's*, los Beatles lanzaban el álbum *Magical Mystery Tour*, LP en el que destaca una canción símbolo en la historia de la globalización cultural. “All You Need is Love” había sido compuesta para mostrar la cultura británica al mundo. La canción de John Lennon se interpretaba por primera vez el 25 de junio de 1967, transmitida en vivo vía satélite por la *BBC* de Londres a 26 países para más de 400 millones de televidentes. El programa *Our World* era la primera transmisión televisiva global de la historia, y consistía en que catorce países se mostraban al mundo. Participaron, además de los Beatles, la cantante de ópera María Callas y el pintor Pablo Picasso. Unos exponían sus paisajes, otros sus monumentos y edificios, pero el Reino Unido mostraba a los Beatles interpretando una canción que se convertiría en un himno de paz.²⁷² “All you need is love” arranca con el el himno francés *La Marseillaise* e incluye partes de otros temas como la “Invención N° 8 en fa mayor” de J. S. Bach, “In the mood” de Glenn Miller, “She loves you” y algo de “Come Together” de los propios Beatles y “Prince of Denmark's March” de Jeremiah Clarke. La primera parte de la canción es la fundamental. Después de *La Marseillaise* hay un coro que entona tres veces “Amor, amor, amor” hasta que entra la voz de Lennon con:

No hay nada que puedas hacer que no pueda ser hecho / Nada que puedas cantar que no pueda ser cantado / Nada que puedas decir, pero puedes aprender las reglas del juego / Es fácil / Nada que puedas hacer que no pueda ser hecho / Nadie a quien puedas salvar

²⁷¹ Traducción de “Every town must have a place where phony hippies meet, psychedelic dungeons popping up on every street...go to San Francisco” (Frank Zappa, 1968).

²⁷² *CBC Digital Archives*, consultado el 26 de abril de 2016.

que no pueda ser salvado / Nada que puedas hacer, pero puedes aprender a ser tú mismo a tiempo / Es fácil / Todo lo que necesitas es amor...²⁷³

De esta manera, un himno a la paz se convertía también en un himno a la globalización de las comunicaciones y, por qué no, en un símbolo de la economía mundial de mercado. Musicalmente “All you need is love” es una canción sencilla, la tonada es muy simple y en sus coros solamente se percibe una nota, además, es una de las pocas canciones compuestas en el inusual tiempo 7/4.²⁷⁴ Poéticamente, se basa en el amor, la sencillez y en un dicho popular de aquella época de paz y amor, la década de los sesenta contra la guerra, y justamente durante el *Summer of Love* de 1967.

Entonces, la cultura de amor y paz es ley en los sesenta, tal como también se describe en el tema “Aquarius” del grupo The 5th Dimension. Es la canción que abre el musical *Hair*²⁷⁵ y encarna la espiritualidad del movimiento hippie de la época. Se refiere a una de las doce eras astrológicas, cuando el sol está en la constelación de Acuario durante la primavera. Esta canción ganó el premio Grammy en 1970 y posteriormente apareció en la película *Forrest Gump* (1994). La era de Acuario es paz, amor, armonía y revelación. Los jóvenes se dejan crecer el pelo y protestan contra el *establishment* representado por el gobierno de los Estados Unidos (Wimmer 2008). Musicalmente, la canción es ecléctica y muy relajada gracias a instrumentos como el *sitar*, las campanillas, las guitarras eléctricas, las trompetas y el gong. Líricamente está relacionada con la paz, el amor y las estrellas: “Cuando la luna está en la séptima casa. Y Júpiter se alinea con

²⁷³ Traducción de “Love, Love, Love (...) There’s nothing you can do that can’t be done / Nothing you can sing that can’t be sung / Nothing you can say but you can learn how to play the game / It’s Easy / There’s nothing you can make that can’t be made / No one you can save that can’t be saved / Nothing you can do but you can learn to be you in time / It’s Easy / All you need is love...”

²⁷⁴ Según Vanesa Cordantonopulos (2002), el compás se usa para organizar el ritmo de la música distribuyendo el acento cada dos, tres o cuatro pulsos, pero haciendo énfasis en uno de ellos, de manera que el oído pueda percibirlos. De acuerdo al número de pulsos, los compases pueden ser binarios (2/4 dos negras, una por tiempo), ternarios (3/4 tres negras, una por tiempo) y cuaternarios (4/4 cuatro negras, una por tiempo). Estos últimos son compases simples. También hay compases compuestos y son binarios (6/8 dos negras con puntillo, una por tiempo), ternarios (9/8 tres negras con puntillo, una por tiempo) y cuaternarios (12/8 cuatro negras con puntillo, una por tiempo). Pero existen también formas adicionales a manera de “amalgamas” de compases. La suma de 3/4 y 4/4 (o 4/4 y 3/4) da un compás de 7/4, utilizado desde que Stravinski compuso “La consagración de la Primavera”. En el rock también hay casos como “All you need is love” y “Happiness is a warm gun” de los Beatles, “Money” de Pink Floyd, “Blackened” de Metallica y “Solsbury Hill” de Peter Gabriel, entre otros.

²⁷⁵ *Hair. The American Tribal Love-Rock Musical* (1966-69). Letras de Jerome Ragni y James Rado, música de Galt MacDermot. Es una ópera beat sobre la cultura hippie de los sesenta en los Estados Unidos, que hace énfasis en el amor, la paz, la libertad sexual y las drogas.

Marte. Entonces la paz guiará los planetas. Y el amor dirigirá las estrellas. Este es el amanecer de la era de Acuario. La era de Acuario. ¡Acuario! ¡Acuario!”.²⁷⁶ Pero además de la explicación astrológica, la canción también exalta las virtudes propias de los hippies: “Armonía y entendimiento, simpatía y abundante confianza, no más mentiras o burlas, dorados sueños vivos de Visiones, revelación mística cristalina y verdadera liberación de la mente... ¡Acuario!”.²⁷⁷ Y esta espiritualidad se injertaba en varias manifestaciones artísticas, entre ellas la ópera rock. Posiblemente la más influyente es *Tommy* de The Who (1969). Uno de los temas del álbum, “I’m Free” versa sobre iluminación espiritual y libertad. La vocalización e instrumentación producen una clara sensación de unión corporal y espiritual, idea predominante en la contracultura de los sesenta, donde la libertad material proviene de la libertad espiritual. “Soy libre, soy libre. Y la libertad tiene un sabor de la realidad. Soy libre, soy libre. Y estoy esperando que me sigan”.²⁷⁸

También a fines de los sesenta, el 18 de agosto de 1969 en *Woodstock*, se produce tal vez la mayor expresión musical contracultural cuando Jimi Hendrix interpreta en su guitarra el himno nacional de los Estados Unidos. Por esta insolencia Hendrix ha sido criticado y calificado como profanador y anti patria, pero también ha sido alabado por transformar a *Star Spangled Banner*²⁷⁹ en una canción relevante y apreciable para una joven audiencia sesentera. En todo caso, esta ya mítica interpretación de Hendrix es entendida como una originalísima protesta contra la guerra de Vietnam.

Ya en 1970, el canadiense Neil Young escribía “Ohio” como reacción a la masacre de *Kent State University*, perpetrada el 4 de mayo en Kent, Ohio, para reprimir a los

²⁷⁶ Traducción de “When the moon is in the Seventh House. And Jupiter aligns with Mars. Then peace will guide the planets. And love will steer the stars. This is the dawning of the age of Aquarius. The age of Aquarius. Aquarius! Aquarius!” (The 5th Dimension 1968).

²⁷⁷ Traducción de “Harmony and understanding, sympathy and trust abounding, no more falsehoods or derisions, golden living dreams of Visions, mystic crystal revelation, and the mind's true liberation... Aquarius!” (The 5th Dimension 1968).

²⁷⁸ Traducción de “I'm free, I'm free. And freedom tastes of reality. I'm free, I'm free. And I'm waiting for you to follow me” (Pete Townshend 1969).

²⁷⁹ Nombre original de la canción patriótica, cuya letra fue escrita por Francis Scott Key el 14 de septiembre de 1814, durante la guerra de 1812 con Gran Bretaña. Fue aprobada por el Congreso como Himno Nacional de los Estados Unidos en 1931.

estudiantes que protestaban contra la Campaña de Camboya,²⁸⁰ estrategia previamente anunciada por televisión por el presidente Nixon el 30 de abril (Mastropolo 2015). Este tema interpretado por Crosby, Stills, Nash & Young es un enérgico reclamo contra el gobierno de Nixon: “Están llegando los soldados de plomo y Nixon. Finalmente estamos solos. Este verano he oído los tambores. Cuatro muertos en Ohio”.²⁸¹

Pero el himno de la contracultura por excelencia es “Imagine”, la utopía de Lennon y de muchísima gente de entonces y de siempre. Una declaración cantada que hace imaginar un mejor mundo para todos. Musicalmente, es una melodía simple en la que Lennon canta acompañado de un acorde básico de piano y de una escueta percusión.

Imagina que no hay Paraíso. Es fácil si lo intentas. Ningún infierno debajo. Arriba solamente cielo. Imagina a todos viviendo para el presente. Imagina que no hay países. No es difícil pensarlo. No hay motivos para matar ni para morir. Tampoco hay religión. Imagina a toda la gente viviendo en paz. Imagina que no hay posesiones. Me pregunto si puedes. No hay necesidad de codicia ni de hambre. Una fraternidad de todos los hombres. Imagina a toda la gente compartiendo el mundo. Tú dirás que soy un soñador. Pero no soy el único. Espero que algún día te nos unas. Y el mundo será uno solo²⁸².

Pero abriendo un paréntesis hipotético y recordando a algunos de los galardonados, ¿el contenido lírico de este espléndido himno a la paz no sería un argumento para hacer de John Lennon un candidato al premio Nobel de la Paz?

En 1973 Pink Floyd lanza el álbum *The Dark Side of the Moon* que se convierte en un récord comercial pero también en un modelo de autenticidad. Este disco conceptual llegó a permanecer por 889 semanas (17 años) en el *top 200* de la revista *Billboard* y

²⁸⁰ Se conoce como Campaña de Camboya (*Cambodian Campaign*, *Cambodian Incursion* o *Cambodian Invasion*) a las operaciones militares estadounidenses en Camboya Oriental en 1970, en el marco de la Guerra de Vietnam.

²⁸¹ Traducción mía de “Tin soldiers and Nixon's comin'. We're finally on our own. This summer I hear the drummin'. Four dead in Ohio” (Neil Young 1970).

²⁸² Traducción mía de “Imagine there's no Heaven. It's easy if you try. No hell below us. Above us only sky. Imagine all the people living for today. Imagine there's no countries. It isn't hard to do. Nothing to kill or die for. And no religion too. Imagine all the people living life in peace. Imagine no possessions. I wonder if you can. No need for greed or hunger. A brotherhood of man. Imagine all the people sharing all the world (...). You may say I'm a dreamer. But I'm not the only one. I hope some day you'll join us. And the world will be as one” (John Lennon, *Imagine*, 1971).

alcanzó los 50 millones de copias vendidas (billboard.com). Pero fuera del ámbito mercantil y del valor de cambio, este disco tiene un gran valor existencial, es un relato vivencial real que describe el estrés y la paranoia del ser humano con el tema instrumental “On the run”. Muestra el inexorable paso del tiempo con “Time”: “[...] eres joven, la vida es larga y hay tiempo para perderlo. Y de repente un día te das cuenta que han pasado diez años. Nadie te dijo cuándo correr, te perdiste el disparo de salida [...] eres más viejo, con menos aliento y un día más cercano a la muerte”.²⁸³ Describe la muerte con “The great gig in the sky”: “Y yo no tengo miedo a morir, en cualquier momento va a suceder, no me importa. ¿Por qué debería tener miedo a morir? [...] Nunca dije que tenía miedo a morir”.²⁸⁴ Con el tema “Money” analiza al dinero como una verdadera industria de riqueza, de materialismo y de consumismo, pero también como la mercancía equivalente universal, como el fetiche por excelencia y como el portador de avaricia y ambición:

¡Dinero, aléjate! Obtén un buen trabajo, mejor sueldo y estarás ok [...] carro nuevo, caviar, ensueño de cuatro estrellas, creo que voy a comprarme un equipo de fútbol. Dinero, vuelve ya [...] No me vengas con esa mierda de hacer el bien. [...] El dinero, por lo que dicen, es la raíz de todos los males de hoy. Pero si pides un aumento no te sorprendas que jamás te lo darán²⁸⁵.

También se habla de la hegemonía de la sociedad occidental con “Us and them”. Y finalmente se indaga dentro de la locura humana con el tema “Brain damage”: “El lunático está en mi cabeza [...] hay alguien en mi cabeza pero no soy yo...”.²⁸⁶ De manera similar a lo relatado en “Money”, en la canción “It’s a Miracle” de Roger Waters se hace alusión a la supuesta infalibilidad de la economía de mercado para asignar recursos y a la libertad de elección del consumidor al momento de preferir entre

²⁸³ Traducción mía de “(...) you are young and life is long and there is time to kill today. And then one day you find ten years have got behind you. No one told you when to run, you missed the starting gun. (...) you're older, shorter of breath and one day closer to death” (Pink Floyd, *Dark Side of the Moon*, 1973).

²⁸⁴ Traducción mía de “And I am not frightened of dying, any time will do, I don't mind. Why should I be frightened of dying? (...) I never said I was frightened of dying” (Pink Floyd, *Dark Side of the Moon*, 1973).

²⁸⁵ Traducción mía de “Money, get away! Get a good job with more pay and you're okay (...) New car, caviar, four star daydream. Think I'll buy me a football team. Money, get back (...) Don't give me that do goody good bullshit (...) Money, so they say. Is the root of all evil today. But if you ask for payrise it's no surprise that they're giving none away” (Pink Floyd, *Dark Side of the Moon*, 1973).

²⁸⁶ Traducción mía de “The lunatic is in my head (...) there's someone in my head but it's not me...” (Pink Floyd, *Dark Side of the Moon*, 1973).

diferentes alternativas. Waters enfatiza que la economía de mercado es realmente un sistema milagroso cuando ironiza diciendo que

[e]s algo milagroso [...] No han visto nada todavía. Tienen Pepsi en los Andes, McDonald's en el Tíbet [...] Por la gracia de Dios Todopoderoso y las presiones del mercado, la raza humana se ha civilizado. Es un milagro [...] Tenemos almacenes de mantequilla, tenemos océanos de vino, tenemos hambre cuando la necesitamos [...] tenemos Mercedes, tenemos Porsche, Ferrari y Rolls-Royce. Tenemos opción [...] Es un milagro²⁸⁷.

También a manera de crítica a la mercantilizada sociedad de la segunda mitad del siglo veinte, y más específicamente a la facilidad con la que se puede comprar y comprar en los centros comerciales –los templos posmodernos– gracias al marketing y a los múltiples mecanismos de crédito, Led Zeppelin pinta un fresco musical de la mercantilizada sociedad actual y nos presenta a “una dama que está segura que todo lo que brilla es oro. Y ella está comprando una escalera al cielo. Cuando llegue allá sabrá que si las tiendas están cerradas, con una palabra puede obtener lo que busca. Ooh, ooh, y ella está comprando una escalera al cielo.”²⁸⁸ Esta escalera al cielo o *stairway to heaven*, además de ser el tema más potente de la historia del rock, es un mensaje oportuno para reflexionar si realmente queremos que la humanidad vaya hacia el consumismo.

Pero la música popular también nos muestra los excesos que crea el absolutismo y la demencia que un dictador es capaz de exhibir cuando ostenta el poder absoluto, en otras palabras, cuando el sociópata ha superado todos los niveles y ya no discierne entre el bien y el mal. Roger Waters en *The Wall* capta a un vanidoso dictador sociópata, moralista, xenofóbico, homofóbico, que además no permite que nadie le haga sombra:

²⁸⁷ Traducción mía de “Miraculous (...) You ain't seen nothing yet. They've got Pepsi in the Andes, McDonalds in Tibet (...) By the grace of God Almighty and the pressures of the marketplace, the human race has civilized itself. It's a miracle (...) We've got a warehouse of butter, we've got oceans of wine, we've got famine when we need it (...) we've got Mercedes, we've got Porsche, Ferrari and Rolls Royce. We've got a choice (...) It's a miracle” (Roger Waters, *Amused to Death*, 1992).

²⁸⁸ “There's a lady who's sure all that glitters is gold. And she's buying a stairway to heaven. When she gets there she knows, if the stores are all closed, with a word she can get what she came for. Ooh, ooh, and she's buying a stairway to Heaven” (Led Zeppelin, *Led Zeppelin IV*, 1971).

¿Hay maricones en el teatro esta noche? ¡Pónganlos contra la pared! Ahí hay uno llamando la atención, no me parece correcto, ¡pónganlo contra la pared! ¡Ese parece judío! ¡Y ese otro es negro! ¿Quién dejó entrar a toda esta gentuza? Allá hay uno fumando marihuana, ¡y otro con manchas! Si por mí fuera ¡les pegaría un tiro a todos!²⁸⁹

En esta corta muestra de *lyrics* se percibe un desbordamiento de amor y paz, pero también de inconformidad, protesta y denuncia contra el *establishment* y el poder. Se revelan también sueños de cambio social y libertad frente a una sociedad de consumo que ha convertido al dinero en un dios moderno. Sin embargo, también es posible descubrir alucinaciones en medio de una espiritualidad a veces producida por los excesos, también propios de la cuestionada sociedad de masas. En síntesis, un gran anuncio de autenticidad y de existencia del aura. El aura de la música-arte, extraviada por la reproductibilidad técnica, pero latente en las *lyrics* del rock y presente en las representaciones *alive*, retorna al rescatar la música su originalidad y autenticidad contenidas en ese “aquí y ahora del original” perdido en la lejanía (Benjamin 2010, 44). Porque, como asegura Bolívar Echeverría en la introducción a *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, esa aura es trascendente y está vigente en lo espiritual, es “la aureola o el nimbo que rodea las imágenes de los santos católicos” (Benjamin 2010, 15). Un aura que es el componente metafísico de la música-arte que brota cuando la interpretación es en vivo, cuando la música ha vuelto a ser representada, tal como se lo hacía en un inicio.

²⁸⁹ Traducción mía de “Are there any queers in the theater tonight? / Get them up against the wall! / There's one in the spotlight, he don't look right to me, / Get him up against the wall! / That one looks Jewish! / And that one's a coon! / Who let all of this riff-raff into the room? / There's one smoking a joint, / And another with spots! / If I had my way, / I'd have all of you shot!” (Pink Floyd, *The Wall*, 1979).

Conclusiones

Uno de los propósitos del estudio era tratar de mirar la economía desde una óptica diferente a la modelización económica y la rigurosidad matemática. La idea era retomar la economía política como marco conceptual para analizar la realidad, porque no se debería limitar el estudio de la economía al comportamiento de una variable endógena causado por los cambios de las variables exógenas, y con un nivel de equivocación provocado por un error aleatorio cuyo efecto individual se supone irrelevante. La modelización económica es una herramienta útil porque permite simplificar una realidad social para facilitar su comprensión, pero justamente esa simplificación deja de ser una fortaleza y se convierte en una debilidad porque se corre el riesgo de dejar de lado mucha información relevante. Parecería que la modelización fue instituida con base en esquemas mentales ajenos a las ciencias sociales, posiblemente de expertos en matemática. De hecho, la historia registra matemáticos convertidos en economistas y economistas versados en matemáticas que establecieron las bases de la economía matemática y la econometría.²⁹⁰ Si bien los modelos pueden ser útiles para la toma de decisiones de política económica, lamentablemente solamente funcionan si se asumen determinados supuestos de conducta racional y bajo la imposición de ciertas condiciones operacionales. En la economía moderna, los economistas toman decisiones con base en teorías previamente convertidas en modelos. Son capaces de combinar, por ejemplo, la política fiscal de Keynes con la política monetaria de Friedman. Sin embargo, todavía no han logrado una combinación exitosa de teorías. Es claro que los economistas tienen un difícil trabajo, que podrían enfrentar mejor acudiendo a otras ciencias sociales, además de la matemática. En este sentido, una de las cosas que se busca con esta investigación es mostrar el carácter social de la economía volviendo la mirada a la economía política.

²⁹⁰ El término “econometría” fue introducido en 1926 por Ragnar Frisch, en alusión a la expresión “biometría”, para referirse a los estudios económicos que utilizan métodos estadísticos. Sin embargo, la econometría como tal parece tener su origen con Henry Ludwell Moore durante la segunda década del siglo veinte (García Fernández y Díaz 2000, 7-8). Ragnar Frisch fue un economista noruego doctorado en matemática estadística, fundador de la Sociedad de Econometría y editor de la revista *Econometrica*. Ganador del primer Premio Nobel de Economía junto con el holandés Jan Tinbergen en 1969. El estadounidense Henry Ludwell Moore (compañero de estudios de Menger y Walras) fue el primer “económetra”, antes de 1926 ya había estimado curvas de demanda utilizando regresiones lineales.

Música-mercancía: su economía política

Para analizar la música rock desde la economía política nos habíamos formulado la pregunta teórica ¿es posible una economía política de la música rock a partir de los conceptos teóricos de forma-mercancía y fetichismo aplicados a este tipo de música? Y para ello habíamos pensado a la economía política como el estudio de los procesos de producción, reproducción, distribución, apropiación de excedente, difusión cultural y concentración de riqueza. Aunque el concepto de economía política es anterior a Marx, esta noción está impregnada de marxismo. Si bien Marx no habla de economía política como tal sino de crítica a la economía política clásica, la economía política que pensamos es el estudio histórico de las relaciones de producción e intercambio entre capitalistas y obreros. La crítica de Marx a la economía clásica se enfoca principalmente en las mercancías, que acumuladas implican riqueza, y en el valor de cambio como sustancia social presente en toda mercancía que se produce y se consume.

En el marco de la economía política de la música rock hemos encontrado varios aspectos relevantes dignos de mencionarse. Si bien la producción de música no se muestra como la forma típica del modo de producción capitalista, no es menos cierto que durante el desarrollo de la historia del rock and roll hay fuerte evidencia de aspectos típicos del capitalismo, tales como explotación de trabajadores, distribución desigual de ganancias y concentración de riqueza. Según la economía política marxista, el modo de producción capitalista se basa en la propiedad privada de los medios de producción y en la existencia de trabajadores libres que venden la única propiedad que poseen: su fuerza de trabajo. El trabajo de estos agentes libres genera un plusvalor no pagado vía salario y es apropiado por el empresario, generando capital y haciendo que la relación capitalista-proletario sea de explotación. La crítica principal de Marx a la economía política clásica consiste en la revelación de que toda ganancia proviene de la explotación del trabajo. Su crítica se amplía también a las definiciones clásicas de valor, capital, trabajo y renta, además de vincular valor con trabajo y capital con explotación. Marx no sólo define el valor de un producto con respecto al trabajo materializado en él, como ya lo había hecho Ricardo, sino que explica por qué hay un valor en un producto y bajo qué condiciones. Marx construye una teoría en la que armoniza valor, valor de uso y valor de cambio, mediante la axiología, la merceología y la economía política, respectivamente. El núcleo de la crítica marxiana de la economía política está descrito en el apartado “El carácter fetichista de la mercancía y su secreto” al final del primer capítulo de *El Capital* (Marx

1981, 87-102). Con la noción de fetichismo, Marx explica cómo en la economía de mercado se cosifican las relaciones sociales y se personifican las relaciones entre objetos.

Para construir su teoría del valor, Marx emplea conceptos cardinales como la medida del valor, la forma del valor y la sustancia del valor. En primer lugar, la medida del valor activa el mecanismo de conexión y coordinación de las diferentes actividades productivas, las mismas que están fragmentadas por la propiedad privada. En segundo lugar, además del aspecto cuantitativo de la medida del valor existe uno cualitativo igual de importante, el de la forma de valor, porque no todo trabajo crea valor. Aquel trabajo capaz de crear valor también es capaz de producir cosas que toman forma de mercancías. Y tercero, la sustancia del valor es el trabajo abstracto que socialmente permite la equiparación de todos los trabajos, y que finalmente se cosifica en una mercancía equivalente universal que es el dinero, objeto mágico que tiene la habilidad de transformarse en capital y en riqueza, tal como también lo había afirmado muchísimo tiempo atrás el napolitano Ferdinando Galiani (1728-1787) en su tratado sobre teoría monetaria llamado *Della Moneta* (1751), cuando decía que la riqueza era una relación entre dos personas. Esta afirmación al parecer fue recogida por Marx para asegurar que “[d]e suerte que si es justo decir que el valor de cambio es una relación entre las personas, se debe agregar: una relación disimulada bajo la envoltura de cosas” (Marx 1989, 17).

El sistema de producción de mercancías sobre el que escribe Marx es conocido hoy en día como economía de mercado y los economistas burgueses de entonces ahora son llamados economistas *main stream* o del *establishment*, modernos profesionales que prefieren olvidar el aspecto cualitativo de la mercancía –la forma del valor– y suelen sintetizar su aspecto cuantitativo –la medida del valor– como una simple relación de proporciones de intercambio de mercancías. La economía de mercado es el contexto social e histórico en el cual surge el rock and roll durante la etapa conocida como “capitalismo tardío” (Mandel 1972), una tercera fase del capitalismo que comienza a mediados del siglo veinte y que para efectos pedagógicos bien podría dividirse en dos etapas: keynesianismo global (1947-1973) y neoliberalismo global (1973 en adelante).

El relato histórico realizado hace énfasis en esta fase tardía capitalista, la misma que contiene a los años sesenta, una década esencialmente contracultural. Considerada como un momento de inflexión en la historia por la gran cantidad de eventos extraordinarios sucedidos durante esos diez años. Entre ellos se destacan la construcción del Muro de Berlín, la elección y asesinato de Kennedy, la Guerra Fría, la invasión fallida de los Estados Unidos a Cuba, la crisis de los misiles, la Guerra de Vietnam y el asesinato del Che Guevara. En la ciencia, la invención del rayo láser, del marcapasos y de la píldora anticonceptiva, el primer trasplante de corazón y el inicio de la carrera espacial entre Estados Unidos y la Unión Soviética. Otros hechos cardinales como la consolidación del movimiento por los derechos civiles de los negros en Estados Unidos, el asesinato de Luther King, la descolonización de varios países africanos y caribeños, la revolución cultural China, la Primavera de Praga, el Mayo francés, la irrupción de los Beatles y la invasión cultural británica, el movimiento *hippie*, el *Summer of Love* californiano y el festival de *Woodstock*. Todos estos eventos circunscriben la conquista de la mayoría de edad de la juventud y el nacimiento de la “contracultura” (Savater y Villena 1982), que surge como una cultura ¿o subcultura? alternativa y subversiva, se manifiesta abiertamente contra el *statu quo* y busca imponer el hedonismo, el pacifismo, el ecologismo y la liberación sexual. Combate radicalmente a la religión y a la política, y se expresa mediante cambios conductuales.

La contracultura sesentera es, como lo muestra lo relatado en la tesis, el perfecto caldo de cultivo para el desarrollo del rock and roll, aquella música que había surgido de los blues durante los años cincuenta en los Estados Unidos, que había renacido –de los blues y del free jazz– y adquirido el estatus de arte en Inglaterra, y volvía a los Estados Unidos para descubrir y mostrar una cultura negra oculta e incluso desprestigiada. El nuevo rock británico invadía el mundo. Esta música tenía una carga de música negra, de poética beat y de cultura británica. Es obvio, en la Gran Bretaña no había ese marcado rechazo a lo negro. Recordemos que en la década de los sesenta los afroestadounidenses todavía eran discriminados en escuelas, restaurantes, autobuses y la mayoría de lugares públicos, y lo que hizo que se tomara conciencia fue el atrevimiento y valentía de Martin Luther King que culminaría con su asesinato. El rock and roll no solamente es una música, es una cultura y es una forma de vida. Pero además de ser una expresión cultural y artística es el gatillo que dispara la industria cultural-musical, la cual se convertiría en uno de los mayores negocios del siglo veinte y en la evidencia monetaria

de la economía de mercado: explotación, mercantilización, fetichización y consumo desmedido.

Pero según la estricta definición marxiana, parecería que la música no puede ser una mercancía porque la teoría del valor es aplicable solamente a productos materiales reproducibles. La obra de arte no tiene valor porque para su producción no hay “un tiempo de trabajo socialmente necesario” (Marx 1981). No es un trabajo mecánico, simple y abstracto, y su valor de cambio no se determina por el valor, porque carece de él. Pero igual se intercambia en el mercado, ¡tiene un precio! y de hecho se comporta como mercancía. La definición marxiana de trabajo responde a una visión mecánica, en la que inciden “cerebro, músculo, nervio y mano” (Marx 1981) y aparentemente quedarían excluidas por definición varias dimensiones artísticas como la creatividad, la estética, la sonoridad y la autenticidad. Más adelante veremos si efectivamente la obra de arte escapa de la teoría del valor de Marx.

Profundizando en este aspecto, pero regresando en el tiempo, Adam Smith en *La Riqueza de las Naciones* (Smith 2010) había escrito sobre dos significados del valor: según la utilidad de un objeto particular y sobre la facultad que tiene ese objeto para comprar otras mercancías. Smith hablaba del valor de uso y del valor de cambio, y ampliaba su explicación con la famosa “paradoja del valor” asegurando que un objeto con un gran valor de uso puede tener un pequeño valor de cambio y un objeto con un mínimo valor de uso puede tener un gran valor de cambio. Smith utilizaba como ejemplos el agua y el diamante (Smith 2010, I.iv.13). Se dice que esta paradoja fue resuelta por Ferdinando Galiani en 1751 en su libro *Della Moneta* (Galiani 1963) al decir que el precio depende de la utilidad marginal del bien y no de su utilidad total.

Entonces, habría que pensar en el valor de uso y el valor de cambio de la obra de arte y su posible comportamiento como mercancía. Con el avance tecnológico, en el siglo veinte aparece una nueva dinámica de acumulación de capital. Las empresas dueñas del monopolio tecnológico invalidan las condiciones de igualación de tasas de ganancia y generan una estructura jerarquizada del capital en las que las grandes empresas empiezan a obtener ganancias por la venta de mercancías diferentes a la mercancía marxiana típica, como por ejemplo la música. Jacques Attali en *Ruidos* (1995) define a la música como un deleite inmaterial convertido en mercancía.

En esta línea, Walter Benjamin se anticipa a la gran revolución tecnológica y en 1936 ve en la reproductibilidad mecánica el mecanismo capaz de convertir al arte en mercancía. Su celeberrimo ensayo crítico *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (2010) es una réplica a las ideas de la Ilustración, mismas que según él, no causaron el bienestar esperado ni apaciguaron la violencia institucional. En su ensayo alude a la explicación marxiana sobre las dinámicas generadas por las relaciones de producción capitalista para luego describir las condiciones de producción del arte frente a la reproductibilidad técnica y a la mercantilización de la sociedad. El imparable avance técnico ha hecho posible la reproductibilidad indefinida de la obra de arte, al punto que la originalidad y el “aura” se pierden. A través de este término intenta captar la autenticidad de la obra de arte. Su alma. El aura es la presencia actual de un original perdido por la reproductibilidad técnica, es la esencia de una obra de arte desaparecida. Cualquier reproducción carece de contenido de verdad o autenticidad propia de una obra de arte. Sin embargo, Benjamin es optimista porque, si bien la reproducción técnica destruye el aura, él la concibe como un mecanismo capaz de romper la tradición, acercar el arte al público y permitir su emancipación (Benjamin 2010). Con base en la reproductibilidad técnica y a la pérdida del aura, Benjamin percibe anticipadamente la mundialización y el progreso tecnológico, procesos acelerados durante el capitalismo tardío. Durante el siglo veinte se mundializan los conflictos, dos guerras mundiales y una guerra fría, se globalizan los derechos humanos, la sociedad de la información y la economía de mercado. Pero todo sucede al amparo del avance tecnológico: el conocimiento y el arte se mundializan, la estructura productiva y los hábitos de vida son diferentes y la cultura es ya un fenómeno de masas gracias al avance tecnológico, gracias a la reproductibilidad técnica.

De similar manera, Horkheimer y Adorno –contrarios a la Ilustración– reflexionan en un contexto de nazismo, estalinismo y cultura de masas. Acuñan el término “industria cultural” en su artículo “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas” publicado en el libro *Dialéctica de la Ilustración* en 1944. A diferencia de Benjamin, ellos no son optimistas ante la expansión de la industria cultural, a la que ven como un mecanismo de subsunción del arte en la economía de mercado. La industria cultural funciona como cualquier empresa capitalista. La pérdida del aura para estos autores es totalmente negativa porque “la técnica de la industria cultural ha llevado sólo a la

estandarización y la reproducción en serie, y ha sacrificado aquello por lo que la lógica de la obra se diferenciaba de la lógica del sistema social” (Horkheimer y Adorno 2007, 134). Para ellos no hay ninguna posibilidad de escapatoria, ven a la industria cultural como parte de la ideología manipuladora y perpetuadora de la explotación dentro de un sistema capitalista, donde el público se transforma en una masa de consumidores de obras de arte triviales exentas de autenticidad. Adorno –filósofo y músico– sostiene que la música, en tanto obra de arte, permite el progreso de la sociedad, pero debido a los medios de comunicación de masas se ha transformado en mercancía y, por lo tanto, depende de las condiciones del mercado. En su libro *Disonancias* asegura que “[e]l oyente se transforma, al igual que su mínima resistencia, en un comprador que todo lo acepta” (Adorno 2009, 19), en otras palabras, consume lo que hay. La economía de mercado es capaz de trivializar el mensaje y modificar el gusto musical a través de la repetición, y conforme disminuye la complejidad de lo que se escucha, el oyente reduce su nivel de exigencia estética. El autor asegura que el consumidor de música-mercancía es infantil además de sufrir de “masoquismo auditivo” (2009, 45), tanto así que es capaz de escuchar jazz, una música “extremadamente agradable para el baile, aunque repugnante para la escucha” (2009, 37). Esto es lo que Adorno llama “regresión de la escucha” y la ve sobre todo en la reproducción masiva de música con la consiguiente homogeneización mental de un público convertido en una ¡masa de consumidores! En el texto “Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha” (2009, 15-50), Adorno diferencia la música “seria” de la “ligera”, siendo la primera la bárbaramente llamada clásica y la segunda aquella dirigida al consumo (2009, 16). También hace eco del carácter fetichista de la música-mercancía y de la música hecha fetiche. Para Adorno es un hecho que la música adquiere el estatus de mercancía y se sumerge en el fetichismo, tanto así que bajo sus fantasmagóricas aguas se transforman en fetiche la voz aguda y la voz gruesa, la ejecución, la inspiración sensual y el éxito monetario. “Las obras sujetas a la fetichización y convertidas en bienes culturales se someten por ello a transformaciones en su constitución. Se pervierten” (2009, 28). Según el autor, la perversión y el encantamiento producidos por los fetiches viven en el imperio musical. Los afectos asociados al valor de cambio de la música-mercancía son los que provocan la fetichización porque dan la sensación de inmediatez y producen una especie de satisfacción psicológica del consumidor, que cree que compra algo exclusivo cuando ha comprado una mercancía fabricada en serie, producida para las masas (2009, 23-28). En *Teoría Estética* (2011) Adorno sostiene que el arte se involucra con el

mercado, sobre todo cuando describe el encuentro entre obra de arte y mercancía, es decir, cuando la más pulcra obra de arte se comporta como la más ramplona mercancía:

El arte sólo va más allá del mercado (que le es heterónimo) añadiendo su autonomía a la *imagerie* [imágenes] del mercado [...] Baudelaire ni combate la cosificación ni la copia; protesta contra ella en la experiencia de sus arquetipos [...] Su obra tiene su instante en que sincopa la objetividad apabullante del carácter de mercancía (que absorbe todos los residuos humanos) con la objetividad, anterior al sujeto vivo, de la obra en sí misma: la obra de arte absoluta se encuentra con la mercancía absoluta [...] Si bajo el capitalismo monopolista se disfruta del valor de intercambio, no del valor de uso (Adorno 2011, 36).

La disyuntiva entre arte y mercancía es un tema ineludible históricamente, incluso para algunos es algo implícito. La relación entre arte y forma-mercancía es un problema central de la filosofía, aunque casi todos los estudios del arte y su relación con el capitalismo han sido tratados fuera de su ámbito. Por fortuna, la Escuela de Frankfurt ha tenido una intervención intensa –aunque controvertida– en lo referente al debate sobre la industria cultural. Sin embargo, Adorno afirma que el arte actual está en crisis, que es un mero producto de la industria cultural, que es parte del mercado y pertenece a las clases industriales. Es decir, el arte se ha vuelto un simple espectáculo.

Entonces, además del fundamento marxiano tenemos dos aspectos fundamentales que permiten analizar la música desde la economía política: la conversión del arte en mercancía gracias a la reproductibilidad técnica y la articulación entre economía y cultura mediante la noción adorniana de industria cultural. Esta última de alguna manera se institucionaliza al pluralizarse el concepto y convertirse en las industrias culturales. Desde los años setenta y de la mano de los organismos internacionales, las dinámicas culturales empiezan a segmentarse, la expansión comunicacional hace que aparezcan las industrias disqueras, librerías, cinematográficas y televisivas. La cultura deja de estar vinculada solamente a las artes y se amplía a otros campos, especialmente a la economía. La UNESCO lidera la *Declaración de Arc et Senans*, la *Conferencia Intergubernamental sobre las políticas interculturales en Europa* (1972), el *Informe Mc Bride* (1980) y la *Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales* (1982). Estas iniciativas fortalecen el paradigma de las industrias culturales y proporcionan el

instrumental jurídico –derechos de autor especialmente– para la producción, reproducción, conservación y difusión de bienes inmateriales y culturales. En la década del noventa se da el salto de las industrias culturales a las industrias creativas y se incluyen otras actividades cuya mercancía cultural tiene un componente artístico o creativo para su producción (Szpilbarg y Saferstein 2014, 105-108). Pero además de esta mutación, la cultura también se asocia con el *marketing*, herramienta que identifica ¿o inventa? deseos y necesidades y busca maximizar el consumo mediante la construcción de objetivos orientados a los consumidores. El francés Gilles Marion, experto en marketing, comunicación y moda, define una “ideología del marketing” como un gran conjunto de discursos que legitima y a su vez es legitimado por la economía de mercado (Marion 2006, 247-248). El marketing sigue la lógica económica *mainstream*, es decir, consagra la existencia del *homo economicus*.

En este contexto, parece obvio que la cultura y la economía de mercado se han amigado y que la obra de arte ha adquirido el estatus de mercancía. Tal proceso de *commodification* o “mercanciación” es evidente en el desarrollo del rock and roll desde su inicio y mucho más durante su afianzamiento, coincidente con la consolidación del capitalismo. En 1972, durante el auge del rock, Marcuse aseguraba que “[...] la música activa el cuerpo, las canciones ya no cantan sino que chillan y gritan [...] [así son] las actuales canciones de protesta y rebeldía”. Habla del “Arte como Forma” y considera “Arte” –en mayúscula– a las artes visuales, la literatura y la música. En el tiempo setentero, todavía de rebelión y rechazo, asegura que su “Arte como Forma”, sin importar cuán anti-artístico intente ser, produce experiencias y tiene un valor, se vuelve un objeto. Tanto la obra de arte como el “anti-arte” se convierten en valor de cambio, en mercancía (Marcuse 2004, 51-58). Asimismo, Baudrillard (209, 6-9) critica a la sociedad de consumo e imagina un gran centro comercial donde conviven diferentes objetos-mercancía, desde electrodomésticos hasta alfileres, pasando por libros y discos de todo tipo. En este universo, la música-mercancía convive con todo tipo de bienes de consumo. Es justamente en esa esfera donde se realiza la sociedad moderna, y no en la esfera de la producción. La producción material, cultural, artística, intelectual y científica también es valor de cambio, pero principalmente signo. No se consumen mercancías para satisfacer necesidades sino signos que tienen un código (Baudrillard 2011). La sociedad de consumo es un universo sistémico de objetos-mercancía. Es, como el título de su libro, [e]l *sistema de los objetos* (Baudrillard 1969).

En la década de los veinte, Georg Lukács sitúa al arte y a la producción cultural bajo el signo de “reificación” para enfatizar su carácter de mercancía dentro de la producción capitalista (Lukács 1975). A fines de la década del setenta, Antonio Negri mira en la “subsunción al capital” el mecanismo por el cual el arte se incorpora a la vida real, es decir, a la economía de mercado (Negri 2000). Así, desde distintas trincheras dentro del marxismo y por diferentes caminos conceptuales y políticos, Lukács y Negri coinciden en su visión del arte como mercancía porque lo entienden como inserto en la “sociedad capitalista” (Lukács) y como inseparable de la “vida” (Negri), mediante el uso de categorías como “mercantilización” y “subsunción”.

Sin embargo, la vieja noción de “excepcionalidad económica” es retomada en los últimos años para confirmar la extrema dificultad de considerar a la obra de arte como una mercancía. Dave Beech,²⁹¹ en *Art and Value: Art's Exceptionalism in Classical, Neoclassical and Marxist Economics* (2016), aboga por la excepcionalidad del arte y utiliza esta noción, que si bien suena reciente es un concepto desarrollado en el siglo dieciocho (Beech 2016, 22) para describir los productos y procesos de producción que no acatan las leyes generales de la producción capitalista. El autor se opone a Negri y Lukács porque el arte, según él, el arte es una excepcionalidad económica que no puede subsumirse en la producción capitalista ni ser una mercancía estándar dentro de la sociedad de mercado. Este texto es relevante porque es una exhaustiva investigación de la economía política del arte desde los enfoques clásico, neoclásico y marxista, y es un buen estudio de la excepcionalidad económica del arte como un bien de mérito, de la industria cultural y de su mercantilización y subsunción real.

Pero, contraponiéndose a la excepcionalidad económica defendida por Beech y en favor de la mercantilización y a la subsunción del arte, Nicholas Brown²⁹² en “The Work of Art in the Age of its real Subsumption under Capital” (2013) –un artículo con un sugestivo título e indudablemente inspirado en el ensayo de Benjamin– arranca con una

²⁹¹ David Beech es un artista, curador y escritor inglés. Enseña Bellas Artes en el *Chelsea College of Art* de la *Universidad of the Arts London (UAL)*. Coautor, editor y ensayista de algunos libros de arte y cultura. Autor de *Art and Value: Art's Exceptionalism in Classical, Neoclassical and Marxist Economics* (2016).

²⁹² Nicholas Brown, especialista en literatura y profesor de Modernismo, Literatura Africana y Teoría Crítica en la *University of Illinois at Chicago (UIC)*. Sus áreas de investigación incluyen marxismo, estudios hegelianos, historia de la estética, la literatura portuguesa y estudios de música

contundente sentencia: “[c]ualquier cosa que hubieran imaginado los pensadores de épocas anteriores, ahora somos lo suficientemente inteligentes como para saber que la obra de arte es una mercancía como cualquier otra” (Brown 2012, 1).²⁹³ Asimismo, Brown entiende que la subsunción real es observable por lo menos en ciertos momentos de la historia, en los que la mercancía-arte, producida mediante trabajo humano, escapa de la alienación y se comporta como un valor de uso y no de cambio, sin embargo, cuando la producción de obras de arte está orientada exclusivamente al valor de cambio -al negocio económico- es cuando la subsunción real equivale a un “cierre del mercado” (Brown 2013, 5).

Interpretando a Adorno en lo relativo al encontronazo entre la obra de arte absoluta y la mercancía absoluta, Stewart Martin (2007), en su artículo “The absolute artwork meets the absolute commodity”, explica que la frase de Adorno no solamente designa un proceso mediante el cual la obra de arte converge con la mercancía, sino también otro mediante el cual diverge de ella. De acuerdo a Martin, si bien Adorno está convencido que el arte actual está en crisis, también le da un resquicio al arte autónomo, es decir, aquel encaminado a la libertad creativa y no al fetiche. Este auténtico arte muestra su propio valor –su autonomía– en una sociedad en la que todos los valores se han transformado en mercancías de valores heterónomos, en sus valores de cambio. En este sentido, el “arte absoluto” de la frase de Adorno podría referirse al “arte autónomo” en cuanto su absolutismo no está determinado heterónomamente.

Beech habla de excepcionalidad económica en el caso de los productos artísticos, Brown afirma la presencia de subsunción al capital y mercantilización de la obra de arte. Entonces, ¿es el arte una mercancía? En este punto es fundamental pensar en la tecnología y cómo ha llegado a constituirse en la herramienta perfecta para acompañar a la economía de mercado en su cabalgata hacia el progreso, mediante la imposición de una conducta mercantil a la música-arte, aunque esta sea evidente en la fase de consumo. Parecería entonces, que hay formas mercantiles muy ocultas en la esfera de la producción, pero muy visibles en la esfera del consumo. Estas señales ocultas dificultan el encasillamiento de la música como mercancía, que indudablemente se comporta

²⁹³ Traducción mía de “Whatever previous ages might have fancied, we are wise enough to know that the work of art is a commodity like any other”.

como tal. Esta conducta mercantil se explica por la preponderancia de una economía de mercado apuntalada por el progreso tecnológico. La nueva gran dinámica de acumulación de capital, vinculada a la hegemonía de la forma mercancía, que, como se dijo antes, en algunos casos parece escapar del marco de la teoría marxiana, hace pensar en un posible vacío en la teoría del valor de Marx por la magnitud del avance tecnológico –anunciado por Marx, pero no en la proporción real. ¿Se podría pensar en una revisión de la teoría si se considera el nuevo horizonte tecnológico? De ninguna manera, el propio Marx nos soluciona el tema cuando dice que gracias al dinero el capitalismo hace que todo, incluso las antigüedades, las reliquias y las obras de arte, se comporten como mercancías:

Como el dinero no deja traslucir qué es lo que se ha convertido en él, todo, mercancía o no mercancía, se convierte en dinero. Todo se vuelve venal y adquirible. La circulación se transforma en la gran retorta social a la que todo se arroja para que salga de allí convertido en cristal de dinero. No resisten a esta alquimia ni siquiera los huesos de los santos y *res sacrosantæ, extra commercium hominum* [cosas sacrosantas, excluidas del comercio humano], mucho menos toscas (Marx 1981, 161, cursivas y traducción del latín del autor).

Entonces, la corporeidad áurea, argentea o dineraria del medio de circulación transforma todo en mercancía o al menos le da ese estatus dentro de una economía de mercado en la que muchos han aprendido a obtener ganancias por la venta de mercancías diferentes, como por ejemplo la música. Además, el brutal desarrollo tecnológico permite mirar un poco más allá, al menos en la fase de consumo, porque es claro que en el ámbito de la producción musical las formas son *sui generis*, pero en el caso del consumo de las mercancías musicales son vicibles algunos vicios de la economía de mercado. Aquí es cuando surge la marca.²⁹⁴ Se podría pensar que cuando una música adquiere una marca es para producirse en serie y ser consumida por las masas. Es cuando esta música-mercancía pierde el aura benjaminiana y se transforma en fetiche. ¿Es la economía de mercado la que logra que la música se comporte como mercancía y como fetiche?

²⁹⁴ De acuerdo a la *American Marketing Association*, la marca es el signo que distingue un producto de otro o un servicio de otro. La marca puede ser un nombre, una frase, un signo, un símbolo, un diseño o una combinación de éstos, y su finalidad es identificar una mercancía –bien o servicio– para distinguirla de la competencia (<https://www.ama.org>).

La industria cultural-musical

Volando de la teoría a la vida real aterrizamos en la industria y el mercado. Sobre la vinculación de la música con el mercado hay muy buenos libros y artículos. Entre ellos, un texto pionero que actualmente es reconocido como un clásico, *Performing Arts: The Economic Dilemma* (Baumol y Bowen 1966), un libro influyente y utilizado para estudiar la economía de las artes. El “dilema económico” que Baumol y Bowen observan se basa en el cada vez más difícil financiamiento de las artes escénicas frente al aumento de los costos unitarios. Los autores argumentan que su dilema se debe a un “retraso de la productividad” de los músicos. Este problema de costos se conoce como la Baumol’s cost disease o “enfermedad de costos de Baumol” (Heilburn 2011). La productividad se define como la producción física por hora de trabajo, un parámetro empresarial “no respetado” por los músicos. En *The Economics of Superstars* (Rosen 1981), el autor resalta el fenómeno de estos personajes llamados las Superstars, que conforman un selecto grupo de músicos dominan el mercado musical y logran acaparar gran parte de las ganancias dentro de la industria de la música. En *Creative Industries: Contracts between Art and Commerce* (Caves 2003) se analizan algunas herramientas que han surgido de la teoría de los contratos y se han aplicado al negocio de la música, a pesar que las características de esta industria resisten ferozmente a la utilización de un contrato típico. Sin embargo, se han desarrollado formas de contrato específicas que parecen diferenciarse de los patrones de negociación de otros sectores. El artículo “Rockonomics: The Economics of Popular Music” (Connolly y Krueger 2006) analiza las tendencias en la industria del rock and roll, con base en los conciertos como fuente principal de ingresos de artistas e intérpretes. El artículo se enfoca en los precios de los boletos, su notable incremento en los años noventa, la creciente concentración de ingresos y los mercados secundarios o reventa de boletos. También muestra métodos de clasificación de artistas, los derechos de autor y el cambio tecnológico. Si bien estos autores realizan estudios rigurosos sobre el papel del rock and roll en el mercado, sus enfoques son más clásicos y se basan en la industria musical y no en la economía política de la música, marco conceptual de la presente investigación. Sin embargo, sería de mucha utilidad a futuro comparar la visión marxista del rock and roll con las mencionadas visiones clásicas enfocadas en la industria musical.

Pensando en la historia, en un principio la producción de música popular se basaba en la propia representación en vivo y, haciendo una analogía de la dicotomía arte-artesanía, se

podría decir que su elaboración era artesanal. Pero la consolidación de la economía de mercado y de la sociedad industrial, en contubernio con el progreso tecnológico, forjó artilugios más modernos de fabricación cultural-musical. La aparición de dispositivos físicos de almacenamiento de música, tales como cilindros, discos, casetes y CDs, además de la omnipresencia de empresarios musicales, crearon mecanismos de explotación basados en los famosos contratos de grabación, una eficiente herramienta legal que aseguraba la repartición inequitativa de las ganancias.

El negocio de la música se hizo tan grande que a mediados de la década de los noventa –en los albores de gran convulsión tecnológica– la venta de discos alcanzaba un monto cercano a los 40 mil millones de dólares, que traducido a valores de 2014 significa algo más de 60 mil millones (ver gráfico 5). Pero recordemos que la venta de discos, casetes y otros representaba cerca del setenta por ciento de todo el negocio de la música durante los años ochenta y noventa, porcentaje que caería a menos del cincuenta por ciento en el siglo veintiuno. Si consideramos todos los ingresos producidos por el negocio musical, porcentajes de *royalties* de las compañías discográficas y de editores musicales, ingresos de compositores, músicos, músicos extras, venta de boletos para conciertos en vivo, publicidad, promoción, mercaderías, *souvenirs* y servicios de música digital, además de los ya citados ingresos por ventas de grabaciones físicas, tenemos cifras mucho mayores. El promedio anual del negocio musical global en la década de los noventa se aproxima a los 100 mil millones y es cercano a los 150 mil millones de dólares durante la primera década del siglo veintiuno (valores 2014). Hay que mencionar que no todas las ventas de música corresponden al rock y sus subgéneros, pero hay que reconocer que esta música popular se convirtió en el motor de esta poderosa industria.

Los valores de las ventas de los años noventa superan al PIB de varios países del mundo. Los 150 mil millones, de acuerdo a las estadísticas del Fondo Monetario Internacional para el 2013 (www.imf.org), ubicarían al negocio musical en un hipotético puesto número 58 en un ranking de 189 países, con un producto similar al de países como Vietnam, Bangladesh y Hungría, y mucho mayor que el PIB ecuatoriano. Pero además del multimillonario negocio, la repartición del pastel no era equitativa. Cuando las ventas eran solamente de música física, el reparto de la ganancia le dejaba al músico entre el 10 y el 20 por ciento, porcentaje que se reduciría durante los años de piratería y

música digital, pero que mejoraría ostensiblemente al reaparecer la representación, es decir, al retornar los conciertos en vivo. En términos gruesos, la tortilla se viró gracias a la aparición del “artista-empresario” (Grefe 2012) y a los conciertos: de un 90-10 favorable a las discográficas se llegó a un 90-10 en favor de los músicos. Y la enorme concentración de riqueza –característica propia de la economía global de mercado– se evidencia en el hecho cierto de que cuatro o cinco grandes transnacionales discográficas acapararon la gran mayoría del negocio musical global durante más de medio siglo de rock and roll. Una frase de Paul Simon²⁹⁵ sobre la vinculación del rock con la economía de mercado es terminante: “[e]l quid de la cuestión es que la música popular es una de las industrias del país. Todo está completamente atado al capitalismo. Sería estúpido separarlo” (Connolly y Krueger 2006, 2).²⁹⁶ La sentencia de Simon nos muestra que esta música popular, a pesar de su contenido de autenticidad, rebeldía y confrontación, no tuvo más que adherir a la economía de mercado.

En términos de juventud, rebeldía y autenticidad –si cabe la expresión–, recordemos que casi todos los músicos gestores del rock and roll nacían durante la Segunda Guerra Mundial y su música sonaba en el período de posguerra. De hecho se trata de una época económica *sui generis*. De acuerdo a información estadística de Thomas Piketty en *El capital en el siglo XXI* (Piketty 2014, 347), entre los años cincuenta y los ochenta, la desigualdad en el Reino Unido y los Estados Unidos –países anglosajones creadores del rock and roll– fue mucho menor (gráfico 26). Piketty explica que si bien mayores impuestos y más gasto social inciden, la disminución de la desigualdad durante la posguerra no es solamente el efecto de esa política fiscal, la principal explicación es la gran pérdida de capital causada por la guerra. La tesis de Piketty es simple: el rendimiento del capital tiende a ser mayor que el crecimiento de los ingresos, es decir, a medida que el capital privado crece, también crece la desigualdad. Lo contrario también es cierto, si el capital privado se contrae, se reduce también la desigualdad (Piketty

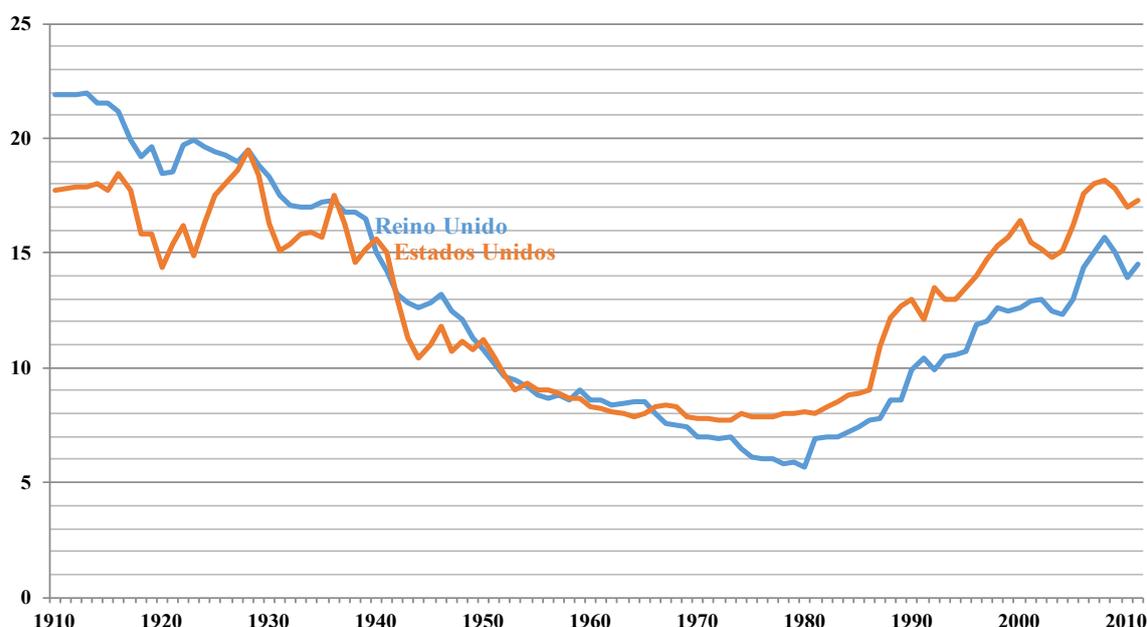
²⁹⁵ Paul Simon (New Jersey, 1941) es compositor y cantante del dúo *Simon & Garfunkel* (ambos de origen judío), cuyo primer disco fue grabado en 1964 con la *Columbia Records*. Famosos por el clásico “The sounds of silence” y por su participación en el *soundtrack* de la película *El Graduado* (1967) protagonizada por Dustin Hoffman y Anne Bancroft. Suyo es el tema central de la película “Mrs. Robinson”, mismo que ganó dos premios Grammy. Se los recuerda también por un histórico concierto en 1991 en el *Central Park*, al que asistieron aproximadamente un millón de personas.

²⁹⁶ Traducción mía de una frase del cantante y escritor estadounidense Paul Simon citada por Connolly y Krueger: “[t]he fact of the matter is that popular music is one of the industries of the country. It’s all completely tied up with capitalism. It’s stupid to separate it”.

2014, 333-369). Los años de creación, desarrollo, metamorfosis en arte, apogeo y final transformación en mercancía del rock coinciden con los años de menor desigualdad. Si bien puede tratarse de una coincidencia, la correlación nos hace pensar que se trata de una feliz época en la que los de arriba y los de abajo compartían mucho más que los ingresos, compartían tal vez la pobreza y de seguro la rebeldía contra el *establishment*, la cultura ¿o subcultura? y la forma de entender al mundo. Pero por sobre todo compartían la música, una música contaminada de negritud y de poética *beat*. Sí, el rock nace y se consolida en años de menor desigualdad económica, de irrupción de la contracultura y de disminución de los prejuicios raciales.

Gráfico 26. Desigualdad de ingresos en Estados Unidos y Reino Unido

Participación del percentil superior en el ingreso nacional



Fuente: Piketty (2014)

Estas cifras de Piketty son recogidas por Will Davies en “The Political Economy of David Bowie” (2016), un artículo en honor al gran David Bowie luego de su fallecimiento en enero de 2016. El autor analiza a Bowie dentro de su contexto generacional, gente nacida durante o poco después de la Segunda Guerra Mundial y gente que alcanzó la mayoría de edad en los sesenta. Pero lo interesante es que Bowie no trasciende en esos años, sino más bien durante la desintegración del keynesianismo y el surgimiento de un nuevo individualismo de la mano de Reagan y Margaret Thatcher.

Justamente cuando el *thatcherismo* llega al poder es cuando Bowie produce sus mejores discos, es decir, cuando el capitalismo global escapa del control político. El autor dice

[t]ambién fue un periodo de una igualdad económica sin precedentes históricos, como Thomas Piketty ha demostrado. Gran Bretaña nunca ha tenido una menor brecha entre los ingresos superior e inferior que en 1977, el año más brillante creativamente de Bowie [...] la niñez y la juventud de Bowie (nació en 1947) coincidió con una muy inusual disminución de la desigualdad de ingresos. [La aseguradora] The Prudential ha calculado que **1948 fue el “año más afortunado para nacer”** [...] la rampante desigualdad [de ingresos] hace menos probable tomar riesgos en la creación artística [...] Bowie es la evidencia de que muchos de los objetivos del neoliberalismo (autosuficiencia, innovación, flexibilidad, etc.) no han sido altamente “incentivados” por la alta desigualdad como el Thatcherismo creía²⁹⁷.

Aseveración que nos hace insistir en la pregunta ¿en una época de menor desigualdad económica y social la creatividad artística se potencia? El autor también resalta el hecho de que la música es contestataria frente a los gobiernos de tipo autoritario.

Indudablemente, la actitud rebelde –especialmente en temas políticos– es una de las razones por las que el rock no fue solamente una moda pasajera, sino que prácticamente se convirtió en una cultura.

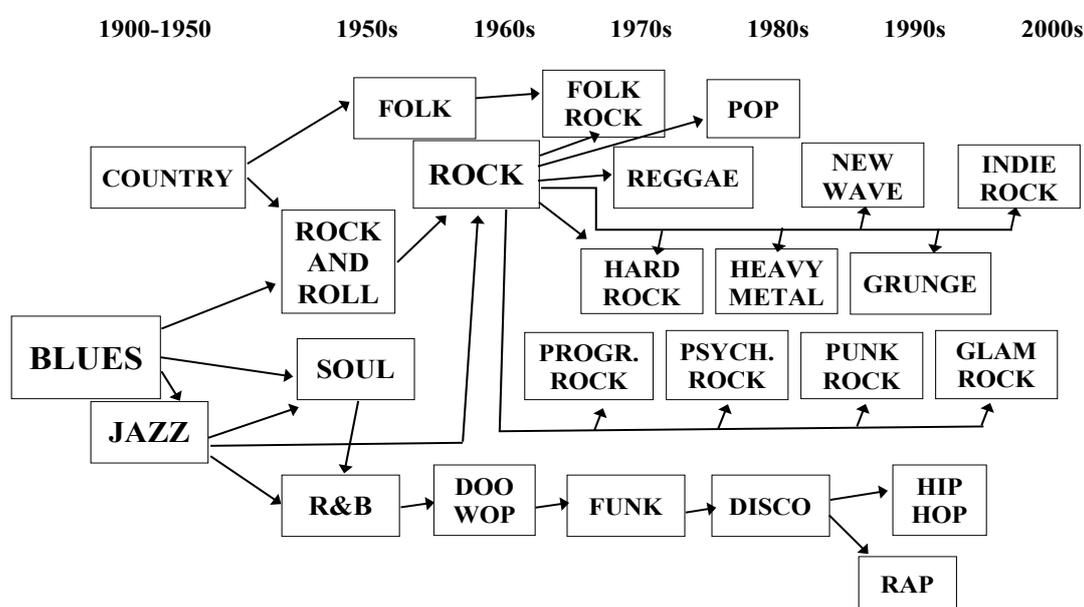
Pensando en la globalidad del rock, su genealogía nos puede ayudar a mirar cómo esta música popular tiene el don de reinventarse, además de tener la destreza cultural para cambiar de tonalidades como un camaleón e incluso ser capaz de asumir diferentes formas simbólicas para ofrecer al mercado distintas alternativas para los consumidores de música. En la película *School of Rock* (2003)²⁹⁸ aparece en el pizarrón un cuadro conceptual sobre la genealogía del rock, desde los blues hasta el rock noventero,

²⁹⁷ Traducción mía de “[i]t was also a period of historically unprecedented economic equality, as Thomas Piketty has demonstrated. Britain has never had a smaller gap between top and bottom incomes than it did in 1977, arguably Bowie’s most creatively brilliant Year (...) Bowie’s childhood and youth (he was born in 1947) coincided with a highly unusual trough in income inequality. [The Insurance Company] The Prudential has calculated that **1948 was the ‘luckiest year to be born’** (...) rampant [income] inequality makes artistic risk-taking far less likely (...) Bowie is evidence that many of the goals of neoliberalism (self-reliance, innovation, flexibility etc.) are not so much ‘incentivised’ by higher inequality as Thatcherites believed” [negrillas del autor] (W. Davies 2016).

²⁹⁸ *School of Rock*, película estadounidense de 2003 dirigida por Richard Linklater y protagonizada por Jack Black en el papel de un guitarrista expulsado de su banda que encuentra trabajo en una escuela privada como profesor sustituto. Enseña historia del rock y logra armar una banda con los chicos (*filmaffinity.com*).

pasando por el soul, el funk, el disco music, el hard rock y el metal. Si bien es una visión bastante esquemática, no es menos cierto que es un bosquejo útil para resumir el desarrollo del rock y entender esa especie de polinización cruzada que desenrolló la música popular de la segunda mitad del siglo veinte para desparramarse globalmente. El gráfico 27 es un resumen esquemático de lo relatado en el capítulo III, desde los orígenes africanos hasta la proliferación de subgéneros, pasando por el doble nacimiento del rock and roll, la contracultura, la producción, el consumo y la masificación de la música popular. Un proceso acompañado por un avance tecnológico al amparo de la economía de mercado. Si bien aparecen muchas músicas en el cuadro, todas tiene un mismo origen, son parte integrante y son subgéneros del rock and roll. Toda la música representada en el gráfico 27 podría ser considerada parte del rock.²⁹⁹

Gráfico 27. Genealogía del Rock



Fuente: School of Rock (2003)

Los *blues* arrastran con ellos siglos de opresión y sufrimiento. Los sonidos africanos en forma de *work songs* y *spirituals* se transforman en esta música popular, rebelde y contestataria. Los *blues* toman prestados los vientos de las bandas de guerra y dan a luz al *jazz*. Este primer hijo de los *blues* enseguida se convierte en el trofeo a conquistar y

²⁹⁹ Para esta brevísimas síntesis genealógica se creyó conveniente volver a utilizar cursivas para enfatizar en los nombres de las músicas y de los movimientos sociales.

empieza a tomar algunos caminos. Durante las dos primeras décadas del siglo veinte en su New Orleans natal, es música negra, pero aparece entonces la primera variación blanca, el *Dixieland jazz*, que evoluciona hacia el también blanqueado *Swing* de los treinta. Sin embargo, durante los años cuarenta resurge el espíritu negro con el *bebop* de Charlie Parker y Dizzie Gillespie. Una década después aparecen el *cool jazz* y el *hard bop* con figuras como Miles Davies y John Coltrane. Este último gran músico es uno de los creadores del *free jazz* en los sesenta, subgénero fundamental que inspirará –junto con los *blues*– el renacimiento del *rock* en la Gran Bretaña. Pero los *blues* también conciben otras músicas. Durante los años cincuenta reventaba el *rock and roll* en los Estados Unidos, un hijo legítimo de los *blues* aunque con alguna incidencia de la *country music*. El *rock and roll* surgía de la mano de un estilo *blues* más rítmico, el *rhythm & blues*, y se transformaba en la primicia de la época. Claro que, además de la raíz negra, contenía la insurrección poética de la generación *beat*. Sin embargo, lo vieron como una moda pasajera y tuvo que cruzar el Atlántico para reinventarse. En la Gran Bretaña renace el *rock*, también de los *blues* pero con una significativa contaminación de *free jazz*. En Inglaterra hay menos discriminación racial, siempre ha contado con una vigorosa sociedad *underground* y muchos lugares donde se hace y se escucha música negra. Recordemos que el *reggae* jamaicano también tiene antecedentes británicos. Y es en la Gran Bretaña donde el *rock* adquiere el estatus de arte. Esta música popular heredera de la negritud y de la rebelde poética *beat* es capaz de manifestar todo tipo de sentimientos porque posee poderosos esquemas culturales y estéticos. Y se manifiesta utilizando palabras, sonidos, sensaciones y movimientos. El rock-arte expresa una visión sensible del mundo –real o imaginario– mediante recursos sonoros, lingüísticos y de movimiento. Este reinventado *rock* es espiritualidad, intelecto, percepción, emoción, sentimiento y sensualidad. Pero también en la Gran Bretaña aparece la economía de mercado. El querido *rock* empieza a transformarse seriamente en mercancía porque surge la marca.³⁰⁰ Se podría pensar que cuando una música adquiere una marca es para producirse en serie y ser consumida por las masas. Es cuando esta música-mercancía pierde el aura benjaminiana y se transforma en

³⁰⁰ De acuerdo a la *American Marketing Association*, la marca es el signo que distingue un producto de otro o un servicio de otro. La marca puede ser un nombre, una frase, un signo, un símbolo, un diseño o una combinación de éstos, y su finalidad es identificar una mercancía –bien o servicio– para distinguirla de la competencia (<https://www.ama.org>).

fetiché. ¿Es la economía de mercado la que logra que la música se comporte como mercancía y como fetiché?

Y la primera gran marca es la *beatlemania*. Desde la década de los cincuenta la Gran Bretaña se había impregnado de *blues* y *jazz*. Los bluseros Muddy Waters y Howlin' Wolf y el gran Jimi Hendrix, entre otros varios, ya se habían trasladado allá. Londres era la nueva casa de los *blues* y el *jazz*, a diferencia de Liverpool que por su condición de puerto era más adepta al *rock'n'roll* estadounidense que llegaba por vía marítima. A inicios de los sesenta, y coqueteando con el mercado, los Beatles dan el primer gran zarpazo desde Liverpool. Pero si quieren triunfar deben conquistar el gran mercado de los Estados Unidos y se convierten en los pioneros de la llamada *British Invasion*. El rock vuelve a su cuna para después derramarse por todo el mundo. Pero esta música-arte no se queda quieta, empieza a tomar otras formas y estilos, y también a fusionarse con las músicas locales y a producir algunas variedades de *rock nacional*. Gracias a la alianza *jazz-rock* se fortalece el antiguo *doo-wop* con The Platters, Frankie Valli y The Supremes. Aparece también el *soul* de la disquera independiente *Motown*. A fines de los sesenta surge el *funk* de Ray Charles, James Brown y Stevie Wonder, y una década después su versión blanca, el *disco music* guiado por los británicos Bee Gees y la película *Saturday night fever*. Y finalmente brotan del mismo espíritu negro el *rap* – ¿*rhythm and poetry*? – con figuras actuales del nivel de Eminem y Jay-Z. El *rap* además es un cimiento del *hip hop*, un potente movimiento artístico y cultural neoyorquino mitad afroamericano y mitad latino. Por el lado del *rhythm & blues* surgen en los Estados Unidos el *folk rock* y el *pop rock* bajo la tutela de Bob Dylan y en Jamaica brota el *reggae* de Bob Marley. Tanto en Inglaterra como en Estados Unidos florece el *psychedelic rock* de Pink Floyd y The Velvet Underground, el *progressive rock* de Genesis, Frank Zappa y Jethro Tull, el *glam rock* con David Bowie a la cabeza y el *punk rock* de los Sex Pistols, The Clash y Ramones. El *rock* se endurece y se convierte en *hard rock* con The Who, Rolling Stones y Deep Purple, en el *heavy metal* inventado por Ozzy Osborne y Black Sabbath y en el *grunge* de Nirvana de Seattle. El *rock* se estiliza y epiritualiza para crear el *new age* de Mike Olfield y Enya. Y finalmente el *indie rock* como producto del *do it by yourself* o hágalo usted mismo. Sin embargo, no existen fronteras entre subgéneros. Parecen diferentes músicas, pero su origen es el mismo y posiblemente la autenticidad también es la misma.

All we need is Rock'n'Roll³⁰¹

Hay que creer que toda esta música ha logrado mantener su autenticidad ¿o su aura? Porque el rock and roll es mucho más que un producto del mercado. Si uno se da el trabajo de leer las *lyrics* de las canciones, percibe autenticidad y valores inmateriales, los mismos que se evidencian sobre todo en los conciertos en vivo. Por querer ser auténticos murieron, entre otros, Kurt Cobain y Amy Winehouse. Cobain no concebía que su música dejara de ser arte para ser parte del mercado y Winehouse no soportaba la idea de ser famosa para satisfacer a millones de consumidores.

Los sonidos de los instrumentos no son únicamente el acompañamiento de las voces. Pero las *lyrics* del rock tampoco son simples sonidos coadyuvantes, son mucho más que eso. La poesía o pseudo-poesía contenida en las letras no es un sentimiento desnudo o una emoción del momento. Es arte y es cultura, y tiene un alto contenido histórico. Es relato social y económico.

Con base en los resultados del análisis textual de Henard y Rossetti (2014), la música de los sesenta muestra dolor y nostalgia, pero también rebeldía. El dolor y la nostalgia evidencian la presencia fresca de la discriminación racial contra los hacedores de los blues y el jazz, y causantes del rock and roll. La rebeldía es contra el *establishment*, contra una sociedad llena de prejuicios. En los años setenta se mantienen las mismas emociones, pero aparece la sensación de hastío, los músicos –y sus seguidores– ya están hartos, la cultura se torna un poco más contestataria y el rock empieza a complejizarse. En la década de los ochenta la sociedad se siente perdida, extraviada y confundida, pero tiene esperanza, lo cual se pierde en la siguiente década.

En los noventa, a pesar que todavía se percibe mucha inspiración en la música, surge un sentimiento de abandono, la gente quiere escapar, pero no puede, razón por la cual en la primera década del siglo veintiuno hay desesperación y reaparece el sentimiento de dolor. Si bien la música rock coquetea con el mercado, de alguna manera logra conservar su autenticidad, latente en su mensaje. La autenticidad –¿aura?– del rock nace

³⁰¹ El 1 de abril de 2014 se activó simultáneamente en 19 ciudades del mundo (7 de Ecuador) una campaña de promoción turística del Ecuador basada en el tema “All you need is love” de los Beatles (página del Ministerio de Turismo del Ecuador en www.turismo.gob.ec). Amén de los costos por *royalties*, producción y difusión, ese día el Ecuador ratificó su participación en el mercado musical global.

de la juventud rebelde de los cincuenta y sesenta, que busca sus espacios de cultura, arte y espiritualidad. Una juventud claramente seducida por la poética de la generación beat y por el reencuentro con la naturaleza. Una música de profundas raíces negras emerge como el mesías de una subcultura que se opone vigorosamente al *establishment* y al desarrollo de una sociedad de consumo. Una música que tal vez se adapta pero que realmente elude el obstáculo mercado para mantener su autenticidad.

El vocalista de Led Zeppelin, el inglés Robert Plant habría dicho alguna vez que “[n]o puedes renunciar a algo en lo que realmente crees por razones financieras. Si mueres en la miseria –que así sea. Pero al menos sabrás que lo has intentado”.³⁰² Se podría pensar que si el aura se extravía ante el acoso del mercado –encarnado en la reproductibilidad técnica– ésta puede permanecer latente y en algún momento, y frente a alguna circunstancia especial, podría recuperarse. De acuerdo a Walter Benjamin el aura es algo singular, lejano e irrepetible, que se destruye por la fabricación en serie. Sin embargo, parece claro que en la esfera del consumo ciertos valores de uso colectivo se singularizan. Suele suceder en un templo, en una plaza pública o en un recinto deportivo. Y es en esos momentos cuando se recupera el aura, porque el aura no es espacial sino temporal (Benjamin 2010). Y es muy posible la recuperación porque el rock es algo más que un elemento de la economía de mercado. La cantante Joan Jett³⁰³ durante la trigésima ceremonia anual del *Rock and Roll Hall of Fame* (Cleveland, Ohio, abril de 2015), durante el discurso inicial define al rock and roll:

Vengo de un lugar donde el rock’n’roll significa algo, significa más que la música, más que la moda, más que una buena actitud. Es una subcultura de integridad, rebelión, frustración, alienación, es el pegamento que une varias generaciones libres de suicidios y de auto-supresión. ¡Sí! El rock and roll es política, es una forma significativa de expresar el desacuerdo, de cambiar el statu quo, de activar la revolución y luchar por los

³⁰² Traducción mía de una frase atribuida a Robert Plant, vocalista de Led Zeppelin. “You can't give up something you really believe in for financial reasons. If you die by the roadside –so be it. But at least you know you've tried”.

³⁰³ Joan Marie Larkin (1958) o Joan Jett es posiblemente la primera gran rockera. Guitarrista, cantante y compositora, influenciada por el rock más duro. Nacida en Filadelfia en una familia de clase media y en un ambiente de lucha por los derechos sociales. En 1975, siendo adolescente, fue parte de la banda *The Runaways* y después formó *The Blackhearts*. Sus canciones versan sobre amor no correspondido y búsqueda de autenticidad. Ganadora de discos de oro y platino, y conocida como “Queen of Noise” o “Queen of Rock”, siempre sobresalió por su rebeldía y su autenticidad (Dave Thompson, *Bad reputation: the unauthorized Biography of Joan Jett*, 2011).

derechos humanos [...] Nos hemos convertido en parte de un sistema que piensa solamente en la medición del impacto monetario de la música y que ha olvidado lo que realmente es. La música [es]... emoción, expresión, es la voz de aquellos que están insatisfechos [...] El rock'n'roll es una idea y un ideal³⁰⁴.

La música rock ha sido siempre algo esencial, no un epifenómeno. No ha sido solamente un accesorio del acontecer económico y social. Tal vez lo fue cuando se dejó enamorar por la economía de mercado y se comportó como mercancía, es decir cuando buscó la aceptación y se comercializó, pero no cuando logró recuperar el aura, porque “[l]a distribución social y la aceptación de la música son mero epifenómeno; la esencia es la constitución social objetiva de la música en sí” (Adorno 2009, 395).

Esta música es ruido, relato y mercancía. Es ruido porque es irrupción, revolución, rebeldía, desobediencia, contracultura, un ruido que va contra la autoridad y encarna una juventud insurrecta, una juventud ruidosa. Un ruido social presente en Bach, Beethoven, Mozart, Louis Armstrong, Bird Parker, John Coltrane, Elvis Presley, The Beatles, The Rolling Stones, Bob Dylan, Pink Floyd. Un “ruido eterno” (Ross 2009) de conexiones de la música con la historia y de pugnas entre músicos y autoridades. Es relato porque es historia transmitida, es un universo de hechos representados por los signos articulados en ese relato, que está presente en las lyrics y se muestra plenamente en los conciertos. Un relato reonocido al más alto nivel académico cuando la Academia Sueca decide otorgar el premio Nobel de Literatura a Bob Dylan por “haber creado nuevas expresiones poéticas dentro de la gran tradición de la canción estadounidense”. Y es mercancía cuando el ruido y el relato contenidos participan en el mercado, cuando los valores de uso se dinamizan y aparecen las mercancías culturales para satisfacer no solamente necesidades básicas sino también fantasías. Mercancías también sujetas a contabilidad, publicidad, marketing y dinámica financiera.

³⁰⁴ Traducción mía de “I come for a place where rock'n'roll means something, it means more than music, more than fashion, more than a good pose. It is a subculture of integrity, rebellion, frustration, alienation, and the glue that set several generations free of unnatural suicides and self suppression. Yeah! Rock and roll is political, it is a meaningful way to express dissent, upset the status quo, stir up revolution and fight for human rights [...] We've become some conditioned in measuring our music's impact in dollar signs only that we can forget what it is really about. The music...emotion, expression, giving a voice to those who are unsatisfied [...] Rock'n'roll is an idea and an ideal” (Joan Jett, *The 30th Annual Rock and Roll Hall of Fame Induction Ceremony*).

Así, el ruido, el relato y la mercancía se convierten algo así como la santa trinidad de una música conocida como rock and roll que alguna vez nació de los blues, a su vez surgido de canciones religiosas y paganas de esclavos negros en las plantaciones del sur de los Estados Unidos en los siglos diecisiete y dieciocho, exteriorizadas desde finales del siglo diecinueve y finalmente eyaculadas en los años cincuenta, en plena consolidación del capitalismo. Una música transformada en arte en la Gran Bretaña y reexportada al mundo entero para revelar y valorizar una cultura negra escondida por prejuicios y también para contribuir con la construcción de la gran industria cultural-musical del mundializado siglo veinte. Una música plena de amargura y rebeldía, una música endurecida por la contracultura sesentera y solidificada en Europa. Una música-arte que de alguna manera ha soportado el embate mercantil y ha logrado recuperar ¿o mantener? su aura.

Lista de referencias

- Ackroyd, Peter. 1999. *Blake*. London: Vintage Books.
- ____ (2009). *Disonancias: Introducción a la Sociología de la Música*. Madrid: Ediciones Akal S.A.
- ____ (2011). *Teoría estética* Madrid: Ediciones Akal S.A.
- Aguiar, José Carlos G. 2010. “La piratería como conflicto. Discursos sobre la propiedad intelectual en México”. *Íconos, Revista de Ciencias Sociales*, 38: 143-156. Quito: FLACSO Sede Ecuador.
- Altschuler, Glenn C. 2003. *All Shook Up. How Rock’n’Roll changed America*. New York: Oxford University Press.
- Álvarez Newman, Diego. 2012. “El Toyotismo como sistema de flexibilización de la fuerza de trabajo. Una mirada desde la construcción de productividad de los sujetos trabajadores de la fábrica japonesa (1994-2005)”. *Sí somos americanos, Revista de Estudios Transfronterizos*, XII (2): 181-201. Instituto de Estudios Internacionales de la Universidad Arturo Prat, Iquique, julio-diciembre.
- Anaya, José Vicente. 1998. *Los poetas que cayeron del cielo. La Generación Beat comentada y en su propia voz*. México D.F.: Instituto de Cultura de Baja California, Juan Pablos Editor S.A., Colección Letras,
- Anthony, Gene. 1980. *The Summer of Love. Haight-Ashbury at its Highest*. San Francisco: Last Gasp of San Francisco.
- Aristóteles. 2005. *La Política*. Madrid: Alianza Editorial.
- Asfura-Heim, Patricio. 2013. *The Tuareg: A Nation without Borders?* A CNA Strategic Studies Conference Report, DCP-2013-U-004799-Final, May 2013.
- Attali, Jacques. 1995. *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música*. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores S.A.
- ____ 1985. *Noise: The Political Economy of Music*. Minneapolis. University of Minnesota Press.
- Ayto, John. 1998. *The Oxford Dictionary of Slang*. New York: Oxford University Press Inc.
- Barthes, Roland. 1977. “Introducción al análisis estructural de los relatos”. En *El análisis estructural*, compilado por Silvia Niccolini, 65-120. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Baudrillard, Jean. 1969. *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI.

- _____. 2009. *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- _____. 2011. *Crítica de la economía política del signo*. México: Siglo XXI Editores S.A. de C.V.
- Baudelaire, Charles. 1995. *Poesía escogida*. Bogotá: Alfaguara, S.A.
- Baumol, William J. y William G. Bowen. 1966. *Performing Arts: The Economic Dilemma*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Beech, Dave. 2016. *Art and Value: Art's Economic Exceptionalism in Classical, Neoclassical and Marxist Economics*. Chicago: Brill.
- _____. 2010. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. [Urtext] traducción de Andrés E. Weikert, Editorial Itaca, México (2003), Primera edición, Rayuela Editores, Quito,
- Berendt, Joachim E. 1994. *El Jazz. De Nueva Orleans al Jazz Rock*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, primera reimpresión en español (FCE Colombia) de la primera edición en español (FCE México).
- Bertoncelli, Riccardo. 2010 [1999]. *Storia leggendaria della musica rock*. Milano: Giunti Editori S.p.A.
- Bettendorff M. Elsa y Raquel Prestigiacomo. 2002. *El relato audiovisual. La narración en el cine, la televisión y el video*. Buenos Aires: Longseller.
- Blackburn, David. 2004. "On-line Piracy and Recorded Music Sales". *Working Paper*. Cambridge, MA: Department of Economics, Harvard University.
- Blake, William. 1906. *The Marriage of Heaven and Hell*, John W. Luce and Company, Boston Inc., New York, 486 p.
- Blank, A. R. 2013. *My Darling Killer: How Lucien Carr Introduced Jack Kerouac, Allen Ginsberg & William Burroughs, Killed David Kammerer, and Shaped the Beat Generation*, published by CreateSpace Independent Publishing Platform, First Edition, February 23, 2013.
- Boas, Franz. 1964. *Cuestiones fundamentales de antropología cultural*. Buenos Aires: Ediciones Solar.
- Bogdanov, Vladimir, Chris Woodstra y Stephen Thomas Erlewine. 2002. *All Music Guide to rock. The Definitive Guide to Rock, Pop, and Soul*, 3rd edition. San Francisco: All Media Guide - Backbeat Books.
- Bonet, Juan Manuel. 2013. "Para un diccionario Cortázar-París-Rayuela". En *Catálogo de Rayuela: el París de Cortázar*, exposición del 14 de mayo al 12 de julio de

- 2013, como parte de la conmemoración del 50 aniversario de la publicación de la novela *Rayuela*. París: Instituto Cervantes.
- Boulding, Kenneth. 1970. *Economics as a Science*. (La Economía como una ciencia moral), capítulo seis traducido. New York: Mac Graw-Hill Book Company.
- Bourdieu, Pierre. 1990. *Sociología y cultura*. Buenos Aires: Editorial Grijalbo.
- _____. 1990. “Los tres estados del capital cultural”. *Sociológica*, 5: 11-17. México: UAM-Azcapotzalco.
- Britto García, Luis. 1990. *El imperio contracultural. Del rock a la postmodernidad*, Caracas: Editorial Nueva Sociedad.
- Brown, Nicholas. 2013. “The work of art in the age of its real subsumtion under capital”. *Revista en línea nonsite.org/editorial*.
- Buenaventura, Ramón. 1985. *Arthur Rimbaud. Esbozo biográfico*. Madrid: Ediciones Hiperión, S.L.
- Bukowski, Charles. 2004. *Antología*. Cartagena de Indias: Arquitrave Editores.
- Burks, John. 1970. “Rock & Roll’s Worst Day: The aftermath of Altamont”. *Rolling Stone magazine*, en www.rollingstone.com/music/news.
- Burroughs, William S. 2013. *Yonqui, El almuerzo desnudo y Queer*. Barcelona: Anagrama, Colección Compendium.
- Buruma, Ian (2008), “La música no derrumba dictaduras, pero hace respirar”, consultado el 12 de marzo de 2015 en <https://www.clarin.com/opinion/musica-derrumba-dictaduras-hace-respirar>, diario *Clarín* digital, 17 de marzo de 2008, Buenos Aires.
- Buruma, Ian (2016), “Rock contra las dictaduras”, consultado el 12 de marzo de 2015 en <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16561422>, diario *El Tiempo* digital, 12 de abril de 2016, Bogotá.
- Campbell, Don. 1997. *The Mozart Effect*. Nueva York: Avon Books.
- Carriker, Robert C. 2001. “Ten Dollars a Song: Woody Guthrie Sells his talent to the Bonneville Power Administration”. *Columbia Magazine*, 15 (1) (Spring): 32-36. Acceso el 4 de febrero, 2015, columbia.washingtonhistory.org/anthology.
- Cassady, Neal. 2005. *Collected Letters 1944-1967*. New York: Penguin Group.
- Cateforis, Theo, ed. 2013. *The Rock History Reader*. New York: Routledge.
- Claval, Paul. 1999. “Los fundamentos actuales de la geografía cultural”. *Documents d’Anàlisi Geogràfica*, 34: 25-40. Barcelona.

- Caves, Richard E. 2003. "Creative Industries: Contracts between Art and Commerce". *The Journal of Economic Perspectives*, 17 (2): 73-84, Spring.
- Chamorro Escalante, Jorge Arturo. 1993. "El papel de los Griots como cantores-historiantes y mediadores sociales". *Revista Relaciones*, 53 (XIV): 219-239. México: El Colegio de Michoacán.
- Chanan, Michael. 1994. *Musica Practica. The Social Practice of Western Music from Gregorian Chant to Postmodernism*. London, New York: Verso.
- Chattopadhyay, Paresh. 1974. "Economía política y economía política marxista". *Monthly Review*, 25 (11), abril. Nueva York.
- Cirio, Norberto Pablo. 2002. "¿Rezán o bailan? Disputas en torno a la devoción a San Baltazar por los negros en el Buenos Aires colonial". En *Actas de la IV Reunión Científica Mujeres, negros y niños en la música y sociedad colonial iberoamericana*, editado por Víctor Rondón, 88-100. Santa Cruz de la Sierra: Asociación Pro Arte y Cultura.
- Cohen, Stanley (2002), *Folk Devils and Moral Panics. The Creation of the Mods and the Rockers*, Routledge, New York, 201 pp.
- Coleman, Rick. 2006. *Blue Monday: Fats Domino and the Lost Dawn of Rock 'n' Roll*. Boston: Da Capo Press Inc.
- Connolly, Marie y Allan B. Krueger. 2006. "Rockonomics: The Economics of Popular Music". En *Handbook of the Economics of Art and Culture*, editado por V. Ginsburgh and D. Throsby. Amsterdam, North Holland.
- Cook, Bruce. 2011. *La generación beat. Crónica del movimiento que agitó la cultura y el arte contemporáneo*. Barcelona: Editorial Planeta S.A. Título original *The Beat Generation. The Tumultuous '50s Movement and Its Impact on Today*, Scribner, New York, 1971.
- Cook, Nicholas. 1998. *Music. A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press Inc.
- Cordantonopulos, Vanesa. 2002. *Curso completo de Teoría de la Música*. Conversión a Word/PDF por Héctor Fernández, data base on-line en www.lapalanca.com, La Habana.
- Corman, Steve R., Timothy Kuhn, Robert D. Mcphee, y Kevin Dooley. 2002. "Studying Complex Discursive Systems: Centering Resonance Analysis of Communication". *Human Communication Research*, 28 (2):157-206, March. Wiley: International Communication Association.

- Corso, Gregory. 1958. *Gasoline*. San Francisco, CA.: City Lights Books, City Lights Pocket Series N° 8.
- _____. 1993. *An Accidental Autobiography: The Selected Letters of Gregory Corso*, editado por Bill Morgan. New York: New Directions Publishing.
- Cortázar, Julio. 1967. “Louis, enormísimo cronopio”. En *La vuelta al día en ochenta mundos, Tomo II*. Madrid: Editorial Siglo XXI.
- _____. 1985. “El Perseguidor”. *Los relatos, 3. Pasajes*. Madrid: Alianza Editorial S.A.
- _____. 2004. *Rayuela*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Costa, José Manuel. 1981a. “Bill Haley, el padre del rock, falleció en el olvido”. *Diario El País*, Madrid, edición impresa del 10 de febrero de 1981.
- _____. 1981. “Con la muerte de Bill Haley desaparecen veinticinco años de rock and roll”. *Diario El País*, edición impresa del 11 de febrero de 1981.
- Courlander, Harold, ed. 1956. “African & Afro-American drums”. En *Ethnic Folways Library Fe 4502*, 15. New York: Library of Congress Card Catalogue, Folways Records & Services Corp.
- Coy, Jason P. 2011. *A Brief History of Germany*. New York: Library of Congress Cataloging-in-Publication Data.
- Cross, R J. (2008). “The Teddy boy as scapegoat”. En *The Men’s Fashion Reader*, 216-220. Nueva York: Fairchild Books.
- Cruces, Francisco, ed. 2001. *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Editorial Trotta S.A.
- Cuche, Denys. 1999. *La noción de cultura en las ciencias sociales*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Curtin, Philip D. 1969. *The Atlantic Slave Trade: a Census*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- Davis, Miles y Quincy Troupe, colab. 1990. *Miles: The Autobiography*. New York City: Simon & Schuster.
- Davies, Will. 2016. “The Political Economy of David Bowie”. *The Political Economy Research Centre PERC*. London: Goldsmith, University of London, 19th January.
- Daniels, Nathan A. 2011. *From Jongleur to Minstrel: The Professionalization of Secular Musicians in Thirteenth and Fourteenth Century*. Paris. the Johns Hopkins Digital Repository, JScholarship, Baltimore, Maryland.

- Delaporte, Yves. 1982. "Teddies, Rockers, Punks et Cie: quelques codes vestimentaires urbains". *L'Homme*, 22, 4, *Études d'anthropologie urbaine*. Paris.
- De las Casas, Fray Bartolomé. 1552. *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Casa de Sebastián Trujillo - Impresor de libros, Sevilla, año de MDLII.
- Del Hoyo, Eugenio. 2005. *Historia del Nuevo Reino de León 1577-1723*, Instituto Tecnológico de Monterrey / Fondo Editorial Nuevo León, Monterrey.
- Del Río, Eduardo. 2010. *Guía incompleta del Jazz*. México D.F.: Random House Mondadori S.A. de C.V.
- De Quincey, Thomas. 1994. *Del asesinato considerado como una de las Bellas Artes*. Madrid: El Libro de Bolsillo, Alianza Editorial.
- Derrida, Jacques y Ornette Coleman. 2004. "The Other's Language: Jacques Derrida interviews Ornette Coleman, 23 June 1997", translation by Timothy S. Murphy, *Genre* No. 36 (2004), 319-328. Interview originally appeared in French in the magazine *Les Inrockuptibles*, No. 115 (20 août-septembre 1997), pp. 37-40, 43.
- De Gorgot, Emilio (2014). "La noche en que Charlie Parker emocionó a Stravinsky". *Jot Down Cultural Magazine*, abril. Madrid.
- De Saussure, Ferdinand. 1945. *Curso de Lingüística General*, Vigésimocuarta edición, Buenos Aires: Editorial Losada S.A.
- DeVoss, Dànienne Nicole y James E. Porter. 2006. "Why Napster matters to writing: Filesharing as a new ethic of digital delivery". *Computer and Composition*, 23: 178-210. East Lansing: Michigan State University.
- Díaz, Alberto y Xavi Martínez. 2011. *Discos conceptuales*. Barcelona: Lenoir Ediciones S.L.
- Dickinson, Emily. 2013. *El viento comenzó a mecer la hierba*. Editorial Nørdicalibros, Madrid, edición bilingüe, 180 páginas.
- Di Tella, Torcuato S. 1984. *La rebelión de los esclavos de Haití*. Buenos Aires: Ediciones del IDES.
- Domenech Fedi, José M. 2012. *La música del diablo. Historia del blues británico*. Barcelona: Curbet Edicions.
- Donovan, Natalie. 2013. "If CDs cost £8 where does the money go?". *BBC Magazine*, August 26, <http://www.bbc.com/news/magazine-23840744>.
- Dufourcq, Norbert. 2002. *Breve historia de la música*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, décima reimpression de la primera edición en español (1963).

- Elias, Norbert. 1991. *Mozart: sociología de un genio*, editado por Michael Schröter, traducción de Marta Fernández-Villanueva y Oliver Strunk. Barcelona: Ediciones Península.
- Encinas, Carmelo. 2011. “La música y el ruido”. *Diario El País*, periódico global, edición América de marzo 12.
- Engels, Friedrich. 1977. *La subversion de la ciencia por el señor Eugen Dühring “Anti Dühring”*. Barcelona: Editorial Crítica S.A. (Grupo Editorial Grjalbo).
- Equal Justice Initiative. 2015. *Lynching in America: Confronting the Legacy of Racial Terror*. Report Summary. Montgomery, Alabama.
- Farmer, John Stephen y William Ernest Henley (1890). *Slang and its analogues past and present. A dictionary, historical and comparative of the heterodox speech of all classes of society for more than three hundred years*, Vol. 1. University of Toronto.
- Filene, Benjamin. 1991. “Our Singing Country: John and Alan Lomax, Leadbelly, and the Construction of an American Past”. *American Quarterly*, 43, (4): 602-624, Dec.
- Forkel, Johann Nikolaus y Charles Sanford Terry. 1920. *Johann Sebastian Bach. His Life, Art and Work*, translated from the German by Charles Sanford Terry, Harcourt, Brace and Howe, Ebook realease date January 24, 2011, New York.
- Forkel, Johann Nikolaus. 1966. *Juan Sebastián Bach*, tercera edición en español. México D.F.: Breviarios del Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, Michel. 2007. *Nacimiento de la biopolítica. Curso en el Collège de France: 1978-1979*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, Michel. 2014. *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia: Editorial Pre-Textos.
- Fong-Torres, Ben. 1973. *The Rolling Stones Interviews*, vol. 2. New York: Warner Books.
- Freeland, David. 2005. “The Rise & Fall of the Original Swing Street”. *New York Press*, November 16th-22th Issue. New York.
- Frith, Simon. 1980. *La sociología del rock*. Madrid: Júcar.
- _____. 1991. “Anglo-America and its Discontents”. *Cultural Studies*, 5 (3): 263-269, Oct.
- Fuchs, Otto. 2011. *Bill Haley: The Father of Rock & Roll*. Gelnhausen: Wagner Verlag, GmbH.

- Gabaix, Xavier. 2011. "The Granular origins of Aggregate Fluctuations".
Econometrica, 79 (3): 733-772, May.
- Gaitán, Leandro y Luis Enrique Echarte-Alonso. 2012. "Del escepticismo al misticismo científico: el itinerario de Aldous Huxley". En *Persona y Bioética*, 16 (2): 108-129, julio-diciembre. Bogotá: Universidad de la Sabana.
- Galiani, Ferdinando. 1963. *Della moneta*. Milano: Feltrinelli.
- García, Juan de Dios. 2002. "La cultura del Blues y del Jazz en García Lorca". *El coloquio de los perros*, 5, primavera-invierno (Revista digital española de literatura y cultura). Madrid, URL: <http://www.elcoloquiodelosperros.net>
- García Canclini, Néstor. 1996. "Industrias culturales y globalización". En *Culturas en globalización, América Latina-Europa-Estados Unidos: libre comercio e integración*, coordinado por Néstor García Canclini. Caracas: Nueva Sociedad.
- Garofalo, Reebee. 1999. "From Music Publishing to MP3: Music and Industry in the Twentieth Century". *American Music*, 17 (3): 318-354, Autumn. Chicago: University of Illinois Press.
- Gilchrist, Alexander. 1998. *The life of William Blake*. New York: Dover Publications Inc., Mineola, originally published by John Lane, London (1907).
- Gilder Lehrman Institute of American History. 2014. "Creole World". En *The Historic New Orleans Collection*. New Orleans.
- Gillett, Charlie. 1983. *The Sound of the City: the Rise of Rock and Roll*. USA: Da Capo Press, 2nd edition.
- _____. 2008. *Historia del Rock. El sonido de la ciudad*. Madrid: Ma Non Troppo de Editorial Robinbook S.A.
- Giles, Matt. 2015. "Timeline: 180 Years of the Music Industry's Partnerships, Sales, and Sell-offs", issue of *New York Magazine*, September 7. New York.
- Ginsberg, Allen. 1993. *Aullido y otros poemas*. Madrid: Visor Libros.
- _____. 2014. *Kaddish y otros poemas*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Ginsberg-Kerouac-Ferlinghetti-Corso. 2004. *Poesía Beat. Antología bilingüe*. Elvio Gandolfo (traductor). Buenos Aires: Editorial Ediciones Colihue, Colección Musarisca.
- Gioia, Ted. 2002. *La Historia del Jazz*. Madrid: Turner Publicaciones S.L.
- _____. 2010. *Blues. La música del Delta del Mississippi*. Madrid: Turner Publicaciones S.L.

- Godwin, Joscelyn. 2000. *Armonías del cielo y la tierra. La dimensión espiritual de la música desde la antigüedad hasta la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.
- Goio, Bertrando. 2009. *Geografía del Mississippi delta attraverso il blues. Un'ipotesi di relazione tra musica e territorio*. Tesi di dottorato in Geopolitica, Geostrategia e Geoeconomia. Italia: Università degli studi di Trieste.
- Goldman, Vivien. 1982. "Ornette Coleman: On Human Feeling". *New Musical Express*, 10 July, <http://www.nme.com>.
- Gordon, Robert. 2002. *Can't Be Satisfied: The Life and Times of Muddy Waters*. New York: Little, Brown and Company.
- Götling, Jorge. 2000. "Ley seca: trece años de violencia, locura y jazz", artículo de opinión publicado en *Diario Clarín*, Edición del domingo 16 de enero. Buenos Aires.
- Gramsci, Antonio. 2000. *Cuadernos de la cárcel, 6*. Cuadernos del 20 al 29. México D.F.: Ediciones Era, S.A. de C.V.
- Graves, Robert. 1995. *Los mitos griegos* (dos volúmenes), décima reimpresión. Madrid: Editorial Alianza S.A.
- Greffé, Xavier (2012), *The Artist-Enterprise*, traducción del original en francés: *L'artiste-entreprise*, Dalloz, Paris.
- Guthrie, Woody. 1977. *Con destino a la gloria*. Barcelona: Producciones Editoriales S.A., Colección Star Books.
- _____. 1983. *Bound of Glory*. New York City: Plume.
- Gutiérrez Vera, Daniel. 2004. "La textura de lo social". *Revista Mexicana de Sociología*, 66 (2). México: Instituto de Investigaciones Sociales.
- Gysin, Brion. 2001. "Cut-Ups: A Project for Disastrous Success". En *Back in no time: the Brion Gysin reader*, editado por Jason Weiss. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Hale, Thomas A. 1997. "From the Griot of Roots to the Roots of Griot: A New Look at the Origins of a Controversial African Term for Bard". *Oral Tradition Journal*, 12 (2): 249-278. Columbia, Missouri.
- Haley, Alex. 1976. *Roots: The Saga of an American Family*. New Jersey: Doubleday, Garden City.
- _____. 1978. *Raíces*. Buenos Aires: Emecé Editores S.A.

- Hall, Stuart. 2007. "The Hippies: An American Moment", editado por Ann Gray, *CCCS Selected Working Papers* (December 20). Routledge.
- Hanger, Kimberly S. 1997. *Bounded Lives, Bounded Places: Free Black Society in Colonial New Orleans, 1769-1803* Durham, London: Duke University Press Books.
- Heath, Joseph y Andrew Potter. 2005. *Revelarse vende: el negocio de la contracultura*. Bogotá: Distribuidora y Editora Aguilar, Altea, Taurus y Alfaguara S.A.
- Heatley, Michael. 2008. *The Definitive Illustrated Encyclopedia of Rock*. London: Flame Tree Publishing.
- Heidegger, Martin. 2006 [1927]. *El ser y el tiempo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- _____. 2010 [1935]. "El origen de la obra de arte". En *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza Editorial.
- Heilburn, James. 2011. "Baumol's cost disease". En *A Handbook of Cultural Economics*, Second Edition, editado por Ruth Towse, 91-101. UK, Northampton, USA: Edward Elgar Publishing Limited, Cheltenham.
- Henard, David H. y Christian Rossetti. 2014. "All You Need is Love? Communication Insights from Pop Music's Number-One Hits". *Journal of Advertising Research*: 13-26, March. Cambridge.
- Herzhaft, Gérard. 2003. *La gran Enciclopedia del Blues*. Barcelona: Ediciones Robinbook, s. l.
- Hester, Karlton. 2000. *From Africa to Afrocentric Innovations Some Call "Jazz"*. Ithaca, New York: Herteric Records and Publisher.
- Hijano Pérez, Ángela. 1997. "La Guerra de Secesión estadounidense: ¿la solución de un problema político?". *REDEN, Revista Española de Estudios Norteamericanos*, 13: 63-79. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares.
- Hobsbawm, Eric. 2013 [1999]. *Gente poco corriente. Resistencia, Rebelión y Jazz*, Barcelona: Editorial Planeta S.A.
- Holmes, John Clellon. 1952. "This is the Beat Generation". *New York Times Magazine*, 10, 19-21. November 16.
- Honegger, Marc. 1994. *Diccionario biográfico de los grandes compositores de la música*. Madrid: Editorial Espasa Calpe.

- Hong, Seung-Hyun. 2004. *The Effect of Napster on Recorded Music Sales: Evidence from The Consumer Expenditure Survey*. Stanford Institute for Economic Policy Research, Stanford University, Stanford, CA.
- Hoppin, Richard H. 2000. *La música medieval*. Madrid: Ediciones Akal.
- Horkheimer, Max y Theodor W. Adorno. 2007. *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Akal.
- Howse, Pat, y Jimmy Phillips. 1995. "Godfather of Delta Blues: H. C. Speir". *Peavey Monitor Magazine*: 34-44. Phoenix.
- Huddleston, Diane M. 2012. "The Beat Generation: They Were Hipsters Not Beatniks". Department of History seminar paper, Western Oregon University.
- Huh, Oscar K., James M. Coleman, DeWitt Braud, y Lawrence Kiage. 2004. *The World Delta Database*, Appendix A "The Major River Deltas Of The World". Department of Geology & Geophysics at Louisiana State University, Baton Rouge, Louisiana, Sponsored by NASA Solid Earth & Natural Research Applications, May 2004.
- Huxley, Aldous. 2011. *The doors of perception (1952) and Heaven and Hell (1954)*, Thinking Collection, Edition published by Thinking Ink, London.
- Ingram Jaén, Jaime. 2002 [1974]. *Orientación musical*, segunda edición revisada y ampliada. Panamá: Universal Books.
- Jameson, Fredric. 1991. "El posmodernismo como lógica cultural del capitalismo tardío". En *Ensayos sobre posmodernismo*. Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi.
- Jefferson, Cord. 2010. "The Music Industry's Funny Money. The Great Divide: Who is getting paid (and how much) in the Music Industry". *TheRoot.com*, July 6, accessed on-line: <http://www.theroot.com/articles/culture/2010/07>.
- Jones, LeRoi (Amiri Baraka). 2002. *Blues People: Negro Music in White America*. New York: Harper Perennial.
- _____. 2013. *Black Music: Free Jazz y conciencia negra 1959-1967*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Johnson, Paul. 2004. *Estados Unidos. La historia*. Buenos Aires: Javier Vergara/Ediciones B.
- Jurado Morales, José. 2012. *Las razones éticas del realismo. Revista Española (1953-1954) en la literatura del medio siglo*. Sevilla: Colección Iluminaciones (Filología, crítica y ensayo), Editorial Renacimiento.

- Kahn, J. H., R. M. Tobin, A. E. Massey, y J. A. Anderson. 2007. "Measuring Emotional Expression with the Linguistic Inquiry and Word Count". *The American Journal of Psychology*, 120(2): 263-286.
- Kerouac, Jack. 1981. *En el camino*. Barcelona: Editorial Bruguera S.A.
- _____. 1996. *Los vagabundos del Dharma*. Barcelona: Editorial Anagrama S.A.
- _____. 2007 [1959]. *Mexico City Blues (242 Choruses)*. New York: Grove /Atlantic Inc.
- _____. 2007. *La vanidad de los Duluo*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Knight, Brenda. 1998. *Women of the Beat Generación*. Berkeley: Conari Press.
- Koch, Tomasso y Fernando Navarro. 2014. "Las ventas de música digital superan a las físicas por primera vez". *El País*, edición digital, 14 de abril, Madrid.
- Komara, Edward. ed. 2006. *Encyclopedia of the Blues*. New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Kosar, Devin. 2008. "Payola--Can Pay-for-Play Be Practically Enforced?". *Journal of Civil Rights and Economic Development*, 23(1), Article 6: 211-249. New York.
- Krasilovsky, M. William y Sydney Shemel. 2007. *The Business of Music. The Definitive Guide to the Business and Legal Issues of the Music Industry: 10th edition*. New York: Watson-Guptill Publications.
- Kroeber, Alfred L. y Clyde Kluckhohn. 1952. *Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions*. Cambridge, Massachusetts.
- Kofsky, Frank. 1998a. *Black Music, White Business: Illuminating the History and Political Economy of Jazz*, Pathfinder Press, New York, 165 pp.
- _____. 1998b. *John Coltrane and the Jazz Revolution of the 1960s*. New York: Pathfinder Press.
- Lacan, Jacques. 1976. "El alba de los mitos y Finale". En *Mitológicas IV*, México D.F.: Siglo XXI Editores.
- Laclau, Ernesto y Chantal Mouffe. 1987. *Hegemonía y estrategia socialista*. Madrid: Siglo XXI.
- Laing, Dave. 1999. "The economic importance of music in the European Union", in the report *Music in Europe*, carried out by the European Music Office with the support of the European Commission, Brussels.
- Lamar, Robert. 2015. *Muddy Waters: I'm a Rollin' Stone: A blues biography*. Blues Publishing, Kindle Edition.
- Landreth, Harry y David C. Collander. 2006. *Historia del pensamiento económico*, cuarta edición, Madrid: McGraw Hill Interamericana de España, S.A.U.

- Latham, Aaron. 1976. "The Columbia murder that gave birth to the Beats". *New York Magazine*, 9(16): 41-53, April 19. New York.
- Lemis, Gail y Lola Young. 1998. "Windrush Echoes", Introduction. *Soundings Magazine*, 10: 78-85. Autumn. London.
- Lévi-Strauss, Claude. 1964. *El pensamiento salvaje*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- _____. 1987. *Antropología estructural*. Barcelona: Ediciones Paidós S.A.
- Loliyong, Taban. 1991. "Problemas y temas en el estudio de la religión tradicional africana: Una presentación crítica de *Westafrican Traditional Religion* de Kofi Asare Opoku", artículo presentado en la sexta sesión del Congreso Internacional de Estudios Africanos en Khartun (Sudán) entre el 3 y el 10 de diciembre de 1991, pp. 497-514.
- Lomax, Alan. 2002 [1941]. *The Land where the Blues Began*. New York: The New Press.
- López Poy, Manuel. 2009. *Camino a la libertad. Historia social del blues*. Barcelona: Editorial Bad Music Blues.
- Love, Courtney. 2000. "Courtney Love does the math", speech at the *Digital Hollywood On-line Entertainment Conference*. New York.
- Lucena Salmoral, Manuel. 1996. *Los códigos negros de la América española*. Madrid: Ediciones UNESCO-Universidad de Alcalá.
- Luis, Diego. 2010. "Centenario del nacimiento de Howlin' Wolf", publicado en *Historias del Blues de la WordPress*, 10 de junio 2010 (wordpress.com).
- Lukács, Georg. 1975. *Historia y consciencia de clase*. Barcelona: Ediciones Grijalbo S.A.
- Lunch, Lydia. 1998. "Herbert Huncke: Culpable de todo". En *Flores del Fango*, floresdelfango.blogspot.com, consultado el 23 de enero de 2015.
- Lydon, Michael. 1969. "Rock for Sale". *Ramparts Magazine*: 19-24. San Francisco.
- Lynn, Martin. 1984. "Commerce, Christianity and the Origins of the 'Creoles' of Fernando Po". *The Journal of African History*, 25(03): 257-278. Cambridge U.K.: Cambridge University Press.
- Lynskey, Dorian. 2011. *33 Revolutions Per Minute. A History of Protest Songs, from Billie Holiday to Green Day*. New York: Ecco Press.
- Mailer, Norman. 1992. "The White Negro". En *Advertisement for Myself*, 337-358. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

- Maldonado López, Andrés. 1972. *El delta del Ebro. Estudio sedimentológico y estratigráfico*. Tesis doctoral, Facultad de Ciencias, Departament d'Estratigrafia i Geologia Històrica, Universitat de Barcelona, Colección Boletín de Estratigrafia N°1, Barcelona.
- Mandel, Ernest. 1972. *El capitalismo tardío*. México, D.F.: Ediciones Era.
- Manrique, Diego A. 1996. "El día que murió la música". *Diario El País*, Madrid, edición impresa del 7 de febrero de 1996.
- _____. 2007. "La vida perra de Billie Holiday". *Diario El País*, Madrid, edición impresa del 5 de agosto de 2007.
- Marcuse, Herbert. 2004. "El arte como forma de la realidad", posted on the *Official Herbert Marcuse website*, translation by José Fernández Vega (UBA) of "Art as Form of Reality", in *New Left Review*, N° 74 (July-August 1972), pp. 51-58.
- Marion, Gilles. 2006. "Marketing ideology and criticism: Legitimacy and Legitimization", in *Marketing Theory*, volumen 6 (2), pp. 245-262.
- Marshall, Alfred y Mary Paley Marshall. 1879. *The Economics of Industry*. London: MacMillan and Co.
- Martín Barbero, Jesús. 1987. "Industria cultural: capitalismo y legitimación". En *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Jesús Martín Barbero. Barcelona: Gustavo Gili.
- Martin, Stewart. 2007. "The absolute artwork meets the absolute commodity". *Radical Philosophy*, 146: 15-25, November/December. London.
- Martínez García, Catalina. 2010. *¿Homicidio, suicidio o accidente? Autopsia psicológica de Kurt Cobain* (Tesis de diplomado en Psicología Forense y Criminológica, inédita). Facultad de Derecho y Criminología, Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey.
- Marx, Karl. 1971. *El Capital Libro I Capítulo VI (Inédito)*. México D.F.: Siglo veintiuno editores S.A.
- _____. 1981. *El Capital*. México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores S.A.
- _____. 1989. *Contribución a la crítica de la economía política*. México, D.F.: Editorial Progreso.
- _____. 2010. *Manuscritos de economía y filosofía*. Madrid: Alianza Editorial.
- Mastropolo, Frank. 2015. "The History of 'Ohio': Crosby, Stills, Nash and Young's Raw Reminder of the Kent State Massacre", *ultimateclassicrock.com*, May 4, 2015.

- Maynard, James M. 2012. "Psychedelia, the Summer of Love, & Monterey - The Rock Culture of 1967", Senior Theses, Trinity College, Hartford, CT 2012, Trinity College Digital Repository, <http://digitalrepository.trincoll.edu/theses/170>.
- al-Masudi, Alí [‘Alī ibn al-Ḥusayn al-Mas‘ūdī]. 1863. *Les prairies d’or II* (Las praderas de oro II). Paris: Société Asiatique.
- Mattelart, Armand y Érik Neveu. 2004. *Introducción a los estudios culturales*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.
- Menuhin, Yehudi y Curtis W. Davis. 1979. *The music of man*. Massachussets: Methuen Publishing Ltd.
- Mesa y Leompart, J. 1870. *Compendio de la Historia da América*. París, México: Librería de la V^{da} de Ch. Bouret.
- Montesquieu, Charles-Louis de Secondat. 1977. *Del espíritu de las leyes* (primera edición: 1748, Ginebra). México D.F.: Editorial Porrúa S.A.
- Moore, Esteban. 2005. *Lawrence Ferlinghetti. La vida sin fin y otros poemas*. Bogotá: Editorial Arquitrave.
- Morrison, Allan. 1964. "The Man Behind The Horn". *Ebony Magazine*, XIX (8): 143-151, june.
- Navarro, Fernando. 2010. "La ruta norteamericana". *Diario El País*. Barcelona, publicado el 21 d abril.
- Negri, Antonio. 2000 [1979]. *Marx más allá de Marx: Nueve Lecciones sobre los Grundrisse*, traducción al castellano de la edición inglesa (Autonomea, USA, 1991) de la obra publicada originalmente en francés (Christian Bourgois, París, 1979) e italiano (Feltrinelli, Milán, 1979), Buenos Aires.
- Nicholson, Stuart. 2004. *Ella Fitzgerald. The Complete Biography*. New York: Routledge.
- Noejovich, Héctor. 2011. "Ordoliberalismo: ¿alternativa al ‘neoliberalismo’?". *Revista Economía*, XXXIV (67): 203-211, semestre enero-junio. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Oberholzer, Felix y Koleman Strumpf. 2007. "The Effect of File Sharing on Record Sales. An Empirical Analysis". *Journal of Political Economy*, 115. Chicago.
- Officer, Lawrence H. y Samuel H. Williamson. 2012. "Explaining the Measures of Worth". *MeasuringWorth*, URL: www.measuringworth.com/worthmeasures.php
- Oliván, Alejandro. 1870. *Manual de Economía Política*. Madrid: Imprenta de Anoz.

- Pace, Eric. 1992. "Alex Haley (70), Author of 'Roots'". *New York Times*, Obituary, February 11. New York.
- Parini, Jay. ed. y Brett C. Millier. associate ed. 1993. *The Columbia History of American Poetry. From The Puritans to Our Time*. New York: MJF Books, Columbia University Press.
- Parker, Edie. 2007. *You'll be okay: My life with Jack Kerouac*. San Francisco: City Lights Books.
- Passman, Donald S. 2009. *All You Need to Know About the Music Business: 7th edition*. New York: Free Press.
- Penna-Diaw, Luciana. 2012. "Doudou Ndiaye Rose, l'artiste caméléon". *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 25 | 2012, mis en ligne le 31 décembre 2014, consulté le 01 juillet 2014 en ethnomusicologie.revues.org/1880.
- Pennebaker, James W., Cindy K. Chung, Molly Ireland, Amy Gonzales, y Roger J. Booth. 2007. "The Development and Psychometric Properties of LIWC2007", *LIWC2007 Manual*, Publisher: LIWC.net, Austin, Texas 78703 USA.
- Pettijohn, Terry F. y Donald F. Sacco. 2009. "The Language of Lyrics. An Analysis of Popular Billboard Songs Across Conditions of Social and Economic Threat". *Journal of Language and Social Psychology*, 28(3): 297-311.
- Peytraud, Lucien, 1897. *L'esclavage aux Antilles françaises avant 1789: d'après des documents inédits des archives coloniales (La esclavitud en las Antillas francesas antes de 1789: sobre la base de los documentos inéditos de los archivos coloniales)*, 158-166. París: Hachette Livre.
- Pi, Jaume. 2009. "Motown, el sonido que rompió barreras raciales, cumple 50 años". *Periódico digital La Vanguardia*, edición del 12 de enero. Barcelona.
- Piketty, Thomas. 2014. *El capital en el siglo XXI*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Poel, Martijn y Paul Rutten. 2001. "Impact and perspectives of electronic commerce: The music industry in the Netherlands". *TNO rapport, IPEC music industry case*. Nijmegen: Catholic University.
- Polanyi, Karl. 2009. *La gran transformación: los orígenes políticos y económicos de nuestro tiempo*. México D.F.: Juan Pablos Editor S.A.
- Potts, Malcolm, Eliya Zulu, Michael Wehner, Federico Castillo, y Courtney Henderson. 2013. *Crisis in the Sahel. Possible Solutions and the Consequences of Inaction*. A report following the OASIS Conference (Organizing to Advance Solutions in

- the Sahel) hosted by the University of California, and African Institute for Development Policy, Berkeley.
- Powell-Morse, Andrew. 2015. "Does the Death of Album Revenue spell the End for Rock Stars as we know them?" *SeatSmart Blog*, 30, June.
- Pressing, Jeff. 2002. "Free Jazz and the Avant-Garde". En *The Cambridge Companion to Jazz*, editado por Mervyn Cooke y David Horn, 202-216. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rebollo, Marcos. 2012. "5 postales de la generación Beat". *Revista Rolling Stone España*: 38-40, 27 de diciembre Madrid.
- Robinson, Joan. 1960. *Collected Economic Papers*, Vol II. Blackwell: Oxford.
- Rodríguez, Gerardo y Miguel Alegre. 2000. "El mapa histórico de las relaciones internacionales". *Revista Estudios filosofía-historia-letras*, 62-63: 163-177, otoño-invierno. México D.F.: Instituto Tecnológico Autónomo de México ITAM.
- Rolling Stone Magazine, autor. 1992 [1976]. *The Rolling Stone Illustrated History of Rock and Roll: The Definitive History of the Most Important Artists and Their Music*. New York: Random House.
- Roncaglia, Alessandro. 2006. *La riqueza de las ideas: Una historia del pensamiento económico*, traducción de Jordi Pascual Escutia de *The Wealth of Ideas. A History of Economic Thought*, Cambridge University Press (2005). Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Ros del Moral, Jesús. 1985. "Los 'poetas malditos', de lo subjetivo a lo concreto". *Anales de Filología Francesa*, 1: 49-68. Murcia.
- Rosen, Paul. 1997. "It was easy, it was cheap, go and do it! Technology and Anarchy in the UK Music Industry". En *Twenty-First Century Anarchism. Unorthodox ideas for a new Millennium*, editado por Jonathan Purkis y James Bowen. London: Cassell Press.
- _____. 1981. "The Economics of Superstars". *American Economic Review*, 7(5): 845-858.
- Ross, Alex. 2009. *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música*. Barcelona: Editorial Seix Barral S.A.
- Rousseau, Jean-Jacques. 2001. *Discurso sobre la Economía política*. Madrid: Editorial Tecnos.

- _____. 2003. *Del contrato social. Discurso sobre las ciencias y las artes. Discurso sobre los orígenes y fundamentos de la desigualdad entre los hombres*. Madrid: Alianza Editorial.
- Rubin, Isaak Ilich. 1974. *Ensayos sobre la teoría marxista del valor*. Buenos Aires: Ediciones Pasado y Presente.
- Ruiz, Julián. 2013. “Bob Geldof, Sir Hambre”. *Diario El Mundo*, edición del martes 17 de septiembre. Madrid.
- Sin Título*, nº 3, Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Castilla-La Mancha, Castilla-La Mancha, pp. 5-50.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. 1979. *Las ideas estéticas de Marx. Ensayos de estética marxista*, primera publicación en 1965. México D. F.: Ediciones Era S. A.
- Savater, Fernando y Luis Antonio Villena. 1982. *Heterodoxias y contracultura*. Barcelona: Montesinos Editor.
- Scaruffi, Piero. 2007. *Una historia de la música rock*, en www.scaruffi.com.
- Segel, Lawrence. 2002. “Turn On, Tune In, Drop Out! The Life of Acid Guru, Timothy Leary”. *The Canadian Journal of Diagnosis*, June.
- Segura García, Germán. 2011. “Guerra en el Alto Misisipi español”, ponencia presentada durante el 37º Congreso Internacional de Historia Militar, *Descolonización. Guerras coloniales y de independencia desde el Siglo XVIII hasta el presente*, agosto de 2011, Río de Janeiro.
- Sen, Amartya. 1989. *Sobre ética y economía*. Madrid: Alianza Editorial.
- Serra Raventós, Jordi y A. Verdaguer. 1983. “La plataforma holocena en el prodelta del Llobregat”. En *X Congreso Nacional de Sedimentología, Maó Menorca*, editado por A. Obrador, 249-251. Barcelona: Comunicaciones, Universidad de Barcelona.
- Siegmeister, Elie. 1938. *Music and Society*. New York: Critics Group Press.
- Sierra i Fabra, Jordi. 2003. *La era Rock (1953-2003)*. Madrid: Espasa Calpe S.A.
- Smith, Adam. 1776. *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*. London: The Electric Book Company Ltd.
- _____. 1979. *Teoría de los sentimientos morales*, Primera reimpresión. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- _____. 2010. *La riqueza de las naciones*, Sexta reimpresión. Madrid: Alianza Editorial S.A.

- Spitzer, John y Ronald G. Martin. 2003. "Making Sense of American Popular Song". *History Matters: The U.S. Survey Course on the Web*, <http://historymatters.gmu.edu/mse/Songs/>.
- Springhall, John. 2008. *The Genesis of Mass Culture. Show Business Live in America, 1840 to 1940*. New York: Palgrave MacMillan.
- Starr, Nelson. 2001. "Rock and Roll Royalties, Copyrights and Contracts of Adhesion: Why Musicians may be chasing Waterfalls". *John Marshall Review of Intellectual Property Law*, 1(163): 163-178. Chicago: John Marshall Law School.
- Suiter, John. 2008. "When the Beats Came Back". *Reed Magazine*, 87(1): 20-25. San Jose, CA: San Jose State University.
- Sullivan, Megan. 2001. "African-American Music as Rebellion: From Slavesong to Hip-Hop". *Discoveries*, 3: 21-39, spring. New York: John S. Knight Institute for Writing in the Disciplines, Cornell University Ithaca.
- Szpilbarg, Daniela y Ezequiel Saferstein. 2014. "De la *industria cultural* a las *industrias creativas*: un análisis de la transformación del término y sus usos contemporáneos". *Estudios de Filosofía Práctica e Historia de las Ideas*, 16(2): 99-112. Mendoza.
- Tausczik, Yla R. y James W. Pennebaker. 2010. "The Psychological Meaning of Words: LIWC and Computerized Text Analysis Methods". *Journal of Language and Social Psychology*, 29(1): 24-54.
- Tejada Villaverde, Gonzalo. 2013. "La explosión del Bebop: Charlie Parker y la ciudad de Nueva York". *Revista Musiker-Cuadernos de música*, 20: 41-72. San Sebastián: Centro Superior de Música del País Vasco.
- Thomas, Dylan. 1981. *Poemas completos*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- Tinajero, Fernando. 2015. "Hacia una definición de cultura". *Letras del Ecuador, Revista de la Casa de la Cultura Ecuatoriana*, 201, abril. Quito.
- Tolkien, J.R.R. 1998. *El Silmarillion*. Barcelona: Ediciones Minotauro.
- Toll, Robert C. 1974. *The Minstrel Show in America*. New York: Oxford University Press.
- Torfin, Jacob. 1999. *New Theories of Discourse. Laclau, Mouffe and Žižek*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd.
- Torrent Esclapés, Rosalía. 2009. "100 años de Futurismo". *Revista de Estética y Arte Contemporáneo*, 1(1): 27-35. Barcelona: Universitat Jaume I.

- Vásquez Rocha, B. Hernán. 2009. *Música y política: Análisis de una relación en una introducción y tres movimientos, F. J. Haydn, R. Wagner, D. Shostakovich*. Bogotá: Escuela Superior de Administración Pública, ESAP.
- _____. 2011. “La música como asunto de Estado: la relación Esterházy-Haydn”, en *Revista Punto Cero*, Universidad Católica Boliviana San Pablo, Año 16, N° 22, Primer semestre 2011, Cochabamba.
- Verlaine, Paul. 1991. *Los poetas malditos*. Barcelona: ICARIA Editorial, S.A.
- Vidal Castro, Francisco. 2003. “Cultura y patrimonio islámicos en el África subsahariana: los manuscritos árabes de Tombuctú”. En *Andalucía en África Subsahariana. Bibliotecas y manuscritos andalusíes en Tombuctú*, 17-56. Sevilla: Fundación Centro de Estudios Andaluces.
- Wald, Elijah. 2009. *How the Beatles destroyed Rock 'n' Roll. An Alternative History of American Popular Music*. New York: Oxford University Press Inc.
- Wallis, Roger y Krister Malm. 1984. *Big Sounds From Small Peoples: The Music Industry in Small Countries* Constable. London: Communication and Society Series.
- Wimmer, Adi. 2008. “The Musical Hair”. En *Summer of Love. The Beatles, Art and Culture in the Sixties*, editado por Jörg Helbig y Simon Warner, 205-216. Trier, Germany: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Whitburn, Joel. 2010. *The Billboard Book of Top 40 Hits*, revised and expanded ninth edition. New York: Billboard Books.
- White, Charles. 1994. *The Life And Times Of Little Richard. The Quasar of Rock*. Boston: Da Capo Press.
- Whitman, Walt. 2007. *Leaves of Grass*, editado por Jim Manis, The Electronic Classic Series. Hazleton, PA: Pennsylvania State University.
- Williams, Raymond. 1985. *Keywords. A vocabulary of culture and society*. New York: Oxford University Press.
- Willis, Cheryl y Susan Miertschin. 2011. “Centering Resonance Analysis as a Tool for Assessment”. *Proceedings of the 2011 ASEE Gulf-Southwest Annual Conference*. American Society for Engineering Education, University of Houston.
- Wise, Timothy. 2007. “Yodel Species: A Typology of Falsetto Effects in Popular Music Vocal Styles”. *Radical Musicology*, 2, peer-reviewed on-line journal produced in

the International Centre for Music Studies at Newcastle University Volume
Newcastle (UK).

- Wodak, Ruth. 2003. "De qué se trata el análisis crítico del discurso (ACD). Resumen de su historia, sus conceptos fundamentales y sus desarrollos". En *Métodos de Análisis Crítico del Discurso*, Ruth Wodak y Michael Meyer. Barcelona: Editorial Gedisa S.A.
- Work, John Wesley II. 1915. *Folk Song of the American Negro*. Nashville, Tennessee: Press of Fisk University.
- Yáñez Solana, Manuel. 2006. *Los Celtas*. Madrid: M.E. Editores S.L.
- Zinn, Howard. 2011. *La otra historia de los Estados Unidos (desde 1492 hasta hoy)*, título original: *A People's History of the United States: 1492 to present*. New York: Editorial Siete Cuentos/Seven Stories Press.
- Žižek, Slavoj. 2001. *El sublime objeto de la ideología*. México D.F.: Siglo XXI Editores S.A. de C.V.