

La industria cultural del rock en Venezuela. Caso Táchira

Ramón Alí Mogollón Trujillo

*Universidad de Los Andes
Núcleo Universitario "Dr. Pedro Rincón Gutiérrez"
Escuela de Comunicación Social
San Cristóbal. Táchira. Venezuela.
alimogollon@hotmail.com*

Resumen

El objetivo de la presente investigación es evaluar la tradición de la cultura del rock local como fenómeno intercultural, su metodología se corresponde con los estudios culturales y de la comunicación con el fin de determinar los problemas de su desarrollo en el marco de la industria cultural venezolana. Sus resultados han sido comprender su evolución social y mass mediática. Se trata de un estudio exploratorio-descriptivo y documental de tipo cualitativo de la producción musical, sus elementos gerenciales y de legitimidad como objeto cultural.

Palabras clave: rock, Venezuela, Táchira, Industria cultural.

The Cultural Industry of Rock in Venezuela. The Case of Tachira

Abstract

The objective of this investigation is to evaluate the local rock cultural tradition as an intercultural phenomenon. Methodology corresponds to cultural and communication studies whose purpose is to determine its development problems in the framework of the Venezuelan cul-

tural industry. Results have been an understanding of its social and mass media evolution. The study is of the exploratory-descriptive, documentary and qualitative type, dealing with musical production, its managerial elements and its legitimacy as a cultural object.

Keywords: rock, Venezuela, Táchira, cultural industry.

INTRODUCCIÓN

Existen antecedentes fundamentales en todos los escritos académicos sobre la música popular contemporánea, los cuales ofrecen la oportunidad de reflexionar acerca de los temas contenidos en la enorme cantidad de textos que tratan sobre la música rock con mayor amplitud y digresión académica-conceptual. Por otra parte, encontramos los fanzines, las revistas, los afiches, la prensa musical, además de los testimonios de la frenética vida en los locales, las actuaciones, los clubes, los eventos y la vida diaria que comprende su esencia. Es por ello que Hesmondhalgh (1998) recurre tanto a los textos académicos como al periodismo musical como una forma de análisis documental e incluso de tipo previo a su interés etnográfico por el fenómeno, pues ambos representan junto a los *fans*, la disertación elaborada de un nuevo producto cultural contemporáneo.

1. METODOLOGÍA

La presente investigación corresponde a un estudio exploratorio-descriptivo, pero también documental. Examina un tema de investigación poco estudiado de tipo descriptivo, porque busca especificar las principales producciones y movimientos de grupos, solistas o cualquier otro fenómeno cultural musical que sea sometido a la comparación.

La investigación pretende hacer un trabajo de seguimiento y evaluación documental de la evolución del rock venezolano, examinando los escritos de autores destacados como Brito García (1991), Allueva (1998), Montiel (2004), que abordan el desarrollo del movimiento musical nacional del rock local y su evolución constituyéndose en un elemento consistente dentro de la fijación de conceptos gerenciales, de legalidad en los derechos de autor, de legitimidad en los objetos culturales, de la dependencia del imperialismo cultural, de la consolidación de una industria.

Por ello se realizó una exploración de los objetos estéticos musicales significando la importancia del área de estudio a partir de un razonamiento fundamentado en los estudios culturales y de la comunicación, para así establecer postulados sobre el estado actual de la Industria Cultural del Rock Venezolano.

2. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

Los antecedentes basados en el término *industria cultural* pueden encontrarse en la crítica de la Escuela de Francfort a la cultura de masas (Adorno y Horkheimer, 1998 y Adorno, 1976). Para ambos, el término *industria cultural* implicaba que la crítica marxista de la producción de mercancías en general, podía (y debía) aplicarse a la producción de bienes simbólicos en particular, a la producción de bienes cuyo valor de uso fuera estético, ideológico y de entretenimiento. Las industrias culturales eran, pues, como cualquier otra industria capitalista: usaban mano de obra alienada, perseguían un beneficio, dependían de la tecnología -el maquinismo- para asegurar la competitividad dependían primordialmente del negocio de producir consumidores.

Este enfoque de la industria cultural tiene conocidas implicaciones: el modo de producción cultural determina el valor cultural; las cualidades formales de los bienes de la cultura masiva son un efecto de las técnicas de producción y la gestión de la competencia; los *placeres* de la cultura de masas son esencialmente irracionales, efectos de la eficiente manipulación comercial del deseo.

Irónicamente, el primer argumento (debido a su brillo romántico) se transformó en un lugar común dentro de la industria cultural misma, donde se empezó a hacer una distinción entre los bienes culturales producidos por razones comerciales y aquellos producidos por razones artísticas (éste era el fundamento, hacia finales de la década de 1960, para distinguir entre la música *rock* y la música *pop*, por ejemplo). En consecuencia en la práctica es difícil encontrar una forma de cultura contemporánea que no esté, en algún punto, implicada en el proceso de producción industrial (aún la música de Schönberg es escuchada principalmente en grabaciones). El argumento de Francfort se había vuelto contra sí mismo: asignarle a una mercancía cultural un valor estético entraña afirmar que, de algún modo, está producida *autónomamente* con *finés artísticos*. Y a su vez, esto viene indicado por su cuestionamiento o su nega-

ción de las convenciones técnicas y fórmulas de venta usuales en la producción de la cultura de masas.

Otro antecedente fundamental lo constituye gran parte de la obra del principal investigador académico sobre la música popular Frith (1981), quien ha manifestado un continuo interés por los problemas y contradicciones en el sistema de valores de las corrientes del rock y el soul. En el principal estudio de Frith (1981) sobre la música rock, se interroga acerca de un conflicto continuo entre música y negocio en las principales versiones de la ideología del rock. El rock es para él un negocio contradictorio, se trata de música producida comercialmente para una audiencia masiva, pero va ligada a una crítica del comercialismo y de la cultura de masas, por una parte. Por otra el rock se basa en el uso que hacen de él las jóvenes audiencias, como una forma de ocio hedonista y placentero.

El libro de Frith sigue siendo el análisis de más profundo rigor académico sobre la música popular contemporánea tanto desde un punto de vista político como antropológico, pues sienta las prioridades para la investigación académica sobre la música popular de los años ochenta así como de los noventa, como dos formas relacionadas entre sí. En primer lugar, su escepticismo ante las suposiciones “de sentido común” de la ideología del *rock* como del soul contribuyó a derribar un enfoque ingenuo de la producción musical basado en la crítica de la cultura de masas (Frith, 1981: 88). Del mismo modo, Stratton (1983) desafía una exagerada oposición entre lo artístico como producción comercial, pero va más allá de Frith al sostener que esta misma dualidad es fundamental para el mantenimiento de la producción del consumo cultural en un contexto capitalista. La asociación efectuada por numerosos críticos entre las estructuras comerciales y una prevista homogeneización de la música, según Stratton, es un torpe intento de reafirmar la concepción romántica del creador individual como base de las funciones positivas del arte.

De hecho, debido a que el capitalismo es una forma dinámica, precisa de ideologías como esta para alimentar la innovación. En otras palabras, las críticas a la estandarización motivadas por la producción comercial capitalista como las de Adorno (1976), por ejemplo, son simplemente versiones distintas de la forma de pensar que precisamente constituye el sostén originario del capitalismo. Por otra parte la noción de subcultura en particular, fue crucial para la comprensión sociológica implícita del rock en la cultura juvenil.

La inversión de energía y pasiones en el consumo musical, por parte de grupos de jóvenes pertenecientes (normalmente) a la clase obrera, servía como modelo para la idea de que la música podía forjar - o reforzar - comunidades. Los estudios de la “desviación” realizados por la sociología interactiva norteamericana (por ej. Becker, 1976) y por los sociólogos británicos influidos por dicha tendencia (Cohen y Taylor, 1976) fueron pioneros en el análisis sociológico de las subculturas. No obstante, la tendencia más significativa en el análisis de la música popular y la cultura juvenil durante los años setenta y ochenta fue la de los autores vinculados al Centro de Estudios Culturales Contemporáneos (CCCS, por sus siglas en inglés) de Birmingham. Gran parte de los esfuerzos del CCCS se dirigieron a forzar una interpretación (neo) marxista de clase para analizar las subculturas juveniles, pero de cara al estudio de las audiencias musicales, su herencia más duradera ha sido el impacto del uso que hacía el CCCS del estructuralismo y la semiología. Estas herramientas metodológicas fueron utilizadas para desarrollar teorías sobre el potencial para resistir ante la ideología dominante en ámbitos como el vestuario, los peinados, las formas de hablar, de bailar y de comportarse en los momentos de ocio. Los textos clásicos son los de Hall y Jefferson (1976), Willis (1978) y Hebdige (1979).

3. REALIDAD DEL ROCK *MADE IN VENEZUELA*

Una revisión de los antecedentes del *rock* venezolano la realiza Montiel (2004) de manera histórica. Señala cómo desde el año 1953 en los Estados Unidos de América, y desde 1955 en Venezuela, el rock, heredero de la tradición negra del *rhythm and blues*, entra en nuestro país influenciado y promovido por las relaciones comerciales con los Estados Unidos, estableciéndose sus primeros puntos de eclosión en Maracaibo, debido al amplio asentamiento de compañías concesionarias petroleras transnacionales, generándose los primeros intercambios de discos con los jóvenes estadounidenses radicados en nuestro país, para luego dar paso a las primeras bandas nacionales a partir del año 1959.

De esta investigación se desprende la presente etapa de la industria cultural del *rock* en Venezuela, como un período más signado por los elementos de la infraestructura de la industria cultural organizada, el *midcult* convertido en *masscult*¹, el *underground* comercializado y re-institucionalizado en un *mainstream*, el cual se apoya en contenidos publi-

citarios más elaborados y esto se consolida asimismo con la explosión de bandas del interior y en nuestro espacio geográfico andino, donde irrumpen nuevos proyectos institucionalizados en colectivos artísticos como el de Los Andes Electrónicos.

Paralelamente la institucionalización del *rock* se impone a través de personas jurídicas como la Fundación Nuevas Bandas, la cual estimula a los noveles creadores, mediante concursos, refleja la historia mediante publicaciones y tributos, aparte de que difunde la movida local a través de espacios audiovisuales. Asimismo la formación de íconos históricos, héroes del *rock and roll* local, como el caso de Cayayo Troconis, compositor, multiinstrumentista, productor discográfico y hacedor de espectáculos, quien muere inesperadamente luego de una intensa carrera artística, para convertirse en referente fundamental de nuestra historia musical contemporánea.

El rock venezolano ha conseguido durante generaciones un impacto comunicacional y estético, agrupaciones como Los Impalas y su propuesta Beatles, Resistencia haciendo Hard Rock, Aditus y su concepto pop, Seguridad Nacional desarrollando el punk, Arcángel y Paul Gillman orientado al heavy metal, Sentimiento Muerto, Zapato 3 y Caramelos de Cianuro con un desarrollo conceptual de fusión. Entendiendo el rock como un fenómeno de vanguardia generacional, pues hay bandas o solistas que no pertenecen propiamente a dicho estilo como por ejemplo: Desorden Público, el cual es el máximo representante del ska en nuestro país, pero sin embargo es parte de este movimiento.

Zamora (2005) reduce a 4 las bandas promesas del rock venezolano a inicios de 2000: “Todos Santos”, “Sónica”, “Billy se fue” y “Skin”. Concepto limitado, porque no toma en consideración otros proyectos importantes que se desarrollaban en el interior y la capital. Tal como lo señala Yoyoba (1993), dentro de este estado de cosas conviven furiosamente lo nuevo y lo viejo, compiten lo actual y lo retro y las microrevoluciones sonoras. Son entonces tendencias independientes y alternativas, que libran pequeñas batallas frente al proceso del *mainstream* o de los principales argumentos del *marketing* discográfico internacional.

En el caso de San Cristóbal, estado Táchira, en Venezuela, una de las primeras propuestas estético conceptuales de rock local fue “Tiempo Zero”, quien tuvo influencias importantes del *blues* y el *rock*, lo que llevaría a Rafael Giordanelli a fundar durante la década del 90 el primer y

único estudio idóneo para la grabación de música contemporánea en San Cristóbal. Además, Ronald Miquelerena con la “Flor del África” o Walter Trujillo con “Antes de la Línea” son referencias de bandas con temas inéditos de gran calidad.

En el estado Táchira, múltiples proyectos fueron fusión de electrónica con otras tendencias de esta línea de montaje: “Tha Chewbacca Project”, “Radio Tigre Internacional” o “Páramosoundsystem”. En los 90, el rock fusión y la psicodelia con “Experiencia Kuriaira”, “Triciclo”, “G8” y “Accidente de Carros Naranja”. Exponentes destacados como Rodolfo Murillo, Miguel “Yupie” Cantando y “Peribeco”, consagrados músicos desaparecidos físicamente de la movida local, marcaron el desarrollo de esta industria.

El rock del Táchira es la fusión de la delicadeza del páramo andino con la vorágine de la frontera por donde llega información del sur, menos agresivo que el rock capitalino el rock de San Cristóbal es conceptual por excelencia o bien psicodélico, tecnológico o vanguardista, más de un centenar de bandas han forjado la historia del rock local, desde Axioma, Travesía o Cristal a las actuales bandas regionales como Estátika, Radio Matora, Cielo Líquido, Soleá, entre otras. Por ello realizamos más de treinta entrevistas a distintos protagonistas de éste fenómeno local, concluyendo que hace falta más difusión y penetración de dichas propuestas en la escena capitalina.

3.1. Gerencia cultural del *rock*. Fundación Nuevas Bandas: ruido sónico desde la periferia

El proceso cultural tradicional ha sido desplazado por un mayor número de participantes, se ha diversificado y ha cambiado el monopolio de pequeñas cúpulas gerenciales por el desarrollo de nuevas prácticas enmarcadas en la calidad cultural, los sellos independientes son parte de esta historia. Buscando mejorar su apropiación, su producción e incluso su difusión, pretende convertirla en una diversidad de actitudes. Se sustituyen los tradicionales lazos creador - productor - consumidor, dando lugar a una diversificación de la cultura (cultura popular, cultura de masas, etc.).

A lo anterior se debe agregar que la cultura no es ya sólo una acumulación de obras y de conocimientos producidos por una minoría, recogidos y conservados para ponerlos al alcance de todos, o que un pueblo rico en pasado o en patrimonio ofrece a otros pueblos como modelo del que le ha-

bría privado su historia. La cultura no se limita al acceso a las obras de arte y a las humanidades: es al mismo tiempo adquisición de conocimientos, exigencia de un modo de vida y necesidad de comunicación.

No es un territorio para conquistarse o poseerse, es más bien una esfera que es necesario democratizar, poner en marcha. De allí que hoy en día hablemos de “La Cultura Democratizante” y/o “La Democratización de la Cultura”. En general, los criterios de calidad cultural no se aplican al contenido informativo (aunque puede aplicarse), están orientados a la ficción, el entretenimiento y la publicidad (esto es, la mayor parte de los temas que ocupan a los medios de comunicación de masas).

Es posible mencionar algunas expectativas normativas comunes acerca de la calidad cultural en el *rock*, evitando las cuestiones que pueden tratarse mejor bajo el encabezamiento “orden”. Una primera expectativa reside en que la cultura debiera presentar una calidad y autenticidad, es decir, que debiera reflejar y extender la experiencia y ser fiel a las condiciones sociales de la comunidad en la que se produce y que la percibe. Una segunda expectativa común es de profundidad y originalidad, al menos en intención de las bandas. En tercer lugar, la cultura musical comunicativa no debiera tratar de manipular a las audiencias con fines que respondan al interés de las disqueras. En cuarto lugar, como sostiene la Teoría Crítica de la Escuela de Francfort, la cultura musical debiera resultar perturbadora para los modos de pensar establecidos.

Estos requisitos no son fáciles de aplicar de una manera sistemática u objetiva, e incorporan valores culturales tradicionales o críticas comunes dirigidas a la cultura del *rock* inserta en la cultura de masas. En principio, los juicios pueden hacerse con respecto al contenido, comparando lo que se ofrece con la “realidad”, pero no es fácil evaluar la autenticidad, la profundidad y la originalidad, y los juicios cualitativos tal vez tengan que tener en cuenta la experiencia de la audiencia, que no se puede predecir, sin más, por el contenido (Schroeder, 1987).

En la evolución empírica del *rock* latino, las evoluciones de la calidad cultural pueden hacerse o bien por comparaciones entre canales, o bien a lo largo del tiempo, o gracias al establecimiento de algún modelo arbitrario de rendimiento aceptable.

Es así como siguiendo los registros del trabajo realizado por más de quince años, y como ejemplo de gerencia y calidad cultural, el Festival Nuevas Bandas y su fundación homónima han promovido, registrado e

institucionalizando la movida del *rock* nacional. Felix Allueva como presidente de la Fundación Festival Nuevas Bandas, y colaboradores como Montiel Cupello, Yumber Vera, Marianela Vargas, Vicente Corostola, Lorna Hevia, Gelson Briceño además de Eduardo Hernández, Ramón Alí Mogollón y Waldir Barrancos, han logrado consolidar 19 *Festivales Nuevas Bandas*, 10 festivales *Alma Mater* e *Intercolegiales de Rock*, 28 discos y 5 libros que cristalizan una institución de reconocida difusión del rock venezolano, tanto en el país como en el exterior, así como con bandas extranjeras.

Los enlaces de la Fundación Nuevas Bandas con “*Rock en Ñ*” en España, “*Rock al Parque*” en Bogotá, la edición de trabajos históricos como Grabaciones Olvidadas, son puntos a su favor, pero tres lustros se han constituido en un tiempo lo suficientemente largo como para evaluar logros, comenzar reestructuraciones y trazar líneas directrices que continúen el desarrollo de cualquier institución (Linares, 2005).

4. RESULTADOS: REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA E INDUSTRIAS CULTURALES DE LA MÚSICA ROCK

Lo cultural no está asociado al mercado ni a la rentabilidad como tal; más bien a la reproductibilidad y de aquí nos remitimos al discurso propuesto por Benjamín (1973) en su tesis sobre La Reproductibilidad Técnica, en donde la cultura de las sociedades capitalistas del siglo XX se distingue de todas las formas artísticas previas y posee un contenido colectivo potencialmente progresista. Al mismo tiempo, ese contenido es aprisionado dentro del fetichismo de la mercancía, que aísla la experiencia del trabajo de una apreciación de los procesos sociales a través de los cuales es producida, recibida y transmitida a las generaciones futuras. Desarrolla la idea del autor como “productor”, siguiendo el modelo del análisis de Marx del proceso del trabajo (Benjamín, 1973).

De esta manera, Benjamín es el precursor de la postura que se rehúsa a considerar la mercancía como reino de la falsa conciencia. En su lugar, intentó su “redención dialéctica” como forma de conciencia histórica, buscando, a través de su carácter fetiche, el acceso de una nueva forma (alegórica) de la experiencia de la historia como totalidad acabada.

Al combinar el rechazo a considerar la mercancía como mera falsa conciencia con un interés en su carácter de representación y objeto de fantasía, Benjamín se anticipó, según autores como Huysen 1981, a la

actitud afirmativa respecto de la mercantilización característica de la postmodernidad. Sin embargo, es importante distinguir el concepto marxista de Benjamín de fantasmagoría (la interpretación del mundo de las mercancías como mundo de la ensoñación), de las nociones de Baudrillard (1982) de simulación e hiperrealidad, dado que Benjamín no dejó de estar comprometido en una concepción metafísica de la objetividad de la verdad.

En nuestro país, y en relación con el *rock* actual, hay una tendencia generalizada a que los medios, si bien han aumentado el centimetrage en cuanto a las noticias que proyecta nuestra industria cultural del *rock*, no conceden suficiente espacio a la información de este tipo de movimientos urbanos *underground* provenientes del interior del país; para ellos, la única información importante es la que surge en la capital.

Ciertamente, en la capital de Venezuela se desconocen las actividades culturales y musicales que se originan y realizan en la provincia, aunque en esta última el movimiento sea bastante dinámico. Aparece el fenómeno de la centralización, que de hecho se produce paralelamente a la asignación de recursos destinados por el Estado al sector cultural, los eventos masivos, contrataciones de las compañías discográficas, etc.

La cultura del *rock* nacional está colocada en un terreno poco competitivo en los distintos medios de comunicación social, donde posee un carácter poco noticioso y escasa especialización si la comparamos con las distintas áreas musicales foráneas que cubren los medios. A lo anterior se le suma la falta de investigación del hecho cultural del *rock* latinoamericano y venezolano, que trae como consecuencia el predominio de géneros foráneos y la difusión de artistas internacionales en detrimento de los músicos locales.

Entendiendo el *rock* desde el sentido más amplio de la comunicación y no solamente como el intercambio sonoro de mensajes, sino también del quehacer individual y colectivo de un modelo cultural contemporáneo y basado en la glocalización, que engloba el conjunto de transferencias e intercambio de ideas, expresiones, hechos y datos de la cultura local y mundial, se tratará de sustraerlo de su narrativa actual enclavada dentro de la lógica perversa de la teoría de la *masscult*² concebida en 1960, pues como señala MacDonald (1992), el *rock* es el reflejo fiel de una de las industrias culturales más decadentes y perversas de la contemporaneidad, la industria cultural del rock y el pop, que si bien obedece a

esta lógica, pierde su esencia a causa de la superficialidad y el hedonismo del falso sujeto postmoderno, idealizado y resumido en los íconos estériles y fatuos prefabricados por las agencias transnacionales discográficas. Se pierde la valoración por la riqueza armónica instrumental, la ejecución, la composición y el producto comunicacional musical se reduce a simple objeto de culto esnobista, marcado por el *fashion* circunstancial, por el uso excesivo de la tecnología, del doblaje, de la impostura.

Conviene ilustrar, para finalizar en este punto, el concepto sobre el Aura de Benjamín (1973), la que define como aquello de lo cual adolecen los objetos estéticos musicales contemporáneos en esta desviación de la industria musical actual, equiparando el concepto de Aura a los objetos naturales a los objetos estéticos; definiendo esta última como: “la manifestación irrepetible de una lejanía” (por cercana que pueda estar). Descansar en un atardecer de verano y seguir con la mirada una cordillera en el horizonte o una rama que arroja su sombra sobre el que reposa, eso es aspirar el aura de esas montañas, de esa rama.

De la mano de esta descripción, es fácil hacer una cala en los condicionamientos sociales del actual desmoronamiento del aura. Estriba éste en dos circunstancias que a su vez dependen de la importancia creciente de las masas en la vida de hoy. A saber: *acercar* espacial y humanamente las cosas es una aspiración de las masas actuales, tan apasionada como su tendencia a superar la singularidad de cada dato acogiendo su reproducción”. Para el autor, cada día cobra mayor vigencia la necesidad de adueñarse de los objetos en la más próxima de las cercanías, en la imagen, más bien en la copia, en la reproducción. Y dicha reproducción, tal y como la aprestan los periódicos ilustrados y los noticiarios, según Benjamín, se distingue inequívocamente de la imagen. Pero considero que dicha aura del objeto estético se enfoca más a su singularidad, perduración, expresión y sugestión que a la fugacidad y la posible repetición.

5. CONSIDERACIONES FINALES

En Venezuela se ha presentado un vacío en el análisis cultural, estructural y multitextual de la comprensión crítica de la producción de la música *rock* como fenómeno comunicacional en el marco de la industria cultural, lo cual nos lleva a dos resultados fundamentales: el primero la creación de una plataforma creciente en la audiencia y el consumo, donde se optimizan los métodos de su producción y un nuevo modelo de de-

manda del *rock* de estadios con superestrellas nacionales que se hallan al margen de las instituciones.

El aporte de las bandas del interior es de gran calidad y sigue los cánones del aura citada por Benjamín (1973) ya que su propuesta fresca se encuentra menos contaminada por la moda y el establishment creado por las compañías discográficas y los medios donde reina la payola. En este punto es donde la historia reivindica ese proceso industrial, es allí donde los fanzines, revistas especializadas y periodistas críticos juegan un papel fundamental en el cual se debe reproducir, registrar y difundir desde los *mass media* una industria *indie* (independiente) que sea más transgresora y periférica e incluso desorbitada, una industria que sin duda alguna está en gestación y que está por nacer.

Notas

1. Para MacDonald, la cultura de masas de nivel inferior, la Masscult, tiene por lo menos, en su trivialidad, una razón histórica profunda, una peculiar fuerza selvática, similar a la del capitalismo primitivo descrito por Marx y Engels, y en su dinamismo traspasa las barreras de clase, las tradiciones de cultura, las diferenciaciones del gusto, instaurando una discutible, despreciable, pero homogénea y democrática comunidad cultural. Muy diferente es el caso de la Midcult, hija bastarda de la Masscult, que se nos aparece como ‘una corrupción de la Alta Cultura’, que, de hecho, se halla sujeta a los deseos del público, como la Masscult, pero que aparentemente invita al fruidor a una experiencia privilegiada y difícil.
2. “La Masscult no brinda a sus clientes ni una catarsis emocional, ni una experiencia estética, porque todo eso requiere un esfuerzo. La cadena de producción elabora un producto uniforme, cuyo humilde fin no es ni siquiera divertir, porque eso supone la vida, y por lo tanto esfuerzo. Nada de eso; lo único que se propone es distraer. Puede estimular o narcotizar, pero lo importante es que sea de fácil asimilación. No exige nada a su público, porque está totalmente sometida al espectador” (MacDonald, 1992: 72).

Referencias documentales

- ADORNO, Theodor. 1976. **Philosophy of Modern Music**. Seabury Press. New York (Estados Unidos).
- ADORNO, Theodor y HORKHEIMER, Max. 1998. **Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos**. Trotta. Madrid (España).
- ALLUEVA, Félix. 1998. **Crónicas del Rock Fabricado Acá**. Festival Nuevas Bandas. Caracas (Venezuela).
- BAUDRILLARD, Jean. 1982. “**El maligno genio de la pasión**”. Revista de Occidente. Madrid (España).
- BECKER, Howard. 1976. **Outsiders**. Free Press. New York (Estados Unidos).
- BENJAMÍN, Walter. 1973. **La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica in Discursos Interrumpidos I**. Taurus Ediciones. Madrid (España).
- BRITO GARCÍA, Luís. 1991. **El imperio contracultural del rock a la post-modernidad**. Nueva Sociedad. Caracas (Venezuela).
- COHEN, Stanley y TAYLOR, Laurie. 1976. **Escape Attempts**. Allen Lane. Londres (Inglaterra).
- ECO Humberto. 1995. **Apocalípticos e integrados**. Tusquets Editores. Barcelona España.
- FRITH, Simon. 1981. **Sound Effects**. Panteón. New York (Estados Unidos).
- HALL, Stuart y Tony JEFFERSON. 1976. **Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post War Britain**. Londres. Hutchinson (Inglaterra).
- HEBDIGE, Dick. 1979. **Subculture: The Meaning of Style**, Londres-Nueva York, Routledge.
- HESMONDHALGH, David. 1998. **Repensar la música popular después del rock y el soul**. Paidós. Barcelona (España).
- HUYSEN, Andreas. 1981. **En busca de la tradición. Vanguardia y postmodernismo en los años 70**. New German Critique. Número 22. Berlín (Alemania).
- LINARES, Albinson. 2005. **El Festival Nuevas Bandas lleva 15 años haciendo ruido**. Diario El Nacional. 31 de julio. Caracas (Venezuela).
- MACDONALD, Dwight. 1992. **Masscult y Midcult, en Industria Cultural y Sociedad de Masas**. Monte Ávila Editores. Caracas (Venezuela).
- MONTIEL, Gregorio. 2004. **El rock en Venezuela**. Fundación Bigott. Caracas (Venezuela).

- SHROEDER, Kim. 1987. **Convergence of antagonistic traditions? The case of audience research**. *European Journal of Communication*. Vol. 2. Londres (Inglaterra).
- STRATTON, Jon. 1983. **Capitalism and Romantic Ideology in the Record Business**. *Popular Music*. Londres (Inglaterra).
- WILLIS, Paul. 1978. **Profane Culture**, Routledge, Londres. Inglaterra.
- YOYIBA, Mercedes. 1993. **Lo que se ve y se oye: música pop actual**. *Revista de Occidente* N° 151. Madrid (España).
- ZAMORA, Andrés. 2005. **Las Nuevas Promesas del Rock**. *Diario El Nacional*. Disponible en *Revista Todo en Domingo*. 6 de marzo de 2005. Caracas (Venezuela).