

El rock y la modernidad: hacia una nueva experiencia

Vi a las mejores mentes de mi generación
destruidas por la locura [...]
ALLEN GINSBERG, "Aullido".

*I find it hard to believe you don't know
the beauty that you are,
but if you don't let me be your eyes,
a hand in your darkness,
so you won't be afraid.
The Velvet Underground, I'll be your Mirror.*



El arte del siglo XX mantiene una estrecha relación con la ruptura, la transgresión y el cambio; ya en sus antecedentes, durante la segunda mitad del XIX, con Baudelaire, quien funda lo que algunos han llamado "la otra modernidad",¹ se logra apreciar un escenario donde la transformación semántica de la palabra y su acepción estética se convierten en el principal protagonista, oponiéndose a la racionalidad positiva, la cual trajo consigo el brutal desenfreno del capitalismo y el crecimiento desmesurado de la burguesía. A partir de este momento, el hombre se torna más complejo y

1 Ésta es entendida como la contracara de la modernidad burguesa ilustrada que promovía los valores de la clase dominante, como el trabajo, el ahorro y el puritanismo; la "otra modernidad" postula valores románticos como la vida intensa, el desenfreno de los sentidos, la exaltación del yo, la pasión, la autenticidad y el placer (Cfr. Lipovetsky, 2002: 83).

comienza a permear el mundo de símbolos, lirismos, impresiones, urbanismos y tecnología.

La Primera Guerra Mundial determinó otras transformaciones en el terreno del arte; en la literatura, Joyce, Proust, Woolf, Faulkner y Kafka convirtieron la novela en un entramado lúdico de temporalidades, donde se buscaba la interiorización del personaje por encima de las acciones, lo cual provocó que el lector abandonara la pasividad gozosa que el folletín o la novela por entregas promovían, para participar desentrañando los diferentes símbolos y misterios que las obras presentaban.

Las vanguardias vienen a revolucionar las ideas y la creación: el dadaísmo de Tristan Tzara destruye la sintaxis de la realidad y lo racional con un solo objetivo: liberar al artista; el surrealismo de André Breton se manifiesta contra las formas de la burguesía y el arte tradicional, por medio de la interiorización, utilizando como fuente de inspiración el "objeto interior freudiano" y el mundo onírico, en el momento cuando "los hombres lógicos" dieran paso a "la hora de los filósofos durmientes"; el expresionismo se fundamenta en la fuerza de la expresión y busca una comprensión profunda de los problemas del hombre bajo una visión deformada, agresiva y grotesca; el futurismo guerrero de Marinetti se pronuncia contra todo lo pasado y se cimenta en el escándalo, la violencia y la revolución, con la intención de que el lector y el

espectador se encontraran inmersos en la obra. En el terreno de la pintura, Picasso descompone al ser humano y lo recrea geométricamente; Kandinsky y su "composición pura" crean el arte abstracto; en México, Rivera, Siqueiros y Orozco dibujan en los muros de los edificios las pasiones de la nación. Los partidos socialistas prometen una nueva posibilidad de igualdad para los hombres en el globo. La izquierda se reivindica y cobra fuerza en el terreno del arte.

La bomba atómica vuelve a transformarlo todo; después de la Segunda Guerra Mundial surge el existencialismo con Jaspers, Sartre y Camus, en busca de la libertad del individuo a partir de la existencia. El nihilismo es una nueva forma de atravesar la vida. Heidegger reflexiona sobre el Ser, el tiempo y la esencia de la poesía. Ionesco y Beckett alteran la lógica con el teatro del absurdo. Hollywood, que representaba la primera potencia cinematográfica, compete contra el cine europeo. John Cage llega a revolucionar la música con tecnología y otras innovaciones que fascinaron y escandalizaron a la tradición, pues buscaba descubrir "el medio en que el sonido fuera un vehículo de teorías humanas o de expresión del sentimiento" (Cage, 1961: 10). El *blues* como género comienza a tomar fuerza desde la década de los veinte, para posteriormente abrirle paso al *jazz*, género que hasta la fecha es visto como uno de los sonidos emblemáticos de

la modernidad, y que Cortázar tanto veneró como representante del *Boom* latinoamericano.



Laura Contreras Martínez: *Infierno (autorretrato interior)*, 2008, óleo sobre tabla, 60 x 30 cm.

Todas las manifestaciones artísticas e intelectuales mencionadas hasta aquí forman parte importante de la historia de la modernidad en el siglo XX, al promover la libertad de formas, sonidos y sentidos libres, sin someterse totalmente a reglas de ningún tipo. Este modernismo es lo que Octavio Paz y otros teóricos, como Daniel Bell, Adorno o Toqueville, han etiquetado como “la autodestrucción creadora”, “la negación del orden estable” o “la revolución de la esfera estética”, ya que desde su inicio en el XIX, y sobre todo durante las vanguardias a principios del XX, los artistas de lo que hemos llamado “la otra modernidad” se rebelaron contra el orden, el academicismo y la tradición del pasado en busca de la renovación. Para muchos, esto provocó la crisis del arte moderno, mientras que para otros la nueva ruta se saboreaba fascinante.

Durante la década de los cincuenta surge en Estados Unidos uno de los movimientos que se dejara seducir por aquella fascinación y que se convirtiera en uno de los más trascendentes, pues con él se inaugura lo que los sociólogos han llamado “contracultura”,² como consecuencia detonante de la cultura modernista. La contracultura se erige en contra de los valores morales e ideológicos que la tradición burguesa abrazaba. Podríamos atrevernos a afirmar que existe contracultura desde las primeras posturas anticapitalistas; sin embargo, es la

2 “La contracultura hace referencia a manifestaciones culturales que sirven para mostrar rechazo a la cultura y valores dominantes [...] Una contracultura puede materializar ese rechazo en la forma de vestir, de saludar o en otras conductas” (Mancionis, 1999: 116; ver también Agustín, 1996).

3 La palabra ‘posmodernismo’, que en la actualidad tiene una connotación cuasi apocalíptica, es un término acuñado por Toynbee en sus estudios históricos, y que —como expresa Calinescu— sugiere irracionalidad, anarquía y amenazadora indeterminación; implica el sentido de crisis que se experimenta a partir de la Segunda Guerra Mundial, y se ha tomado como el grito de guerra de un nuevo optimismo, populista, sentimental, que se aproxima a la noción de ‘contracultura’ (Cf. Calinescu, 2000: 133-144).

Generación *Beat* quien la establece de una manera absoluta. Dicha generación resulta ser un movimiento inconforme con el pensamiento norteamericano de la época que se vertía totalmente al consumismo, a la apariencia y a lo desechable. Este grupo de intelectuales pugna por una reafirmación del ser humano a partir de la espontaneidad, las filosofías orientales y la búsqueda de nuevos lugares, tanto físicos como psíquicos, a partir de una poética decadente basada en el desencanto. Jack Kerouac, Allen Ginsberg, William Burroughs, entre otros, fueron los representantes de una tendencia literaria que dejaría al descubierto las debilidades de la conciencia burguesa y del sistema capitalista norteamericano. Es muy probable que estos “intelectuales radicales modernos” nunca imaginaran hasta dónde llegarían sus ideas y postulados; lo cierto es que fueron más allá del Melbine de *On the Road*.

En el agotamiento de las vanguardias se habla de los *Beats* como precursores de lo que unos años después se conocería como “posmodernismo”.³ Estos escritores revolucionaron la modernidad creando “la nueva vanguardia”, que tuvo una influencia muy importante en las expresiones artísticas, culturales y sociales posteriores. Durante la década de los sesenta,⁴ el crecimiento de movimientos anticapitalistas provocó una fuerte explosión de variadas manifestaciones contraculturales en Europa y América. Los *hippies*, por ejemplo, quienes se definían como ciudadanos “anti-guerra”, partían del misticismo de las filosofías orientales, que ya postulaban anteriormente los *Beats*, para encontrar las respuestas y la paz interior que el

4 Bell identifica en los sesenta la entrada al posmodernismo con la sociedad consumista a la cabeza; se trata de “la democratización del hedonismo, el apogeo del individualismo y la libertad, la consagración generalizada de lo nuevo, el triunfo de la anti-moral y el anti-institucionalismo”. Sin embargo, lo cierto es que —como señala Lipovetsky— desde la década de los veinte entra en apogeo el mundo del consumo de masa (Cf. Lipovetsky, 2002: 105-106).

sistema y su encarnizada búsqueda de poder les arrebatada.

Los jóvenes comienzan a desarrollar una conciencia política en busca de la libertad. La crítica y la libre expresión se agudizan; pero, también, la represión policiaca. Las puertas de la percepción (por el texto con el mismo nombre escrito por Huxley) se abren y alteran los estados de conciencia, provocando un reencuentro con el sí mismo y el todo. Las comunas, el folk, la psicodelia, el amor libre se convertían en lugares comunes a los que todos pertenecían. El libro *Las enseñanzas de don Juan*, de Castaneda, era considerado sagrado y una lectura obligada para aquellos iniciados. El cabello largo, el símbolo de paz y particulares rituales colectivos eran los que les diferenciaba de los demás.

A partir de este momento se desarrollan el arte urbano y el *pop art* como una crítica a la sociedad consumista y un rechazo al arte abstracto que había predominado desde las ya desgastadas vanguardias. Andy Warhol se convierte en uno de los más grandes representantes del fenómeno artístico *pop*; sus conocidas latas de sopa revolucionaron la visión del arte en relación con el consumo social; los enormes cómics que transformaron la publicidad en objeto artístico y los *ready-made* cinematográficos, que presentaban a un hombre durmiendo durante seis horas en tiempo real,⁵ dirigieron el arte hacia lugares insospechados con anterioridad.

5 Matei Calinescu realiza un minucioso estudio donde aborda la diferencia entre lo *kitsch* y lo *Camp*; en él precisa que mientras lo *kitsch* es una palabra derogatoria que significa carente de gusto, repugnante o nauseabundo, es decir, un concepto que descalifica cualquier cosa que pretende ser artística, puesto que es un engaño artístico, un objeto que surge para comercializar, para dar gusto, simple propaganda estética que se produce en serie, lo *Camp* es aquello que logra momentáneamente escapar de lo *kitsch*, pues puede tener una apariencia de vanguardismo. Lo *Camp* es una categoría que surge en Nueva York como parte de una especie de arte elevado, pues pese a cultivar el mal gusto lo hace como una forma de refinamiento superior. Hilton Kramer, citado por Calinescu, ubica a Warhol dentro de lo *Camp* (Cfr. Calinescu, 2000: 225-232).

Estas manifestaciones *artísticas* se convirtieron en la más grande influencia de algunas bandas de *rock* garaje que, lejos de postular el misticismo *hippie*, lanzaban una crítica despiadada a la sociedad consumista. Posteriormente, a finales de los sesenta y durante los setenta, aparece el *ska*, el *punk*, el *hard-core*, el progresivo, el metal, el gótico, etcétera, los cuales originaron otros movimientos que, a su vez, se han ido transformando hasta llegar en la actualidad a una nomenclatura interminable de estilos, grupos y corrientes.

Los *Beats* y el *pop art* en América, así como la poesía *pop* en Liverpool, el *Living Theatre* y la música de Cage, fueron los precursores de este nuevo movimiento roquero que, como todas las demás manifestaciones artísticas, buscaba que el arte pudiera tener un significado para algunos cuantos "entendidos", y no para el hombre común, consumidor alienado de lo *kitsch* y carente de sentido. Si bien la era de "la nueva vanguardia" comenzaba a gestarse, este surgimiento significó "la muerte de las vanguardias" y "la pérdida de todo" para muchos otros (Cfr. Calinescu, 2000: 123-125). Este sentido fatalista, que autores como Leslie Fiedler, Irving Howe o Angelo Guglielmi anunciaban como la "muerte del arte", significó una nueva dirección para las posibilidades de creación. Los *Beats*, los *pop's* y demás grupos tanto artísticos como culturales de los cincuenta y sesenta influyeron indiscutiblemente en el sentido que tomarían las manifestaciones artísticas hasta nuestros días.

Si, bien, el movimiento roquero es ya una manifestación posmoderna por su ubicación temporal, su identidad conserva todavía un espíritu moderno, el espíritu de "la otra modernidad", pues surge como revolucionario, contestatario, radical, innovador y lleno de propuestas críticas y estéticas. Forma parte de la "nueva vanguardia", que se levanta sobre las ruinas de las anteriores y se lanza, cada vez más, a la conquista de nuevos territorios. Las ideas de la modernidad permanecen inmersas en su propia

condición contracultural, aunque su forma de existir se ubique en la era posmoderna.

La era del consumo tiende a reducir las diferencias instituidas desde siempre entre los sexos y generaciones y ello, en provecho de una hiperdiferenciación de los comportamientos individuales, hoy liberados de los papeles y convenciones rígidas. Podrían objetarse la revolución de las mujeres, la 'crisis de las generaciones', la cultura rock y pop, el drama de la tercera edad y de la cuarta edad, problemas que invitan a pensar nuestro tiempo bajo el signo de la exclusión, del abismo entre los grupos [...]

(Lipovetsky, 2002: 108-109)

Se piensa el *rock* como una manifestación que, si bien se ubica en la era del consumo o posmoderna, posee —a diferencia de otras que buscan la inclusión y la homogeneidad— la posibilidad de mantener una identidad más apegada a lo moderno, a lo excluyente. La sociedad moderna —como Lipovetsky permite observar— era conquistadora, futurista, transgresora, tecnológica y revolucionaria; era una sociedad impulsada por una mentalidad opuesta a otra que se constituye como ávida de identidad, de diferencia, de falta de fe en lo revolucionario, en el futuro; a una sociedad del desencanto, es decir, a una sociedad posmoderna (Lipovetsky, 2002: 9).

Si bien el *rock* surgió como un canto afroeuropeo, con el tiempo se convirtió en un ritual que abrazaba los más significativos mitos de la modernidad. Esta expresión musical nació tras la necesidad de la juventud de crear una manifestación que contuviera su modo de ser, su ideología, y que se constituyera como el lugar donde se reafirmara su presencia en el mundo o su diferencia de los demás. El *rock*, como parte de "la nueva vanguardia", como estandarte de la exclusión en la era posmoderna, pronto llegó a convertirse en operador de una *cultura popular*, la cual Mario Margulis define como la



Laura Contreras Martínez, Y...dámte te reflejas, 2008, litografía, 38 x 56 cm.

cultura de los de abajo, es decir, aquella que se contrapone a una cultura nacional estratificada donde los grupos dominantes transmiten los valores que se piensan adecuados para la sociedad. La cultura popular emplea los procesos de creaciones simbólicas o materiales surgidas de grupos populares, y se propicia el establecimiento de lazos de solidaridad, identidad y cohesión social. Margulis dice al respecto: "La cultura popular no puede ser planificada, dirigida, encuadrada o guiada desde ningún sector, lo que sí puede hacerse es contribuir a mover los obstáculos para que la libre creación pueda manifestarse".⁶

El *rock*, ya como operador de la cultura popular, no podría delimitarse tampoco dentro de una categoría particular, puesto que su propia condición liberadora, excluyente y llena de posibilidades escapa de cualquier taxonomía sociológica; aunque no me atrevería a negar que sí existe una cohesión que identifica a los individuos con este género musical a partir de los

6 Mario Margulis, "La cultura popular", en Stavehagen, 1984, p. 56.

rangos de clases sociales, de actitudes de rebeldía y sometimiento o de condiciones de consumo. Al respecto Adrián de Garay comenta que, si bien entendemos el *rock* como una forma de expresión juvenil que brinda una libertad corporal y rompe con la moral sexual, a fin de identificarse y diferenciarse de los adultos, también posee otro significado, que es el de la industria del disco, el espectáculo y la moda (Garay, 1989: 129). Esta polaridad conduce a plantear que el *rock* —como ya se mencionó— forma parte de “la nueva vanguardia”, mas no se escapa de su existencia temporal; por un lado, su condición revolucionaria y transgresora, apegada a los valores de “la otra modernidad”, y por el otro, sus formas de mercado y consumo, esto es, lo que Lyotard ha llamado “la condición posmoderna” (Cfr. Lyotard, 1984).

El *rock* es un paradigma cultural de la modernidad que —como precisa José Arturo Saavedra— engloba lenguaje, costumbres y concepciones, que se retroalimentan de otras

expresiones artísticas, vinculándose con el medio político, social, económico y tecnológico de su tiempo (Saavedra, 1989: 47-57). En tanto, se podría decir que el *rock* es cultura y contracultura. Es representación, creación y purificación. Es música, letra, ritmo y voz. Es expresión y manifestación. Es vínculo y ruptura. Es pensamiento e imaginación. Es incluyente y excluyente. Es afirmación y negación. Es, indiscutiblemente, una postura ante la vida. Sin embargo, en esta ambivalencia que constituye la esencia de un acercamiento a la definición de ‘*rock*’, se puede afirmar que el *rock* es también lo que niega —como todo el arte que se puede calificar como vanguardista— al comercializarse, al venderse, al mostrarse, como espectáculo, al plantear y seguir modas o estereotipos.

El *rock* tiene una identidad particular, pues mientras su ser contracultural lo convierte en excluyente, lejos de cualquier homogeneidad totalizadora, dada su temporalidad posmoderna, lo torna también en una cultura vendible o comercial. Basta con asomarse a la ceremonia de un concierto, recital, *tocada*, *toquin* o cualquiera de estas reuniones tribales, para darse cuenta del mítico ritual dionisiaco de liberación colectiva del cual somos partícipes; asimismo, es preciso notar todos los elementos de consumo que están presentes en él, desde los boletos de estratosféricos precios hasta los *souvenirs* con que las grandes empresas o el comercio informal se enriquecen a diestra y siniestra. El *rock* tiene este doble poder de omnipresencia: esencialmente pertenece a la modernidad, pero también resulta explotado por la temporalidad posmoderna en que aparece. El *rock* también se encuentra presente en lo que niega.

Ahora bien, hasta aquí se ha abordado el origen, la constitución y la situación espacio-temporal del *rock* como movimiento auténtico y contracultural nacido en el siglo XX, el cual bien se podría ubicar en los límites de lo que aquí se ha llamado “la nueva vanguardia”, oscilante entre



Laura Contreras Martínez, Y...ainn te reflejas, 2006, óleo sobre madera, 30 × 20 cm.

la modernidad y la posmodernidad; sin embargo, resta aclarar en qué consiste la experiencia estética en el *rock*, si forma parte del arte de nuestro tiempo o simplemente es una más de las manifestaciones culturales de las generaciones contemporáneas.

Reflexionar sobre si el *rock* es arte o no es muy polémico y puede propiciar una discusión intensa entre puristas conservadores de “la estética de la resistencia”, al estilo de Peter Weiss, y tratadistas revolucionarios de “la estética de la nueva modernidad”, como H. Paetzold. Porque, si nos apegamos a los tratados estéticos que no abordan el siglo XX, es evidente que el *rock* no pertenece a ninguna categoría artística; y, por otro lado, si nos adherimos a la mayoría de los analistas del arte contemporáneo, estaríamos de acuerdo con que en este mundo plural todo está permitido. Sin embargo, este relativismo estético de nada ayudaría.

Convendría aquí hacer una clara diferenciación entre las artes y las Bellas Artes. Indiscutiblemente la estética tradicional se ha encargado del estudio sobre el gusto, las normas del gusto, lo bello, lo sublime, el efecto catártico, el sentido común, la *poiésis*,

la mimesis, etcétera; elementos que estudian y pertenecen al fenómeno de las Bellas Artes. Sin embargo, es claro que el siglo XX comenzó —como se observa en el recuento presentado al inicio de este breve texto— con ideas de ruptura, cambio y transgresión. El arte del siglo XX surge cuestionándose, no sólo qué es el arte y qué es la estética, también cuándo es el arte. El terreno estético que comienza en el siglo pasado y se extiende hacia los comienzos del XXI es sinuoso y movedizo, ya que —como decía José Jiménez— “la antigua distinción de funciones: el artista que crea, el crítico que orienta al público, el filósofo que fundamenta estéticamente ha quedado definitivamente superada, obsoleta”.⁷

Estos elementos básicos de la estética clásica quedaron en el pasado. A partir del siglo XX fue necesario un nuevo planteamiento en las ideas del arte, pues la filosofía estética ya no se enfrenta únicamente a las Bellas Artes, sino también a expresiones artísticas englobadas dentro de lo que algunos han etiquetado como “las artes”; así, se instituye una estética de la transición, que inicia con las vanguardias y comienza a reflexionar sobre todos estos movimientos que

7 José Jiménez citado a propósito de Goodmann, en Molinuevo (1998), “Fronteras móviles”, *La experiencia estética moderna*, p. 256.

8 El *rock* viene a cumplir la función de pertenecer no sólo a un individuo sino a un grupo de ellos; pero al mismo tiempo que se acerca al sujeto se aleja de él, y de esta manera va construyendo la subjetividad individual. Ya en un cuento de Poe se aborda el tema de “el hombre en la multitud”, un hombre que no se dirige a ninguna parte y, por ello, va a todas; se aleja de la soledad en busca de la multitud, y allí es solitario en ella.

9 En algunas universidades del mundo se han instituido asignaturas que consideran el *rock* entre sus contenidos: “El *rock* y la literatura”, “Filosofía y *rock*”, “Ética y *rock*”, “*Rock* y sociedad”, “Política y *rock*”, “Historia del arte y *rock*”, “El cine y el *rock*”, “El *rock* y lo sagrado” y un enorme etcétera, puesto que a partir de este género musical se pueden abordar reflexiones que parten de la realidad inmediata de los jóvenes, y las problemáticas a analizar se encuentran más cercanas a ellos. Quizá podría resultar fascinante realizar un estudio sobre los elementos narratológicos o la poética del *rock*; probablemente se descubriría un campo inagotable, como el de la novela y la poesía.

10 El *rock* ha pasado por diversas facetas en las cuales la violencia (como una de ellas) no es pasiva sino lo opuesto a la conciencia, a la responsabilidad y al respeto; de ahí que autores como Juan Villoro lo descalifiquen, argumentando que el *rock* ha sido un estruendo de agresión y violencia; este autor aborda únicamente la posición de los *skinheads* en pos de la anarquía y el aniquilamiento de los diferentes (Cfr. Juan Villoro, “La rebelión gandalla”, en Chimal, 1994: 242).

11 En este sentido, Gadamer expresa en *Arte y verdad en la palabra*: “Tener la capacidad de oír, es tener la capacidad de comprender”. El *rock* se escucha —a pesar de que en la actualidad muchos medios se empeñen en que se vea—, y al ser sonido, código y mensaje dice algo, literalmente y entre líneas, del mundo y de nosotros en él; al momento de interpretar ese *algo*, nos descubrimos frente a lo que somos, en el lugar y en el tiempo que nos toca habitar, y en el que no nos toca también.

12 (Pierre Bordieu citado por Molinuevo, 1998: 262). Con *Bildung* se refiere a construcción o creación. La experiencia estética es una creación a partir de la experiencia que el objeto provoca.

llegaron a revolucionar y trastornar las antiguas concepciones sobre las cuales la humanidad permanecía confortablemente situada.

Profundizar en este tema obligaría a extenderse demasiado, y se sobrepasarían los límites de este estudio; por tanto, se puede afirmar que el *rock* es una manifestación artística que, aun cuando todavía lejos de ser tomada en cuenta dentro del terreno de la estética, se halla cada vez más cerca, pues mantiene en sí los postulados del arte moderno: transfigura la realidad, es revolucionaria y crítica con su pasado, y sobre todo con su presente, es propositiva, contiene una o varias poéticas, se adelanta a su tiempo, es dionisiaca y apolínea, niega su homogeneidad totalizadora,⁸ mantiene estrecha relación con las otras artes y áreas del conocimiento,⁹ es universal, es intimista y social, es sensible, es lenguaje, es violencia,¹⁰ es comprensión,¹¹ es experiencia y experimento, es simplemente experiencia estética.

La 'experiencia estética', aunque algunos críticos la identifican únicamente con la modernidad, es un término que históricamente ha trascendido, puesto que al definirla rompe con la visión de una temporalidad unívoca; ésta "tiene un carácter inmediato, subjetivo de proyección e identificación con el objeto" (Molinuevo, 1998: 262). La experiencia estética necesita de la tradición, de la interpretación; es una experiencia de sensibilidad y reflexión, es una meditación de lo que somos en el tiempo. Como menciona Molinuevo a propósito de Bordieu, "la experiencia no es espontánea, ni mediata sino fruto de una *Bildung*".¹² La experiencia estética se aleja de la simple contemplación; por ello, el arte moderno y el arte contemporáneo solicitan esta forma de acercamiento. Ésta exige una vida auténtica, que desplace a una inauténtica. Es, más allá de la explicación, la comprensión. *Ethos*, *exégesis* y *estética* unidos y transformados en pos de la nueva manera de acercarse al arte.

La música y, en particular, el *rock* se convierten, a pesar de ser referentes accesibles

que acompañan nuestra experiencia o llenan los vacíos del devenir cotidiano, en fuentes inagotables de esa experiencia estética. Canciones, ritmos, melodías, acordes, *riffs*, *solos*, estribillos, puentes y coros nos arrojan hacia los paraísos o infiernos que hemos venido poblando, o imaginamos poblar, y se convierten en la voluntad creadora que Nietzsche nos obligó a reconocer. La película intermitente de nuestra vida salta instantáneamente al escuchar sonar una canción, porque el *rock* es la banda sonora de nuestros silenciosos pasos sobre esta tierra de nadie. La memoria intelectual o colectiva permanece latente, dando sentido al tiempo, y a pesar de él. ||

BIBLIOGRAFÍA

- Agustín, José (1996), *La contracultura en México*, México, Grijalbo.
- Bell, Daniel (1988), *Las contradicciones del modernismo*, México, Grijalbo/CNCA.
- Cage, John (1961), *Silence*, USA, Western University Press.
- Calinescu, Matei (2000), *Cinco caras de la modernidad* [trad. María Teresa Berigistain], Barcelona, Tecnos.
- Chimal, Carlos (1994), *Crines. Otras lecturas del Rock*, México, Era.
- Garay, Adrián de (1989), "Prolegómenos al estudio de la cultura del *rock*", *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, México, Universidad de Colima, vol. II, núm. 6.
- Lipovetsky, Gilles (1987), *El imperio de lo efímero, la moda y el destino en las sociedades modernas*, Barcelona, Anagrama.
- ____ (2002), *La era del vacío*, Barcelona, Anagrama.
- Liotard, Jean François (1984), *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra.
- Macionis, John y Plumer Ken (1999), *Sociología*, Madrid, Prentice Hall.
- Molinuevo, José Luis (1998), *La experiencia estética moderna*, Madrid, Síntesis.
- Saavedra, José Arturo (1989), "El elemento contestatario en el *rock* y la diversidad de las audiencias", *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, México, Universidad de Colima, pp. 47-57.
- Stavehagen, Rodolfo et al. (1984), *La cultura popular*, México, Premia.
- Vattimo, Gianni (1987), *El fin de la modernidad* [trad. Alberto L. Bixio], Barcelona, Gedisa.