

## Octavio Ortiz Gómez

Maestro en Comunicación por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Obruvo el título de Máster de Escritura para la Televisión y el Cine por la Universidad Autónoma de Barcelona. Entre otras actividades profesionales, ha sido realizador y guionista de Radio UNAM, jefe de redacción y reportero del noticiario *Hoy en la Cultura* de Canal 11, y coordinador editorial de la revista *Universidad de México*. Actualmente es profesor de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM.

### Resumen

A partir de la descripción de los elementos escenográficos y la evocación de la primera presentación en México de Paul McCartney, el autor analiza la relación indisoluble entre la música de *rock* y la cultura de masas, tan representativa del devenir cultural de la segunda mitad del siglo XX. Se centra en el desarrollo del *rock* como espectáculo y cultura juvenil. Hace mención de la revolución cultural de la década de 1960 como un fenómeno determinante de nuestra época, al igual que de la obra de los Beatles en

cuanto ejemplo claro del vínculo histórico entre la música *pop*, los medios de comunicación y el entretenimiento masivo. Basándose en acontecimientos concretos destaca los aspectos rituales y festivos de las concentraciones donde el *rock* es protagonista, y plantea que esta expresión artística popular encarna como pocas el significado del *posmodernismo*. El autor sostiene que no se entendería la dirección que siguieron las industrias culturales en la pasada centuria sin considerar la influencia de tal música.

### Palabras clave:

*Rock*, cultura de masas, cultura juvenil, medios de comunicación, globalización, espectáculo, posmodernismo, memoria colectiva.

Fecha de recepción:  
junio de 2007

Fecha de aceptación:  
enero de 2008

# Rock and Roll, Culture and Collective Memory in a Global World

*Octavio Ortiz Gómez*

MA in Media Studies from the National University of Mexico (UNAM). MA in Writing for Television and Cinema from the University of Barcelona. Among other professional activities, he has been a Radio UNAM producer and script writers, head of the editorial staff and reporter for the news program *Hoy en la Cultura* for Channel 11 and editorial co-ordinator of the journal *Universidad de México*. He is currently a professor at the UNAM Political and Social Science Faculty.

## Abstract

On the basis of the description of scenographic features and the evocation of Paul McCartney's first appearance in Mexico, the author analyzes the indissoluble link between rock music and mass culture, so representative of the cultural development of the second half of the 20th century. The author focuses on the development of rock as a performance and youth culture. It mentions the cultural revolution of the 1960s as a determining phenomenon of our era, like the work of The Beatles, as a clear ex-

ample of the historic link between pop music, the media and mass entertainment. On the basis of specific events, he highlights the ritual and festive aspects of the large gatherings in which rock plays a key role and suggests that this popular artistic expression embodies the meaning of *postmodernism*. The author suggests that it would be impossible to understand the direction taken by last century's cultural industries without considering the influence of this music.

## Key words:

Rock, mass culture, youth culture, media, globalization, show, post-modernism, collective memory.

Final submission:  
June 2007

Acceptance:  
January 2008

# Rock and roll, cultura y memoria colectiva en un mundo global\*

Octavio Ortiz Gómez

Lo que tienen en común el estudio de la historia y la creación artística es una manera de formar imágenes.

Johan Huizinga

Lo novedoso está siempre hecho de memoria.

Pablo Fernández Christlieb

Paul McCartney, su banda y más de 50 000 espectadores cantan "Hey Jude". Es sábado 27 de noviembre de 1993 en la ciudad de México. El aire frío que se siente a esas horas de la noche, en un espacio descubierto, no merma el ímpetu de las gargantas emocionadas que no dejan ir a McCartney. Él está por fin aquí, casi tres décadas después de la revolución que provocó con su grupo original, esa banda de Liverpool que es parte emblemática de la cultura de la segunda mitad del siglo XX, y de la historia personal de cada uno de los asistentes a este concierto. No importa que haya pasado tanto tiempo: "Todos te queremos Paul", decía un corazón de cartón que alguien había levantado dos días antes, en la primera pre-

\* A Pascaline Levy, con mi mayor gratitud y admiración. Partes de este artículo se encuentran en una primera versión en Ortiz, "Surgimiento", 2007.

sentación en México de McCartney, como parte de su gira The New World Tour.<sup>1</sup>

Cuántas veces el ex Beatle ha escuchado decir: "Thank you for the music, it's made a difference in my life."<sup>2</sup> Y él na-

<sup>1</sup> Hermann Bellinghausen, "Lunada con el magnífico Paul", *La Jornada*, 27 de noviembre de 1993, p. 28. En el presente artículo de investigación se intenta echar mano de las posibilidades del ensayo, en cuanto forma de expresión, y del periodismo interpretativo, o sea, el reportaje, género que se caracteriza porque el reportero "debe acudir al lugar de los hechos". Dallal, *Lenguajes*, 2003, p. 119. El ensayo, género literario, "abarca la tarea de la interpretación y de la crítica". Véase Dallal, "Ensayo", 1988, pp. 7-8. Por lo que respecta al ejercicio periodístico, imposible pensarlo sin la necesaria, imprescindible *objetividad*. Pero si entendemos que el reportaje es un género emparentado con la crónica ("desde el punto de vista clasificatorio la crónica es un auténtico género literario", Dallal, *Lenguajes*, 2003, p. 138), basta con citar aquí lo que expresa Álvaro Matute en relación con los cronistas y su quehacer, tan útil para la historia: "un cronista periodístico es aquel que deja en sus páginas un relato fiel de lo que mira, de lo que sucede a su alrededor, de lo que es testigo. Es aquel que quiere evitar que las cosas de su tiempo caigan en el olvido. En ese sentido, es una suerte de microhistoriador [...]. No sé cuándo se trasmutó la crónica historiográfica en crónica periodística, cuyo alcance no es ni puede ser historiográfico pero sí literario". Dallal, *Lenguajes*, 2003, pp. 131-132.

<sup>2</sup> Paul McCartney, "Sir Paul McCartney on Live 8", conversación con Neil McCormick, sitio oficial

turalmente se siente honrado. Sabe que la gente ama sus canciones pero que es el poder de los Beatles lo que lo ha hecho ser tan apreciado,<sup>3</sup> un símbolo viviente de una generación ejemplar, de la revolución cultural de los sesenta, artista consumado, figura pública (muchas veces en el centro de la polémica, aunque al final de cuentas muy respetado) cuyas opiniones políticas y declaraciones<sup>4</sup> han repercutido en el ámbito internacional. Paul está consciente de que es el aura mágica del cuarteto de Liverpool lo que lo ha llevado de un punto a otro del planeta, y le ha permitido lograr una conexión inmediata, a través de su música, con millones de personas de todas las edades, de todos los niveles sociales, porque los Beatles son universales.<sup>5</sup>

---

de Paul McCartney, 1 de julio de 2005, <www.paulmccartney.com>, [Consulta: 9 de octubre de 2006].

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> En 1967 se le ocurrió decir en una entrevista para la televisión que había consumido LSD en cuatro ocasiones. Se armó un escándalo (en mucho, promovido por los medios) que afectó la imagen social de los Beatles. Los Beatles, *Beatles*, 2003, DVD 3, episodio 6, cap. 11.

<sup>5</sup> Si bien en este texto sobre *rock*, historia y memoria compartida resultan inevitables la visión, las vivencias y las emociones personales, se parte del hecho de que estas no podrían existir al margen de esquemas de percepción y de cognición compartidos socialmente. Al hacer referencia a los recuerdos, la memoria y las experiencias colectivas estoy aludiendo de muchas maneras a las *representaciones sociales*. Según Moscovici, "las 'representaciones' son campos conceptuales o sistemas de nociones y de imágenes que sirven para construir la realidad, a la vez que determinan el comportamiento de los sujetos. Se trata, por lo tanto, de *representaciones operativas*, ya que operan en la vida social —en el plano intelectual o práctico— como realidades preformadas, como marcos de

Uno de los miembros de ese cuarteto deslumbrante está por fin aquí, en la ciudad de México, y el coro al unísono de 50 000 almas lo celebra extasiado. Cantan el estribillo inmortal de "Hey Jude". Es un río que fluye en círculos, melodía que atrapa, un canto ritual de comunión que sube por el aire de la noche. Todos envueltos en ese sonido, "Hey Jude". La magia arroja a los concurrentes. Por unos momentos somos uno, lo uno, el uno. "Podemos decir que cantamos 'Hey Jude' con su autor."<sup>6</sup> Paul se ve contento, más que satisfecho. Así también los miembros de su banda, incluida su esposa Linda.

Han pasado —¿cuántos?— catorce años, y aún está vivo ese recuerdo, ese sonido magnético. Todos a coro "Hey Jude", el ritual estaba llegando a su fin. "Una lunada sentimental con lo más parecido a los Beatles que hay en el mundo."<sup>7</sup> Había sido un concierto estupendo, comandado por el ex Fab Four, en un escenario a tono con la palabra *espectacular*, y muy representativo —al menos al que esto escribe así le pareció, y esa es una de las imágenes abarcadoras que conserva<sup>8</sup>— de lo que ha-

interpretación de lo real y de orientación para la acción". Giménez, "Identidad", 1992, pp. 188-189.

<sup>6</sup> Hermann Bellinghausen, "Lunada con el magnífico Paul", *La Jornada*, 27 de noviembre, 1993, p. 28.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> Denise Jodelet, autora que ha estudiado las representaciones sociales, expresa la manera en que nos representamos colectivamente el mundo, la realidad: "En la representación tenemos el contenido mental concreto de un acto de pensamiento que restituye simbólicamente algo ausente, que aproxima algo lejano. [...] La representación] no es simple reproducción, sino *construcción* y conlleva en la comunicación una parte de *autonomía* y de *creación individual o colectiva*". Jodelet, "Representación", 1993, p. 476.

cía ya tiempo era Paul McCartney: un icono viviente; más que eso, “uno de los clásicos del siglo veinte”,<sup>9</sup> un artista que con su obra y su grupo original se integró en la cultura universal, en la historia cultural de la humanidad.<sup>10</sup>

En los párrafos subsiguientes me propongo exponer y analizar aspectos notables de la relación indisoluble entre la música de *rock* y la cultura de masas,<sup>11</sup> tan representativa del devenir cultural del siglo XX, en particular de su segunda mitad.

<sup>9</sup> Pablo Espinosa, “Primera presentación de McCartney en México”, *La Jornada*, 25 de noviembre de 1993, p. 32.

<sup>10</sup> Quizá porque al ver y escuchar a McCartney se recordaba y celebraba a los Beatles, pero también debido a las cualidades propias del espectáculo (el mejor de 1993 para muchos periodistas mexicanos), lo cierto es que si uno revisa las notas y crónicas de la época encontrará que prácticamente todas coinciden en subrayar la importancia y los méritos de los primeros dos conciertos de McCartney en México. Por ejemplo, en el texto “Una celebración largamente esperada”, Jorge R. Soto afirma: “Ese fue el final de una espera que había durado 30 años y que hoy termina para muchos. Creo que todo mundo estará de acuerdo en que dicha espera valió la pena”, *El Universal*, secc. Universo Joven, 27 de noviembre de 1993, p. 4.

<sup>11</sup> “Cultura de masas [...] es aquella producida o reproducida por medios técnicos, pensada para ser dirigida a un público considerable en cantidad; caracteriza, además, el desarrollo cultural propio del capitalismo de este siglo [el XX]. Por lo tanto, es un nuevo objeto para los estudios literarios o culturales, y se produce como consecuencia de la división entre alta y baja cultura”, Zubieta, *Cultura*, 2000, p. 117. Cabe añadir que, en opinión de Jesús Martín-Barbero, la cultura de masas “tiene que ver menos con los contenidos de la cultura con mayúsculas que con los contenidos narrativos, escenográficos, gestuales y dramáticos de la cultura popular”. Mier, “Itinerario”, 1990, p. 36.

Me centraré en el desarrollo del *rock* como espectáculo y cultura (ante todo) juvenil. Haré mención de la revolución cultural de los sesenta como un fenómeno determinante de nuestra época, al igual que de la obra y trayectoria de los Beatles en cuanto ejemplo claro del vínculo histórico entre el sonido rocanrolero, los medios de comunicación y el entretenimiento masivo. Considero que lo que conocemos como *rock* no se hubiera desarrollado sin la relación antes mencionada. A su vez, la dirección que siguieron las industrias culturales<sup>12</sup> a partir de la década de 1950 no se entendería de manera cabal sin considerar la influencia de tal música.

Por lo que respecta a la tan debatida cultura de masas, ese “continente móvil que constantemente devora, transfigura y devuelve símbolos generados en el seno de los más diversos segmentos que con-

<sup>12</sup> En 1947 nace en *Dialéctica de la ilustración* de Max Horkheimer y Theodor Adorno el “término *industria cultural* para referirse a la mercantilización de las formas culturales producidas por el surgimiento de las industrias del espectáculo en Europa y Estados Unidos a fines del siglo XIX y comienzos del XX. Entre los ejemplos que discuten están el cine, la radio, la televisión, la música popular, las revistas y los periódicos”. Thompson, *Ideología*, 2002, pp. 147-148. A fines de los sesenta, Edgar Morin propone una redefinición del concepto que, de acuerdo con Jesús Martín-Barbero, lo desfataliza y vuelve operativo: “el conjunto de mecanismos y operaciones a través de los cuales la *creación cultural* se transforma en *producción*”. Martín-Barbero, *Medios*, 1987, p. 64. Desde finales de los setenta se habla más bien de *industrias culturales*, en razón de que no se trata de una industria homogénea, que responde a una única y misma lógica; si bien ha habido relaciones más o menos estrechas, cada medio o sector ha tenido su propia evolución y problemática. Mattelart y Mattelart, *Historia*, 1997, p. 77.

forman el heterogéneo tejido social”,<sup>13</sup> haré hincapié en el hecho de que la cultura difundida a través de los medios de comunicación constituye un fenómeno muy distintivo de nuestra época. Como sostiene John B. Thompson, en el mundo de hoy la transmisión de las formas simbólicas<sup>14</sup> está cada vez más mediada por los aparatos técnicos y las instituciones de los medios de comunicación.<sup>15</sup> Sobre el particular, llama la atención que si la cultura es, en buena medida, ese ámbito contextual que da sentido a nuestras acciones,<sup>16</sup> en la época actual la cultura de masas (y por consiguiente la comunicación masiva) tiene un papel muy destacado en la conformación de ese campo significativo: incluso nuestros recuerdos, la forma de mirar y entender la realidad, nuestras experiencias comunes, nuestros temas del día a día, la manera de organizar y llenar nuestros espacios y tiempo están influidos por la presencia, los contenidos y los efectos de los *mass media* y sus industrias.<sup>17</sup>

<sup>13</sup> Carvalho, “Caras”, 1991, p. 126.

<sup>14</sup> Las *formas simbólicas* constituyen “una amplia gama de acciones y lenguajes, imágenes y textos, que son producidos por los sujetos y reconocidos por ellos y por otros como constructos significativos”, Thompson, *Ideología*, 2002, p. 89.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>16</sup> De acuerdo con la concepción simbólica o semiótica de la cultura (en una reformulación de Giménez), misma en que se apoya el presente trabajo: “la cultura es la organización social de significados, interiorizados de modo relativamente estable por los sujetos en forma de esquemas o de representaciones compartidas, y objetivados en formas simbólicas, todo ello en contextos históricamente específicos y socialmente estructurados”. Giménez, “Concepción”, 2007, p. 49.

<sup>17</sup> En varios sentidos estaríamos aludiendo aquí a esos sistemas cognitivos o marcos de interpreta-

Los registros visuales y mentales ocupan un lugar sobresaliente en el presente texto. Es sabido que la imagen, si es utilizada con un mínimo de rigor metodológico, puede ser un excelente documento para la historia, las humanidades y las ciencias sociales. Los testimonios visuales amplían y enriquecen las posibilidades de reflexión, análisis y evocación de los investigadores sociales. Para fundamentar lo expuesto en este trabajo me valdré precisamente de imágenes generadas por las tecnologías de la comunicación aparecidas y diseminadas durante la pasada centuria. Como afirma Peter Burke, “las imágenes nos permiten ‘imaginar’ el pasado de un modo más vivo”.<sup>18</sup>

La música de *rock* y su cultura, especialmente en el periodo correspondiente a su aparición y asentamiento internacional (1950-1973), constituye un excelente hilo conductor para estudiar y entender de un modo claro (muy ilustrativo) y estimulante los nexos que en la época conocida como modernidad *superior* o *tardía* (es decir, la época actual) se han establecido entre la comunicación, la tecnología, el arte y la cultura, justamente cuatro elementos que en su interrelación definen en grado supremo la realidad

y orientación para la acción que son las representaciones sociales. Robert Farr resalta que “las conversaciones particulares nunca han girado tanto alrededor de acontecimientos de alcance nacional e internacional. [...] es precisamente la comunicación de masas la que al reflejar, crear y transformar las representaciones sociales, ordena la forma y el contenido de [muchas] conversaciones. Numerosas representaciones son sociales porque son transmitidas por los medios de comunicación”. Farr, “Representaciones”, 1993, p. 496.

<sup>18</sup> Burke, *Visto*, 2001, p. 17.

que compartimos los habitantes de este planeta. En relación con tales experiencias y visiones comunes basta añadir que:

En la modernidad superior, la influencia de acontecimientos distantes sobre eventos cercanos y sobre las intimidades del sí-mismo se convierten en un lugar común. Los *mass-media*, impresos y electrónicos, obviamente juegan un papel central a este respecto. Se trata de una experiencia mediada que ha influido profundamente en la autoidentidad y en la organización básica de las relaciones sociales. Con el desarrollo de los medios de comunicación, particularmente la comunicación electrónica, la interpenetración del autodesarrollo y de los sistemas sociales, incluyendo sistemas globales, se hace más pronunciada. El "mundo" en el que vivimos hoy es, por eso, muy distinto del que habitaron los seres humanos en anteriores periodos históricos.<sup>19</sup>

## UN MUNDO CADA VEZ MÁS INTERCONECTADO

Elemento indiscutible de la modernidad tardía es el fenómeno de la *globalización*.<sup>20</sup> Este término ha ocasionado infinidad de escritos preparados por especialistas con

<sup>19</sup> Giddens, "Modernidad", 1997, p. 37.

<sup>20</sup> El término *globalización* remite al "crecimiento y la aceleración de redes económicas y culturales que operan en una escala mundial y sobre una base mundial. La globalización se asocia fuertemente a los debates sobre la 'cultura mundial' y surgió como concepto crítico a fines de la década de 1980. [Este proceso] ha sido el resultado de grandes cambios y desarrollos de los mercados y las corporaciones multinacionales, las tecnologías de comunicación y mediáticas y sus sistemas mundiales de producción

objeto de definirlo y analizar la realidad a la que remite. Según John Tomlinson, la mayoría de los planteamientos e interpretaciones en torno a la globalización coincide en relacionarla con la idea de *conectividad*,<sup>21</sup> misma que se liga con las experiencias o incluso la sensación de cercanía global (un mundo más interconectado) producto del desarrollo de las redes de transportación rápida y las tecnologías de los medios de comunicación e información.<sup>22</sup>

No obstante, Tomlinson aclara que

estar conectado significa estar cerca de maneras muy específicas: la experiencia de proximidad que brindan estos medios coexiste con una innegable e inalterable distancia física entre lugares y personas que las transformaciones tecnológicas y sociales de globalización no han conjurado.<sup>23</sup>

y consumo." O'Sullivan, *Conceptos*, 1997, p. 168. Aunque el tema de una cultura compartida globalmente es objeto de fuertes discusiones, algo sobre lo que no hay duda es que las "estructuras culturales y económicas nacionales, y sus fronteras [...] se han visto enfrentadas cada vez más a las realidades de una integración internacional y global". Entre muchas otras cosas, esto ha generado que en las culturas cotidianas locales se muestren referencias constantes a lo global. *Ibid.*, pp. 168-169.

<sup>21</sup> Tomlinson, "Globalización", 2005, p. 331.

<sup>22</sup> Cabe mencionar que "lo más sobresaliente de estos desarrollos tecnológicos recientes ha sido el proceso de convergencia de las telecomunicaciones (el teléfono, la comunicación mediante satélite) con las tecnologías de la información (las computadoras y todos sus periféricos, que han posibilitado la constitución de grandes redes, como Internet) y con las industrias culturales, en particular las audiovisuales, potenciadas en gran medida por la digitalización". Sánchez, "Globalización", 2003, pp. 37-38.

<sup>23</sup> Tomlinson, "Globalización", 2005, p. 334.

En este sentido, lo que la conectividad ha permitido es experimentar esta distancia de un modo distinto a como sucedía en otras épocas.

Nos parecen accesibles lugares muy distantes, tanto desde el punto de vista simbólico a través de la tecnología de comunicaciones o de los medios de comunicación de masas, como desde el punto de vista físico por la inversión de una cantidad relativamente pequeña de tiempo (y, claro, de dinero) en un vuelo transatlántico.<sup>24</sup>

Con todo, no hay que olvidar que la interconectividad e interdependencia se da en un contexto internacional ampliamente desigual (sólo una población minoritaria se beneficia en forma directa de los avances tecnológicos).<sup>25</sup>

La conectividad, y la superación de la distancia física, están enlazadas con el problema de la superación de la distancia cultural. Frente a la proximidad funcional experimentada, por ejemplo, en los aeropuertos, los viajes en avión, los hoteles, quizá los grandes centros comerciales o sitios turísticos, y por medio del Internet y producciones televisivas de circulación internacional, ¿qué tanto se vive una cercanía de tipo cultural en los lugares donde las personas llevan a cabo su vida diaria? La gran mayoría de las prácticas culturales cotidianas se definen más por lo local que por lo global.<sup>26</sup> Aun así, no debe olvidarse que la globalización está transformando el orden social local; a su vez, lo que resulta más importante en tor-

no al problema de la globalización no es el aspecto, digamos, instrumental o funcional de la conectividad (los progresos tecnológicos en cuanto a la comunicación y el transporte), sino cultural (en el sentido de significados socialmente compartidos). Como afirma Tomlinson,

entender la globalización de esta manera es [...] captar la proximidad derivada de las redes de relaciones sociales a través de grandes trayectos de tiempo-espacio, haciendo que hechos y fuerzas distantes penetren en nuestra experiencia local. [...] Es entender que alguien enfrente el desempleo como resultado de decisiones de "racionalización" tomadas en la casa matriz de una compañía situada en otro continente, [...] o que nuestro mismo sentido de pertenencia cultural —de estar "en casa"— se transfigura sutilmente por la penetración de medios de comunicación globalizadores en nuestra vida cotidiana.<sup>27</sup>

Por otra parte, la conectividad creciente que implica la globalización no significa que el orbe se esté convirtiendo en un espacio social homogéneo culturalmente. Un mundo *global*, tanto en el aspecto teórico como en el práctico, nos debe hacer pensar no en la uniformidad sino en fenómenos y situaciones en donde se articulan e interactúan "formas de vida enfrentadas cada vez más unas a otras y forzadas a tenerse presentes".<sup>28</sup> Desde los usos culturales locales hasta los sistemas de relaciones internacionales hay una necesidad (u obligación) en ascenso de pensar el mundo como un todo. Aunque esto no sucede siempre bajo una óptica positiva o aprobatoria.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> Vease Sánchez, "Globalización", 2003.

<sup>26</sup> Tomlinson, "Globalización", 2005, p. 338.

<sup>27</sup> *Ibid.*, pp. 340-341.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 342.

La globalización se halla muy lejos de un proceso de integración sin problemas y muy cerca de realidades en donde se acentúan con frecuencia las diferencias sociales y culturales.<sup>29</sup> La diferencia cultural es, en muchos sentidos, una muestra de vitalidad, por ejemplo, de culturas locales y regionales y de grupos étnicos o cuyos integrantes mantienen vínculos sociales, afectivos o emocionales por cuestiones de género, creencias o edad. La pluralidad y el multiculturalismo no pueden verse de esta manera más que como algo valioso. “Para nuestra suerte”, expresa Gilberto Giménez, “la cultura sigue funcionando como operadora de diferencias, porque su riqueza radica precisamente en su diversidad”.<sup>30</sup> No obstante, el actual proceso globalizador ha provocado, como una de sus consecuencias más lamentables, que se agudicen las desigualdades de tipo económico y social. En las últimas décadas esto se refleja en forma evidente

en el incremento de la pobreza y el crecimiento de las brechas entre países ricos y pobres (así como en las distancias sociales al interior de las naciones). Hay, pues, en el mundo opulencia para unos y escasez para muchos, tanto en lo material como en lo informativo y lo cultural.<sup>31</sup>

Con base en lo antes expuesto, y en palabras de Tomlinson,

un mundo de conectividad compleja (mercado global, códigos internacionales de

moda, división internacional del trabajo, ecosistema compartido) conecta las miríadas de pequeños actos cotidianos de millones de personas con los destinos de otras, distantes y desconocidas, e incluso con el destino posible del planeta.<sup>32</sup>

### ROCK Y MEMORIA

Una manifestación de conectividad global es la música de *rock* en cuanto práctica y producto cultural de amplia difusión. El carácter transnacional-global de tal expresión se encuentra determinado no sólo por el éxito en lo referente a la circulación masiva internacional de grabaciones, espectáculos y otro tipo de producciones y objetos culturales relacionados con las estrellas globales del *rock*, sino por el arraigo local e histórico de esta música y su cultura —aclimataciones y sincretismos de por medio— en diversas partes del planeta. Además, hay una historia compartida relativamente por los practicantes y seguidores del *rock* (una historia, por cierto, no exenta de controversias) en lo que toca a figuras canónicas, obras paradigmáticas, hechos relevantes y fenómenos trascendentales.<sup>33</sup>

<sup>32</sup> Tomlinson, “Globalización”, 2005, p. 359.

<sup>33</sup> En esa lógica de la relación entre lo global y lo local puede entenderse con mayor precisión el significado cultural y social en México de que a comienzos de la década 1990 se empezara a permitir de manera oficial programar, organizar y llevar a cabo en forma empresarial conciertos masivos en territorio nacional —en un principio ante todo en la ciudad de México— de grupos y cantantes de *rock* y, en general, música *pop* de fama internacional. Las presentaciones eran parte de giras mundiales de estos artistas. En 1993 *The New World Tour* de Paul McCartney representaba un

<sup>29</sup> *Ibid.*, pp. 342-344.

<sup>30</sup> Giménez, “Globalización”, 2002, p. 44.

<sup>31</sup> Sánchez, “Globalización”, 2003, p. 39.

Acerca de lo anterior, cabe recordar lo que plantea Simon Frith: “la mayoría de las estrellas globales pueden ser vagamente definidas como pertenecientes al ‘*rock* angloestadunidense’, pero eso no significa que la mayoría de los artistas británicos y de Estados Unidos tengan un impacto global”.<sup>34</sup> De igual manera, para comprender en forma más clara el fenómeno de la música popular de amplia circulación en la modernidad tardía, resulta conveniente tener en cuenta que, como parte de la globalización,

la música cada vez tiene menos que ver con las fronteras nacionales [...], y cada vez más con comunidades que se definen a través del intercambio de información. Internet, desde esta perspectiva, no es un nuevo mundo como tal, sino el lugar para una plétora de nuevos mundos en potencia.<sup>35</sup>

Entre los asuntos de peso en los que prácticamente todos los especialistas y seguidores del *rock* con cierta información están de acuerdo se hallan los concernientes a la relevancia cultural de los Beatles

y la trascendencia de la relación entre este cuarteto y Bob Dylan (se conocieron de manera personal en 1964). De esa amistad y esa admiración e influencia recíproca, la música *pop* juvenil, y su cultura, sacó un inmenso provecho. La convergencia de sus inquietudes musicales significó el “encuentro de dos estilos complementarios: el *folk* y el *rock*. La fusión de ambos, es decir, el contacto de Bob Dylan con los Beatles, puede ser considerado como el verdadero punto de partida de la música-*rock*”.<sup>36</sup>

Cuando la confluencia de la música de los Beatles (centrada inicialmente en el *rock and roll* de los cincuenta) y la de Dylan (cuyas letras de canciones resultaban novedosas e influyentes) empezó a hacerse evidente en obras y acciones concretas, el *rock* comenzó a caminar hacia la madurez y la consolidación como estilo y corriente musical en la segunda mitad de la década de 1960. Aunado a esto, quizá como nadie más, ellos fueron los líderes internacionales de la llamada revolución cultural juvenil de los sesenta.

La identificación con la música de los Beatles o el acercamiento a sus composiciones y las de otros artistas fundamentales (hoy considerados “clásicos” o modélicos) de los años de surgimiento, consolidación musical y asentamiento internacional del *rock*, gracias —este acercamiento— al recuerdo persistente y, entre otras cosas, a filmaciones y grabaciones de audio y video, coadyuva a mantener viva esta corriente musical. No es sólo lo que se produce en la actualidad por nuevos intérpretes y autores; el *rock*, en cuanto música popular urbana transnacional, se mantiene como algo importante en la es-

---

acontecimiento importante en el plano internacional para la industria de los espectáculos y los aficionados al *rock and roll*, pero además para el público mexicano revestía un significado especial, pues en McCartney se veía a los Beatles, un grupo de singular aprecio histórico en nuestro país (hay verdaderos coleccionistas-expertos en torno a objetos y productos relacionados con los Beatles; se sabe que uno de los programas radiofónicos más antiguos, de transmisión ininterrumpida, en México es el dedicado a este grupo).

<sup>34</sup> Frith, “Constitución”, 1999, p. 17. Este sociólogo británico está considerado como el principal investigador académico sobre la música *pop* internacional. Véase al respecto, Hesmondhalgh, “Repensar”, 1998.

<sup>35</sup> Frith, “Constitución”, 1999, pp. 29-30.

<sup>36</sup> Sánchez, “*Rock*”, 1998, pp. 12-13.

cena cultural global por su capacidad de renovarse pero también porque conforma una tradición, a la cual pertenecen, o con el tiempo se vuelven parte de ella, muchas veces sin proponérselo o desearlo, músicos y cantantes en activo. Cabe mencionar que la tradición, llamémosla, del *rock and roll* no se encuentra libre de tensiones, por ejemplo, entre viejas y nuevas generaciones.

Los mismos *fans* que reconocen al *rock* como parte de su cultura (es decir, conjunto de prácticas, textos y espacios que dan sentido a su existencia<sup>37</sup>) y, por consiguiente, como elemento sensible de su biografía *incanjeable* (todos tenemos una) conservan esa tradición a través de recuerdos, información compartida, creencias, gustos, objetos, sitios frecuentados, referencias comunes, etc. En fin, un repertorio de significados, si no compartido de igual modo y con la misma intensidad por todos los aficionados y comunidades de públicos rocanroleros, al menos sí reconocido en algunos aspectos, en mayor o menor medida, por los integrantes de determinados grupos o comunidades que existen como tales porque sus miembros se identifican entre sí y comparten precisamente esos y otros significados. Se debe tomar en cuenta que los grupos pueden conformar a su vez redes de comunicación, intercambio simbólico e identificación (no circunscritas por fuerza a un territorio de fronteras definidas). De esta y otras maneras se mantiene el vínculo social.<sup>38</sup>

<sup>37</sup> Véase al respecto, Tomlinson, "Globalización", 2005, pp. 350-354.

<sup>38</sup> Hoy día resulta más que conveniente considerar el concepto de *comunidad* en un sentido amplio, o sea del mismo modo en que, según Giménez, lo

Los investigadores señalan que la memoria colectiva es para las identidades de grupo o colectivas lo que la biografía es para la identidad individual.<sup>39</sup> La memoria compartida permite actuar en el presente e influye en la forma en que se ve el futuro. Además, reaviva constantemente los recuerdos en virtud de los intereses, necesidades, proyectos y preocupaciones del grupo o los grupos que los preservan; es una manera de mantener la cohesión y la vigencia de significados, e incluso de sobrevivir. "En general", escribió Maurice Halbwachs, "la historia no comienza sino ahí donde termina la tradición, momento en el cual se extingue o se disgrega la memoria social".<sup>40</sup>

*Memoria colectiva* es un concepto que ha resultado no sólo extraordinariamente

utilizan diversos teóricos de la globalización: desvinculado de una referencia forzosa a un territorio delimitado y a una relación de cercanía física. Para estos autores, "la condición mínima para que pueda hablarse de comunidad sería la existencia de 'experiencias compartidas' (Giddens, 1990, p. 141) simultánea y cálidamente por cierto número de personas, lo que puede darse también a distancia entre individuos y grupos territorialmente muy dispersos, gracias a las técnicas modernas de comunicación". Giménez, "Globalización", 2002, p. 38.

<sup>39</sup> Fernández Christlieb nos recuerda que el término *memoria colectiva* fue creado por Maurice Halbwachs, muerto en un campo de concentración en 1945. Según el sociólogo francés, "la memoria colectiva es el proceso social de reconstrucción del pasado vivido y experimentado por un determinado grupo, comunidad o sociedad. Este pasado vivido es distinto a la historia, la cual se refiere más bien a la serie de fechas y eventos registrados, como datos y como hechos, independientemente de si estos han sido sentidos y experimentados por alguien." Fernández, *Espíritu*, 2004, pp. 46-47.

<sup>40</sup> Halbwachs, "Marcos", 2005, p. 118.

fructífero sino atractivo y evocador, a la manera de una idea-fuente de imágenes, una metáfora lúcida y reveladora, algo mágica, que nos descubre un fundamento de nuestra vida social. De la unión de las dos voces surge un término de tal fuerza que casi con sólo pronunciar estas palabras o registrarlas en la mente captamos de modo sensible un aspecto complejo y vitalmente importante de los grupos, las colectividades, la sociedad.

Sin embargo, constituye un problema teórico sobre el que se debate ampliamente.<sup>41</sup> Hay diversos planteamientos, acepciones y variantes en torno al concepto, así como innumerables casos empíricos que se pueden relacionar con él. Entre ellos, muchos surgidos a consecuencia de fenómenos que se hicieron presentes o se agudizaron en los años posteriores a la aparición del término, como la expansión del proceso de urbanización, las migraciones intranacionales e interregionales, el surgimiento de los jóvenes como sujetos sociales activos y la revolución de las comunicaciones electrónicas.

Con todo, hay varios aspectos en los que coinciden los especialistas. De manera destacada han sostenido que no existe una memoria colectiva sino muchas.<sup>42</sup> También han observado que el pasado se resignifica de modo frecuente, e incluso los recuerdos se modifican, pero “no todas las imágenes de la tradición se reavivan sino sólo aquellas que armonizan con el presente”.<sup>43</sup> Toda memoria implica una reconstrucción activa del pasado (con sus respectivas dosis de subjetividad). En tal

sentido, la memoria no sólo es constituida sino *constituyente*.<sup>44</sup>

La memoria colectiva se ancla u objetiva en redes de sociabilidad e instituciones y, en forma más específica, por medio del rito y la fiesta, las conmemoraciones y las celebraciones (en las cuales se manifiesta la memoria motriz).<sup>45</sup>

El espacio físico, imaginario o virtual (en la época actual del Internet y las comunicaciones a distancia), el espacio como lugar de encuentro y de reconocimiento (y diferenciación) entre personas, como sitio para la ceremonia o el ritual, cumple un papel de primer orden en la preservación de la memoria, misma que “no puede existir sino recreando [...] materialmente centros de continuidad y de conservación social”.<sup>46</sup>

Aunado a esto último se debe considerar que

la memoria colectiva constituye, ciertamente, una memoria de grupo, pero se trata de la memoria de un escenario —es decir, de relaciones entre papeles—, o también de la memoria de una organización, de una articulación, de un sistema de relaciones entre individuos.<sup>47</sup>

Los ritos y la fiesta, los espacios y las cosas ayudan a preservar la memoria y, en

<sup>44</sup> Así lo sustentó en su momento Henri Desroche. Giménez, “Identidad”, 2005, pp. 97-98, y Manero y Soto, “Memoria”, 2005, pp. 184-185.

<sup>45</sup> Giménez, “Identidad”, 2005, pp. 102-103. Sobre el particular, Halbwachs demostró que “la tradición no sobrevive, o por lo menos no es evocada sino en la medida en que puede inscribirse en la praxis de los individuos o grupos”. Bastide, “Memoria”, 2005, p. 132.

<sup>46</sup> Bastide, “Memoria”, 2005, p. 139.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>41</sup> Vease al respecto, Manero y Soto, “Memoria”, 2005.

<sup>42</sup> Halbwachs, “Marcos”, 2005, pp. 122-124.

<sup>43</sup> Bastide, “Memoria”, 2005, p. 145.

este sentido, evocar imágenes vigorosas. Pero ante todo son los sujetos, por medio de significados compartidos de modo social e interiorizados (por ejemplo, como esquemas de percepción y de cognición), los que mantienen viva toda memoria colectiva.

#### LA REVISIÓN DEL PASADO RECIENTE

Lo que buscamos en los hechos históricos no es tanto su realidad material como su *significado humano*, que, evidentemente, no puede ser conocido fuera de la primera.

*Lucien Goldmann*

¿Cuánto hace que dejamos el siglo xx? Parece como si hubiera pasado mucho tiempo. Aunque se puede hablar de una centuria corta, de 1914 al fin de la era soviética (1991),<sup>48</sup> o de un periodo de unos 80 años marcados por el progreso científico y el desarrollo de las tecnologías de la información y la comunicación, lo cierto es que hace unos 15 años —muy pocos en términos históricos— estábamos inmersos sin lugar a dudas en el siglo xx. Con frecuencia, fuera del círculo de los historiadores, se olvida este hecho.

No deja de ser paradójico que el ritmo de vida impulsado, en buena medida, por los avances tecnológicos y los medios de comunicación masiva ha sido factor determinante en la pérdida de significado

<sup>48</sup> Véase Hobsbawm, *Historia*, 2003, p. 15. Para Arnold Hauser, por mencionar una apreciación similar, “el ‘siglo xx’ comienza después de la primera guerra mundial, es decir, en los años veinte”. Hauser, *Historia*, 1998, vol. 2, p. 485,

de la historia, en la desvalorización de la memoria histórica. Esta situación comenzó a gestarse precisamente en la pasada centuria. A mediados de la década de 1990, Eric Hobsbawm expresaba:

La destrucción del pasado, o más bien de los mecanismos sociales que vinculan la experiencia contemporánea del individuo con la de generaciones anteriores, es uno de los fenómenos más característicos y extraños de las postrimerías del siglo xx. En su mayor parte, los jóvenes, hombres y mujeres, de este final de siglo crecen en una suerte de presente permanente sin relación orgánica alguna con el pasado del tiempo en el que viven.<sup>49</sup>

Hobsbawm habla por una generación que llegó a la etapa adulta en el siglo pasado y que participó en la historia de esta centuria de diversas maneras:

No deberían olvidar este hecho aquellos lectores que pertenecen a otra época, por ejemplo el alumno que ingresa en la universidad en el momento en que se escriben estas páginas, para quien incluso la guerra de Vietnam forma parte de la prehistoria.<sup>50</sup>

La centuria pasada fue un periodo de la historia muy violento, de matanzas y guerras, pero también una época donde tuvo lugar una revolución cultural sin precedente. Al cerrarse el siglo xx no faltaron los recuentos de sus más significativos acontecimientos. Los medios de comunicación se encargaron de ello. Los especialistas presentaron sus revisiones y análisis

<sup>49</sup> Hobsbawm, *Historia*, 2003, p. 13.

<sup>50</sup> *Ibid.*

en lo que respecta al ámbito de su competencia profesional. No obstante, el tema no se ha agotado. Siguen faltando miradas al pasado inmediato; hay innumerables aspectos de esos años que requieren ser estudiados y que nos pueden ayudar a entender el presente de mejor manera. Hobsbawm alude a la guerra de Vietnam, y es difícil no pensar en los sesenta: los años de la revolución cultural, de la cual se ocupa también el historiador. Resulta lógico entonces establecer otro vínculo: revolución-cultura juvenil. De ahí a la música de *rock* hay sólo unos primeros y sonoros acordes de guitarra (eléctrica, por supuesto).

La cultura juvenil se convirtió en la matriz de la revolución cultural en el sentido más amplio, de una revolución en el comportamiento y las costumbres, en el modo de disponer del ocio y en las artes comerciales, que pasaron a configurar cada vez más el ambiente que respiraban los hombres y mujeres urbanos.<sup>51</sup>

El *rock* ha cubierto con su sonoridad los últimos 50 años de la historia mundial. Sin embargo, las décadas de 1950 y 1960 resultan muy significativas debido a que en ese periodo, en especial en Estados Unidos y Gran Bretaña, se forjó la relación estrecha entre la música de *rock* y la cultura de masas que se mantiene hasta la fecha y que da sentido a muchos de los proyectos y realizaciones de los medios de comunicación y la producción musical.

También en ese lapso aparecieron los jóvenes como conglomerado social y cultural con gustos y demandas específicos,

que buscaban diferenciarse no sólo de los niños sino también de los adultos. Nunca antes se habían manifestado de tal manera. Con ellos, la historia de la cultura moderna tuvo un punto de inflexión. Tanto en la Unión Americana como en tierras británicas (aunque ahí en menor medida) se conformó un modelo de juventud y de lo juvenil (patente en ropa, peinados, accesorios y otros bienes de consumo) que se extendió por el mundo. Recordemos que a fines de los cincuenta los jóvenes se erigieron en un creciente público consumidor con capacidad adquisitiva. La juventud empezó a demandar artículos que la diferenciaran de los mayores, al igual que productos culturales próximos a sus intereses, deseos y preocupaciones.

[Una] peculiaridad de la nueva cultura juvenil en las sociedades urbanas fue su asombrosa internacionalización. Los tejanos [pantalones de mezclilla] y el *rock* se convirtieron en las marcas de la juventud “moderna”, de las minorías destinadas a convertirse en mayorías en todos los países en donde se los toleraba, e incluso en algunos donde no, como en la URSS, a partir de los años sesenta [...] El inglés de las letras del *rock* a menudo ni siquiera se traducía, lo que reflejaba la apabullante hegemonía cultural de Estados Unidos en la cultura y en los estilos de vida populares, aunque hay que destacar que los propios centros de la cultura juvenil de Occidente no eran nada patriotereros en este terreno, sobre todo en cuanto a gustos musicales.<sup>52</sup>

Cabe añadir que hoy día en las sociedades modernas ampliamente urbanizadas figura una cultura juvenil “centrada

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 331.

<sup>52</sup> *Ibid.*, pp. 328-329.

en la música, la valorización del cuerpo y la fascinación por la imagen y la emoción visual".<sup>53</sup>

#### UN EX BEATLE SE PRESENTA POR VEZ PRIMERA EN MÉXICO

Un concierto masivo de *rock* es por lo regular sinónimo de alta energía y emoción intensa. Si a esto agregamos que el protagonista es una estrella global de larga trayectoria, que además ofrece un espectáculo de alta calidad, los recuerdos reactivados durante el suceso pueden hacer aún más viva la experiencia. Algo de esto pudo comprobarse en los conciertos de Paul McCartney en México en noviembre de 1993.

El escenario donde actuó McCartney y su banda estaba flanqueado por dos torres de 33 metros de alto, que con el sonido de las canciones se convertían en grandes pantallas verticales. A espaldas de los músicos aparecía una especie de ciclorama sobre el que se proyectaban fotografías, películas y diseños geométricos alusivos a las piezas interpretadas. El foro estaba delimitado por unos lienzos-pantalla ligeramente sesgados, como de diez metros de altura. También ellos presentaban imágenes relacionadas con el concierto. Al lado de estas largas telas se encontraban las pantallas gigantes, mismas que, según la pieza musical ilustrada, a veces formaban un umbral policromo o en blanco y negro con la estructura rectangular que sostenían por encima del escenario a manera de dintel-pantalla. De

acuerdo con el publicista de The New Word Tour, Jeff Baker, el escenario medía 360 pies de ancho por 110 de alto (108 x 33 m).<sup>54</sup> Las luces de colores diversos y algunos juegos pirotécnicos constituían otros apoyos visuales. Además, Paul y sus músicos cantaron algunas piezas desde una plataforma montada sobre una grúa que los elevaba y acercaba al público.

Una composición, "Biker Like an Icon", y al frente de cada torre se veía la imagen colosal a todo color de una virgen bizantina, digamos, el clásico icono ortodoxo, viendo hacia el escenario. Al mismo tiempo, detrás de los músicos aparecían escenas del filme *El salvaje*, con Marlon Brando, y de otras cintas en blanco y negro de motociclistas de las décadas de 1950 y 1960. El sonido de otra pieza, la mítica "Let It Be", se alzaba más allá de la última grada del lugar. Aparecían entonces, al fondo y a los costados del foro, las formas de variados colores de inmensos vitrales, quizá tomadas de una iglesia anglicana o un castillo medieval. No obstante, por su disposición parecían cuadros de un artista *pop*. A la mente me venían algunas pinturas de Rauschenberg. Minutos antes, una impresión similar la habían provocado algunos diseños propios del arte *op*, tan característico de los sesenta (al igual que el arte *pop*), que habían acompañado, a manera de titilante escenografía, las notas del clásico "Magical Mystery Tour", interpretado por McCartney en un piano que emitía luces psicodélicas.

Posteriormente, acompañando la letra y música de "C'mon People", fotogra-

<sup>53</sup> Olivier Donnat, citado por Giménez, "Concepción", 2007, p. 44.

<sup>54</sup> Ernesto Hernández Villegas, "Prepárense a tres horas de gran delirio 'Beatles'", *El Universal*, secc. Espectáculos, 24 de noviembre de 1993, p. 2.

fías de gran formato habían tapizado los lienzos del dintel, las altas torres y otras áreas del foro (“en una gigantesca ampliación de 300 pies de ancho por 100 de alto, el tamaño de un edificio de oficinas”<sup>55</sup>). Eran retratos en blanco y negro de, ante todo, personajes del *rock* de los sesenta, como Hendrix, Lennon y el propio Paul. Fotos sensoriales todas ellas, muy bien escogidas. ¿La autora de estas tomas? Quién más: Linda McCartney, lamentablemente fallecida en abril de 1998. Ella brilló con su propia luz (aunque al lado de *mister* McCartney alguien no tan informado podría pensar lo contrario); fue una notable fotógrafa de la revista *Rolling Stone* (así conoció a su esposo) y autora de infinidad de excelentes placas (algunas muy famosas) de iconos de la música popular del siglo XX: Janis, Morrison, Paul, los Stones, etcétera.<sup>56</sup>

Bien se puede definir aquel ofrecimiento artístico como un espectáculo posmodernista de gran nivel. De acuerdo con Frederic Jameson, uno de los rasgos más distintivos del posmodernismo (corriente artística y tendencia cultural propia de la segunda mitad del siglo XX) es “la ero-

sión” de los límites entre la alta cultura y la cultura popular o de masas.<sup>57</sup> “Un viaje mágico y misterioso por más de tres décadas de música”.<sup>58</sup> Y Paul al centro, dirigiendo ese ritual multitudinario. Era como si dijera a los presentes, y a las miles de personas que lo vieron durante sus presentaciones de *The New World Tour*: “Yo soy parte de todo esto, de esta cultura universal que exponen estas imágenes.” El ex Beatle tenía los méritos suficientes para ello. Fue algo en verdad muy emotivo.

#### TECNOLOGÍA Y CULTURA EN TIEMPOS DE GLOCALIZACIÓN<sup>59</sup>

Debo confesar que recientemente vi la grabación de la gira de conciertos de Paul McCartney de 1993. Esta producción, dirigida por Aubrey Powell, fue publicada de modo inicial en video, y transferida a DVD, restaurada y remasterizada con sonido 5.1 *dolby digital surround* en 2003.<sup>60</sup> Aunque no aparecen tomas de sus actuaciones en México, las escenas incluidas me permitieron confirmar que mis recuerdos sobre un acontecimiento musical presen-

<sup>55</sup> Gabriele Abbott, “Linda McCartney’s Sixties: Portrait of an Era”, 2003, <[www.lakeview-museum.org/pastexhibits/McCartney.html](http://www.lakeview-museum.org/pastexhibits/McCartney.html)>. [Consulta 9 de octubre de 2006].

<sup>56</sup> En 1987 sus colegas la eligieron “fotógrafa estadounidense del año”. Con motivo de la (primera) exposición póstuma *Linda McCartney’s Sixties: Portrait of an Era*, realizada en 2003 en el Museo Lakeview de Peoria, Illinois, la curadora Gabriele Abbott escribió: “Esta exposición sirve como un testimonio elocuente de una década decisiva” del siglo XX. “Linda estuvo allí, y muchos que verán sus fotografías estarán con ella allí –aquellos que experimentaron los sesenta y aquellos que desearían haberlo hecho”. *Ibid.*

<sup>57</sup> Jameson, “Posmodernismo”, 1988, p. 166.

<sup>58</sup> Cintillo del reportaje “Paul McCartney en concierto: un viaje mágico y misterioso por más de tres décadas de música” de Pablo Espinosa, *La Jornada*, 26 de noviembre de 1993, p. 18.

<sup>59</sup> “La globalización cultural no significa que el mundo se haga homogéneo culturalmente. La globalización significa, sobre todo, ‘glocalización’, es decir, un proceso lleno de muchas contradicciones, tanto por lo que respecta a sus contenidos como a la multiplicidad de sus consecuencias”. Beck, *Qué*, 1998, p. 56.

<sup>60</sup> McCartney, *Paul*, 2003.

ciado en vivo se ajustaban en términos generales a las características de ese ofrecimiento artístico que mostró a McCartney como protagonista de la cultura moderna. Recordemos que con los Beatles la música juvenil tocó el cielo de la excelencia y la inmortalidad.

Podría decirse que el DVD avivó mis recuerdos pero, a la vez, me permitió apreciar un concierto de *rock* desde otra perspectiva; más aún, pude ver una serie de presentaciones de una estrella del *rock* por diversas partes del planeta, lo que de otra manera hubiera sido imposible. Hago mención de esta sencilla (muy personal) experiencia como un ejemplo de lo que en la era moderna se repite de manera habitual en el orbe, y de lo que habitantes de sus diferentes regiones podemos compartir, gracias al desarrollo tecnológico de las comunicaciones. Lo vemos tan normal que casi nunca reparamos en el hecho de que esta posibilidad de la reproductibilidad técnica de la obra de arte<sup>61</sup> o de productos culturales, así como el acceso masivo a la cultura y el esparcimiento, es algo propio, característico de nuestra época. Aunque no tenemos por qué estar pensando en eso cuando asistimos a un concierto que atrae multitudes o lo vemos y escuchamos por medio de la televisión, como tampoco estamos obligados a pensar en que cada uno de los espectadores recibe y experimenta la presentación musical de distinta manera.<sup>62</sup> Uno goza, sufre, se aburre o se emociona con el espec-

<sup>61</sup> Benjamin, *Obra*, 2003.

<sup>62</sup> En general, "los individuos no absorben con pasividad las formas simbólicas, sino que *les dan un sentido* activo y creador, y en consecuencia producen un significado en el proceso mismo de recepción". Thompson, *Ideología*, 2002, p. 228.

táculo masivo. Digamos que eso es lo que nos corresponde como público. Ya los expertos nos recordarán que la recepción no es homogénea, a pesar de que estemos hablando de los mismos mensajes lanzados a todos los puntos de este mundo globalizado, lo que es decir interconectado y más interrelacionado en cuanto a problemáticas y contradicciones, pero no por eso unificado culturalmente. Como sostiene Néstor García Canclini:

En el consumo [cultural], contrariamente a las connotaciones pasivas que esa fórmula aún tiene para muchos, ocurren movimientos de asimilación, rechazo, negociación y refuncionalización de aquello que los emisores proponen [...]. Cada objeto destinado a ser consumido es un texto abierto que exige la cooperación del lector, del espectador, del usuario, para ser completado y significado.<sup>63</sup>

La posibilidad de que infinidad de personas del globo entero puedan compartir (a veces al mismo tiempo) mensajes y productos culturales, al igual que ofrecimientos artísticos, es uno de los grandes logros de la tecnología. La revolución tecnológi-

<sup>63</sup> García, "Estudios", 1992, p. 13. El fenómeno de la cultura de masas permite reflexionar sobre el problema de si todo está determinado o si existe la capacidad de apropiación e incluso de creación por parte de los receptores o las comunidades de públicos. Sobre el particular, Roger Chartier sostiene que hay que acabar con la "oposición entre creación y consumo, entre producción y recepción". Chartier, *Mundo*, 2002, p. 36. Este historiador afirma que se debe "plantear como fundamental la relación del texto [o las imágenes, podemos añadir] con las lecturas individuales o colectivas que, en cada ocasión, lo construyen (o sea, lo descomponen para una recomposición)". *Ibid.*, p. 39.

ca en el plano de la comunicación y la cultura, llevada a cabo en forma notable a lo largo del siglo XX, ha resultado de tal magnitud que incluso nuestras nociones de tiempo y espacio se han transformado.<sup>64</sup> En el ámbito de los estudios sobre comunicación, David Morley ha destacado que “los modos de comunicación físicos (la introducción de los ferrocarriles [...]) y simbólicos (el comienzo de la emisión de comunicaciones) transformaron los modos de organización social”,<sup>65</sup> lo cual implicó nuevas formas de organizar el tiempo, tanto en el ámbito público como en el privado. De manera más específica, este investigador ha resaltado que los medios de comunicación desempeñaron un papel clave en el proceso de “extender esa nueva segmentación del tiempo a la esfera doméstica”.<sup>66</sup>

Por su parte, Thompson ha planteado que, con el desarrollo tecnológico de las comunicaciones, la transmisión cultural, es decir, la difusión e intercambio de las formas simbólicas, recibió un impulso significativo, pues ya no tuvo que depender exclusivamente del encuentro directo, la transportación física o la fijación de formas y contenidos por medios tradicio-

nales. Podría decirse que la transmisión cultural adquirió nuevas dimensiones en virtud de que se extendió la disponibilidad de las formas simbólicas en el tiempo (por ejemplo, gracias a la grabación de imágenes y sonido) y el espacio (pensemos en las telecomunicaciones).<sup>67</sup>

Morley ha dejado muy claro que con los adelantos tecnológicos de la vida moderna y la globalización, la importancia del espacio físico fijo, la localidad, pierde terreno frente a la relevancia del espacio simbólico y cultural, en buena medida gracias a los medios de comunicación físicos (transportes como el ferrocarril, el avión) y simbólicos (radiotransmisiones).<sup>68</sup> Alguien puede estar en su casa viendo en la televisión cómo se desarrolla un conflicto político al otro lado del mundo. O puede estar escuchando en la radio o por medio de la computadora las interpretaciones en vivo y en tiempo real de un concierto masivo en Inglaterra a beneficio de los pueblos de África. O puede estar viendo una videograbación de su película favorita filmada muchos años atrás, o una retransmisión en la tele de una actuación pública de su grupo musical favorito. Miles incluso millones de personas pueden estar haciendo lo mismo al mismo tiempo en otras casas en otros espacios geográficos. Todos interesados por el contenido de esas transmisiones o producciones. Tal vez solamente los vincule eso, el gusto o la preocupación por tal o cual cosa de la realidad social y cultural. Así, a pesar de las distancias que los separan, pueden formar comunidades (en espacios virtuales y/o simbólicos y emotivos) a con-

<sup>64</sup> Giddens resalta que “la vida social moderna está caracterizada por un profundo proceso de reorganización del tiempo y del espacio, emparejado con la expansión de mecanismos de desmembración —mecanismos que liberan a las relaciones sociales de la influencia de los emplazamientos locales recombinándolas a través de amplias distancias espacio-temporales”. Giddens, “Modernidad”, 1997, p. 35.

<sup>65</sup> Morley, *Televisión*, 1996, p. 387.

<sup>66</sup> *Ibid.* Concretamente, en su estudio sobre la televisión, el investigador inglés ha puesto en claro que este medio “influye en la percepción y los usos del tiempo”. *Ibid.*, p. 381.

<sup>67</sup> Thompson, *Ideología*, 2002, pp. 249-250.

<sup>68</sup> Morley, *Televisión*, 1996, pp. 406-408.

secuencia de las experiencias colectivas y simultáneas que permiten los *media* y las innovaciones tecnológicas. Con ellos las distancias se vuelven relativas, la idea de comunidad se transforma. “Según parece”, argumenta Morley,

ya no deberíamos concebir la comunidad como un racimo local de relaciones, sino más bien atendiendo a los diversos tipos de relaciones sociales, sean estas locales o distantes; deberíamos concebirla como un “vecindario psicológico” o una “comunidad personal” que funciona como una red de vínculos (a menudo no locales).<sup>69</sup>

No hay duda de que la modernidad tardía implica una cultura ampliamente mediatizada.<sup>70</sup> Sin embargo, las experiencias cotidianas y las relaciones sociales no se circunscriben a las acciones de los medios.<sup>71</sup> Incluso prácticas culturales impulsadas por las industrias de la comunicación y el entretenimiento rebasan sus fines inmediatos y se conectan con cuestiones más profundas de la vida social, inmanentes a ella. Por ejemplo, asistir a un con-

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 408.

<sup>70</sup> *Mediatización de la cultura moderna* es el “proceso por el cual la transmisión de formas simbólicas llega a estar cada vez más mediada por los aparatos técnicos e institucionales de las industrias de los medios de comunicación”. Thompson, *Ideología*, 2002, p. XII.

<sup>71</sup> En palabras de Aníbal Ford: “La producción cultural y social pasa tanto por los medios como por fuera de ellos. Son tan erróneas las tesis de la massmediatización social como su reverso alternativista, negador de los medios. Los medios son poderosos pero también es poderosa la producción social cultural que pasa por fuera de ellos.” Ford, *Navegaciones*, 1994, p. 129.

cierto masivo, sobre todo si es de música popular (pues, por definición, convoca a la algarabía y el entusiasmo), permite vivir de una manera muy directa eso que Michel Maffesoli identifica como el aspecto emotivo (la dimensión afectiva) de las experiencias y reuniones grupales y masivas. “Lo propio del espectáculo –opinaba Maffesoli– es acentuar, de manera ya directa ya eufemística, la dimensión sensible o táctil de la existencia social”.<sup>72</sup> En reuniones de grupo o colectivas se palpa ese algo que sobrepasa a cada quien, que sobrepasa a la sociedad. Un algo que es legítimo llamar ‘misterioso’, en el sentido más simple del término, entendido como lo que liga, lo que une a las personas entre sí.”<sup>73</sup>

Sin menoscabo de lo anterior, no se puede negar que los productos y actividades de las industrias de la comunicación masiva han ampliado las posibilidades y variantes del vínculo afectivo. Acerca de esto, Thompson nos recuerda que

las figuras que aparecen en películas y programas de televisión se transforman en puntos de referencia comunes para millones de individuos que tal vez nunca interactúen entre sí, pero que comparten, en virtud de su participación en una cultura mediatizada, una experiencia común y una memoria colectiva.<sup>74</sup>

Entonces los miembros de las comunidades que se forman a partir de gustos y preocupaciones, recuerdos e imágenes comunes pueden estar muy separados geo-

<sup>72</sup> Maffesoli, *Tiempo*, 1990, p. 142.

<sup>73</sup> Maffesoli, “Sociedad”, 2000, p. 248.

<sup>74</sup> Thompson, *Ideología*, 2002, p. 241.

gráficamente y no por ello dejar de ser o sentirse parte de ese grupo o esos grupos que les permiten autoidentificarse y tomar conciencia de sus diferencias con otros individuos y otros grupos.<sup>75</sup> En esta trama de relaciones sociales, de interjuegos y reacomodos entre los grupos, se confirma el carácter pluridimensional de la identidad individual y la existencia de una multiplicidad de identidades colectivas.<sup>76</sup>

#### LOS AMPLIOS CAMINOS DEL ROCK COMO ESPECTÁCULO

Con base en las peculiaridades de la producción artística y cultural en el siglo XX, podemos afirmar que la música de *rock* se inscribe en la experiencia posmodernista. Sobre todo en lo que respecta a los años de emergencia y asentamiento internacional de esta música. Incluso podría decirse que el *rock* encarna como pocas expresiones el significado del *posmodernismo*. En relación con esto, José Agustín, experto en el tema, asevera que “el *rock* [es] una forma artística, un puente maravilloso entre la alta cultura y la cultura popular”.<sup>77</sup>

Desde el punto de vista histórico-cultural, la aparición y el asentamiento internacional del *rock* se liga con el “uso

apropiado” del concepto de *posmodernismo*, en el sentido de que este término

no es sólo otra palabra para la descripción de un estilo particular. Es también [...] un concepto periodizador cuya función es la de correlacionar la emergencia de nuevos rasgos formales en la cultura con la emergencia de un nuevo tipo de vida social y un nuevo orden económico, lo que a menudo se llama eufemísticamente modernización, sociedad postindustrial o de consumo, la sociedad de los medios de comunicación o el espectáculo, o el capitalismo multinacional. Este nuevo momento del capitalismo puede fecharse desde el *boom* en Estados Unidos a fines de los años cuarenta y principios de los cincuenta o, en Francia, a partir del establecimiento de la Quinta República en 1958. Los años 1960 son en muchos aspectos el periodo transicional clave, un periodo en el que el nuevo orden internacional (neocolonialismo, la revolución verde, la información electrónica y los ordenadores) ocupa su lugar y, al mismo tiempo, es zarandeado por sus propias contradicciones internas y por la resistencia externa.<sup>78</sup>

De igual manera la década de los sesenta marcó el inicio de la relación sinérgica y variada entre la música de *rock* y las formas modernas de espectáculo. Tal vínculo se advierte no sólo en la infinidad de conciertos multitudinarios, concebidos como algo más que una presentación de uno o varios grupos musicales, sino también en otros actos y situaciones donde el *rock* es protagonista. Aun así, es el concierto o festival masivo, profesional y perfectamente planeado, el acontecimiento-

<sup>75</sup> “El surgimiento de la identidad en sus diferentes dimensiones presupone una *continuidad* de las relaciones sociales en la vida del individuo, es decir, un *mundo común* que el individuo comparte, ya no sólo con sus interlocutores próximos en las redes de la sociabilidad cotidiana, sino también con otros individuos más lejanos, desconocidos y anónimos”. Giménez, “Identidad”, 1992, p. 194.

<sup>76</sup> Véase *ibid.*

<sup>77</sup> Agustín, *Nueva*, 1985, p. 78.

<sup>78</sup> Jameson, “Posmodernismo”, 1988, pp. 167-168.

espectáculo por excelencia en lo que se refiere a esta música.

Todo espectáculo –aun en nuestra época– es un afán de invocar la acción sagrada para introducir la en el espacio que le corresponde y, desde nuestro espacio mundano, contemplarla y volver a vivirla. Como actividad institucionalizada –o sea, social–, los orígenes de las artes del espectáculo se localizan en la gran división del espacio y sus funciones. Es una asignación colectiva y convencional de espacios y actos. Es decir, el espectáculo surge cuando se separa el espacio que comparte una comunidad prehistórica: el sacerdote delimita el sitio en el que efectuará sus funciones y, frente a él, permanecerán sentados, expectantes (espectadores), los miembros de la comunidad.<sup>79</sup>

Alberto Dallal nos dice que el origen remoto del espectáculo moderno se encuentra en la ceremonia ritual. Con el rito, se advierte el afán de establecer una estructura expresiva para convocar, comunicar, significar. Las artes del espectáculo: el teatro, la danza de concierto, la ópera, la pantomima, el circo, tienen antecedentes

auténticamente religiosos, rituales: una repetición rítmica, periódica, de las dosis de emulación, invocación, creatividad y evocación que, según los sacerdotes, requiere la sociedad para sobrevivir, fortalecer, vencer. Sus estructuras y realizaciones van dirigidas a los sentimientos o, mejor, a las emociones de los integrantes de la comunidad.<sup>80</sup>

En los años sesenta el *rock* como espectáculo se vuelve una constante. Entre

<sup>79</sup> Dallal, "Espacios", 1995, p. 44.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 45.

1965 y 1973 el *rock* termina de madurar, se hace complejo, alcanza niveles de excelencia y muestra todo su poderío como arte popular en plenitud. En esos años de participación juvenil sin precedente, de lucha y protesta pacífica por los derechos civiles y las libertades democráticas, de desrigidización moral, de misticismo, de conciencia colectiva energizada, casi todas las concentraciones comunitarias o masivas encabezadas por el *rock* devienen en espectáculo. Con frecuencia, estas reuniones recuerdan las primitivas ceremonias rituales. Por otra parte, sobresale en esos años una imaginación desbordada, así como prácticas y actitudes que no temen a los excesos. También destaca una revaloración de las artesanías y las expresiones étnicas, al igual que un interés notorio por los artefactos y mitos de la cultura popular.<sup>81</sup>

Al finalizar la década de 1960, pocos dudan de la solidez de las industrias culturales y las dimensiones de sus dominios: el orbe entero. Una de las consecuencias de su avance es que la electrónica, las videograbaciones, las telecomunicaciones, las técnicas de impresión y reproducción de letras e imágenes, la audiograbación de alta fidelidad se ponen al servicio de

<sup>81</sup> George Lipsitz sostiene que la década de 1960 trajo nuevos avances en la tecnología y el comercio que alentaron el establecimiento de nuevas jurisdicciones para la comunicación y la recreación. También plantea que si bien la sociedad y la cultura no se transformaron en la magnitud que la memoria popular contemporánea indica, es indiscutible que en aquellos años ocurrieron muchos cambios importantes. Añade que, para muchos analistas, una de las cosas más importantes que sucedieron en ese decenio fue la aparición de la juventud como una fuerza política y cultural específica. Lipsitz, "Who", 1994, p. 209.

las artes del espectáculo tradicionales y permiten afianzar otras formas de ofrecimiento escénico. El *rock* (música popular que no puede negar sus ligas con el comercio y los medios de comunicación) termina por establecer un vínculo, en esos años a menudo tirante, con las industrias de la cultura de masas. De esta manera se diversifican y expanden los espectáculos del *rock*. Estos y otros hechos permiten argumentar que el *rock* es arte popular e industria cultural a la vez.<sup>82</sup>

Todo esto sucede en un nuevo momento del capitalismo que, como hemos visto, trae consigo un nuevo tipo de sociedad y una estética distinta enmarcada en el término *posmodernismo*. Esta estética entiende que los estilos únicos y personales son cosa del pasado; que los estilos y géneros posibles ya han sido inventados y, por consiguiente, lo que resta hacer ahora es combinarlos. La lógica del pastiche permite traer al presente y mezclar variados estilos, de distintas latitudes, de diferentes ámbitos culturales, tanto de la alta cultura como de la cultura popular; incluso estilos ya muertos.<sup>83</sup> Algo así guió el diseño visual y la producción escenográfica de la primera actuación de Paul McCartney en México, lo cual ha quedado registrado en la grabación de circulación comercial de la gira de conciertos de 1993 (The New World Tour).

En los últimos años sesenta, los avances tecnológicos colaboran con la psico-

delia para dar origen a espectáculos antes impensables. Los efectos de las drogas inspiran la construcción de ambientes y tinglados escénicos semejantes a un rito que dilata la energía comunal y que invoca quién sabe cuántos poderes ocultos y sobrenaturales. El *rock* psicodélico, por cierto, se caracteriza porque de manera ostensible busca crear, por medios musicales, los “viajes” provocados por las drogas.

Diversos estudios antropológicos e histórico-sociológicos han mostrado que el ser humano “requiere la experiencia de lo ‘sagrado’ o, dicho en otros términos, el traslado al escenario de la imaginación, el ‘paso al otro lado de las cosas’”.<sup>84</sup> No deja de ser curioso cómo el carácter moderno y tecnológico del *rock* de los sesenta (y posterior) se conecta con el rito y la “experiencia del trance”, tan propios de las sociedades primitivas y tradicionales. Esto sucede en el caso de los espectáculos, pero también de la reunión festiva. El espectáculo y la fiesta se combinan frecuentemente en los terrenos del *rock*. Ahí, como ha sucedido en otros ámbitos desde tiempos inmemoriales, se lleva a cabo el traslado del comportamiento ordinario al extraordinario: “No parece haber, por ello, sociedad humana que desconozca o prescinda del disfrute de ciertas sustancias potenciadoras de la percepción, incitadoras de la alucinación.”<sup>85</sup>

Emprendamos un viaje en el tiempo. Es un sábado por la noche de 1968. Nos encontramos en una de las *discothèques* más sofisticadas y representativas del momento. Se trata del Electric Circus, en Nueva York.

<sup>82</sup> “El *rock* es un negocio contradictorio”, sostiene Simon Frith, “se trata de música producida comercialmente para una audiencia masiva, pero va ligada a una crítica del comercialismo y de la cultura de masas”. Hesmondhalgh, “Repensar”, 1998, pp. 299-300.

<sup>83</sup> Jameson, “Posmodernidad”, 1988, pp. 170-171.

<sup>84</sup> Echeverría, *Definición*, 2001, p. 203.

<sup>85</sup> *Ibid.*, pp. 203-204.

Alojados en esta cueva electrónica se encuentran cientos de danzantes, un número de ellos en exóticas, ondeantes vestiduras; sus rostros con insignias fosforescentes, las manos empuñando varas de incienso. Algunos de los danzantes están girando frenéticamente [...], otros levantan sus puños, agachándose y estirándose como parejas en un entrenamiento boxístico; al mismo tiempo que otros tuercen sus cabezas y arrojan sus manos como si detuvieran espíritus malignos. Por toda su magia futurista, el salón de baile trae a la mente aquellas grandes cuevas pintadas como la de Altamira en España, donde el hombre prehistórico practicaba sus ritos bailando ante las resplandecientes imágenes de sus dioses animales [...] La intensidad erótica se vuelve tan grande que uno se pregunta qué sostiene la frágil demarcación de reserva que previene el derrame final de esta energía infinitamente estimulada.<sup>86</sup>

Albert Goldman captó esa noche la vibrante atmósfera del Electric Circus. Llegó como espectador y se volvió (cuando menos) espectador-participante (“magnetizado por la multitud, impulsado por el machacante ritmo de la música, uno entonces es llevado a la pista”). La fiesta y el espectáculo se combinan en el suceso.

La fiesta es una de las posibilidades de la “existencia en ruptura”, señala Bolívar Echeverría. Constituye la “irrupción del momento extraordinario”, como en la situación lúdica y erótica antes descrita. El comportamiento festivo

implica un momento de real abandono o puesta en suspenso del modo rutinario de la existencia cotidiana [...] todo puede sus-

penderse durante el tiempo festivo, pero siempre con el objetivo de su reinstalación, de la reposición de su validez, de su exaltación.<sup>87</sup>

## UN LEGADO DE LOS SESENTA

En la segunda mitad de los sesenta, la popularidad mundial del *rock*, las innovaciones tecnológicas, el clima social prevalente y la intervención de una nueva generación de empresarios, atenta al ritmo de los nuevos tiempos, vuelven una realidad los conciertos verdaderamente masivos, en estadios deportivos, plazas, parques y parajes naturales extensos. El primer gran festival de *rock* en atraer la atención internacional, el primero también en filmarse, fue el Festival Pop Internacional de Monterey, California. 50 000 espectadores escucharon durante tres días de 1967 a cantantes y grupos de *rock*, *blues* y *soul*, algunos de ellos hoy casi míticos como Janis Joplin, Jimi Hendrix, The Who and his majesty Otis Redding. Todos los músicos actuaron gratis. El momento cumbre de este tipo de reuniones lo constituye, claro está, el Festival de Música y Artes de Woodstock, símbolo de las concentraciones multitudinarias y pacíficas, del “amor y paz”. En los tres días de 1969 que duró el acontecimiento, 400 000 espectadores escucharon el mensaje no sólo musical de diversos artistas del *rock*.<sup>88</sup> Woodstock fue un concierto de múltiples voces, líderes, expertos “oficiantes” musicales. El sonido amplificado, la

<sup>87</sup> Echeverría, *Definición*, 2001, pp. 204-205.

<sup>88</sup> Pareles y Romanowski, *Rolling*, 1983, pp. 185-186.

<sup>86</sup> Goldman, “Emergence”, 1982, p. 344.

organización adecuada y la erección de un tinglado escénico apropiado hicieron posible la realización de este festival masivo al aire libre. “La generación de la mística o la creencia en lo colectivo” (como dijo en alguna ocasión Carlos Monsiváis) llega a la cima con el Festival de Woodstock.

Con los conciertos y festivales masivos, entre otras concentraciones de un amplio número de personas, se hace evidente a finales de los sesenta que el concepto de espectáculo se ha enriquecido, en gran medida gracias al *rock* y otros elementos de su cultura. Albert Goldman, el periodista impresionado por la “vertiginosa sensación de libertad” del Electric Circus, describió el ambiente del lugar como un todo psicodélico, y “la discoteca es por sí misma un ejemplo primero de *mixed-media* o arte de ambientación total”; la tecnología es una exitosa realización del ideal que combina “arte e ingeniería”. En aquel alucinante 1968, Goldman concluía: “Hoy, el gran ideal cultural se encuentra encapsulado en la menuda palabra *mix*. La meta es mezclar varias esencias exóticas en misteriosas preparaciones alquímicas.”<sup>89</sup>

Los Beatles también entraron en la onda del *mix* y la psicodelia. De hecho, a partir de sus propuestas culturales, como su manera de vestir, sus películas y sobre todo su obra musical (el disco *Revolver* apareció en 1966; *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* en 1967), la “mezcla” cultural a la que se refiere Goldman adquirió buena parte de su fisonomía. Este escritor apuntaba en 1968: “el concepto de un *show* de variedades psicodélico está sor-

prendentemente emparentado con la forma desarrollada por los Beatles en los últimos dos años”.<sup>90</sup>

Palabras como *sincretismo*, *eclecticismo*, *mezcla* inspiran buena parte de las expresiones artísticas, los espectáculos, las manifestaciones culturales de la segunda mitad de los años sesenta. “Entre más forzados y diferentes sean los ingredientes, mejor será la mezcla (el *mix*); y asimismo, entre más artes y medios contribuyan, más grande será el impacto.”<sup>91</sup> Los espectáculos multimedia actuales, el arte de ambientación total de que habla Goldman, provienen de aquella época y de las propuestas surgidas en ese tiempo.

En la segunda mitad de los sesenta, numerosos grupos y solistas produjeron música a borbotones y protagonizaron un fenómeno musical y cultural sin parangón en la historia de la humanidad. Los Beatles constituyen el ejemplo más evidente de este fenómeno. En el ascenso a la fama del grupo desempeñó un papel preponderante el interés de los medios de comunicación, al igual que el manejo consciente, capaz y lúdico que estos jóvenes hicieron de los medios. El hecho no debe sorprender. La realidad es que en los terrenos del *rock* y la música popular moderna y contemporánea, la cultura y la economía, el arte y el comercio interactúan constantemente.

La participación multimedia de los Beatles los mantuvo columpiándose en los cuernos de la luna hasta el anuncio de su desintegración en 1970. Su desempeño en los medios sigue despertando admiración aun hoy día. Sin embargo, den-

<sup>89</sup> Goldman, “Emergence”, 1982, p. 354.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 355.

<sup>91</sup> *Ibid.*

tro de toda aquella producción, despliegues técnicos y apariciones públicas que provocaban tumultos, sobresalía el hecho de que los Beatles hacían canciones maravillosas.

Si no hubiera más que decir acerca de los años sesenta, bastaría reconocer su legado musical, escuchar y dejarse llevar por composiciones de gran factura, no sólo de los Beatles sino de otros artistas de la música *pop*. En esas intensidades, podemos hallar un sentido diferente de la existencia.

Dilthey piensa que el encuentro con la obra de arte (como, por lo demás, el mismo conocimiento de la historia) es un modo de hacer experiencia, con la imaginación, de otras formas de existencia, de otros modos de vida diversos de aquel en el que de hecho nos deslizamos en nuestra vida concreta de cada día. Cada uno de nosotros, a medida que vamos madurando, restringimos los propios horizontes de la vida, nos especializamos, nos cerramos dentro de una esfera determinada de afectos, intereses, conocimientos. La experiencia estética nos hace vivir otros mundos posibles, mostrándonos así también la contingencia, relatividad, finitud del mundo dentro de cual estamos encerrados.<sup>92</sup>

#### EL ROCK, UN SIGNO DE LA CULTURA ACTUAL

Hay una historia cultural y una memoria común en torno al *rock*. Pablo Fernández Christlieb sustenta que “la mayor parte de la cultura contemporánea está formada de memoria colectiva, esto es, de construcción y distribución y ocupación de espacios logrados poco a poco. Pensamos y

sentimos de memoria”.<sup>93</sup> El 2 de julio de 2005 tuvo lugar un acontecimiento internacional protagonizado por el *rock* (y el *pop*), donde figuró de nueva cuenta, aunque en esta ocasión de un modo pocas veces visto, el conjunto de factores mencionados con anterioridad, que hacen del *rock* un elemento central de la cultura de masas de nuestro tiempo, pero que además lo confirman como una expresión que trabaja con sus propias neuronas, que se mueve con su propia fuerza, y que toca a menudo fibras sensibles de sus fieles seguidores. El *rock* vive en el presente pero también abre con frecuencia el baúl de los recuerdos. Ese día, ante una audiencia estimada en 5 000 millones de personas, entre público asistente y espectadores de los medios, se llevaron a cabo en forma simultánea en diversas partes del planeta los diez conciertos conocidos con el nombre de Live 8, organizados para combatir la pobreza y el hambre en África. Fue “el mayor suceso en la historia de los conciertos”;<sup>94</sup> participaron estrellas del *rock* y el *pop*, celebridades, políticos y multimillonarios, convocados por un miembro de la comunidad cancanrolera, Bob Geldof (ex cantante de Boomtown Ratz y protagonista de la película *The Wall*, basada en el álbum homónimo de Pink Floyd).

Los músicos participantes instaron a los jefes de Estado y de gobierno del Grupo de los Ocho (G8) a hacer más en favor de los más pobres. Durante los conciertos se insistió en el hecho de cada día mueren 30 000 africanos por extrema

<sup>93</sup> Fernández, *Espíritu*, 2004, p. 16.

<sup>94</sup> “Live 8 reunió a unos dos millones de personas en sus distintas sedes”, *La Jornada*, edición electrónica, 3 de julio de 2005, <www.jornada.unam.mx/2005/jul05>. [Consulta: 9 de octubre de 2006].

<sup>92</sup> Vattimo, “Posmodernidad”, 1990, p. 18.

pobreza. El concierto central fue en el Hyde Park de Londres, ante 220 000 personas. Allí, Bono, el cantante de U2, urgió a los líderes del G8 a “hacer historia haciendo historia a la pobreza. Este es nuestro momento, este es su momento [...] No buscamos caridad; buscamos justicia.”<sup>95</sup>

Quién mejor que Paul McCartney para abrir y cerrar el concierto en Londres. La canción inaugural fue “Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band”, que Paul interpretó junto con el grupo U2. La pieza con la que cerró este espectáculo de tinte político fue “Hey Jude” (la misma con que McCartney concluyó sus primeros dos conciertos en México), cantada por todos los artistas y figuras públicas participantes en el acontecimiento.

“It was twenty years ago today”, el primer verso de “Sgt. Pepper’s...” trajo a la mente los conciertos ocurridos dos décadas atrás, llamados Live Aid. En efecto,

el día 13 de julio de 1985 el mundo entero fue testigo de un hecho histórico: estrellas de *rock* de todo el planeta celebraron dos conciertos exclusivos en Londres y Filadelfia, y millones de personas vieron cómo Live Aid llamaba a la población a tomar medidas destinadas a ayudar a las víctimas de la hambruna que asolaba a África.<sup>96</sup>

Los organizadores de Live 8 aclararon que

Live Aid recaudó más de 100 000 000 de dólares. Pero 20 años después, la pobreza,

<sup>95</sup> *Ibid.*

<sup>96</sup> Live 8, sitio oficial, 2005, <www.live8live.com>. [Consulta: 9 de octubre de 2006].

la hambruna y las enfermedades siguen siendo una enorme lacra para África. La gente ha demostrado lo importante que esto es para ellos; ya es hora de que los gobiernos actúen.<sup>97</sup>

Mientras tanto, Geldof, Bono y otros siguen haciendo la lucha para que los países más ricos del globo dupliquen la ayuda humanitaria, condonen la deuda de las naciones africanas y aprueben leyes comerciales justas. Falta mucho por hacer.

Un día antes de su presentación en el Hyde Park de Londres, Paul McCartney, exhibiendo esa sabiduría que dan los años y las lides en las que ha participado, trazó en una entrevista los lazos significativos entre el *rock* y los dos magnos acontecimientos en favor de los pueblos de África. De igual modo, fuera de toda pose, se mostró como un hombre consciente de su papel histórico y, como dicen los clásicos, comprometido con su tiempo (es famosa y auténtica su defensa de los animales y el medio ambiente). “Recuerdo que en Live Aid se referían a mí como si se tratara de un viejo estadista”, comentaba Paul. “Entonces, ¿qué soy ahora?”, se preguntaba el ex Beatle, para responder inmediatamente: “un estadista aún más viejo. Y no hay nada de malo en ello. *I feel like an ex president of rock'n'roll.*”<sup>98</sup>

Paul McCartney sabía que en su participación estaría presente el aura mágica de los Beatles, un fenómeno que mantie-

<sup>97</sup> *Ibid.*

<sup>98</sup> Paul McCartney, “Sir Paul McCartney on Live 8”, conversación con Neil McCormick, sitio oficial de Paul McCartney, 1 de julio de 2005, <www.paulmccartney.com/main.html>. [Consulta: 9 de octubre de 2006].

ne casi el mismo vigor de sus orígenes, no obstante la desintegración del grupo y los años transcurridos desde 1964, cuando se extendió por todo el planeta la palabra *beatlemania*. Sin embargo, aclaraba Paul en la entrevista, lo que sucedió con el grupo realmente rebasó a sus miembros y a sus intenciones. En la conversación él opinaba que algo así estaba pasando con Live 8:

En varios sentidos, Live 8 mantiene el idealismo que se volvió parte de la música en los sesenta. Cuando empezamos, todos pensábamos que lo hacíamos sólo por dinero y para conseguir chicas, pero devino en algo mucho más que eso. La música y la política comenzaron a fundirse porque, en un plano idealista, estamos hablando de las mismas cosas, paz, amor y justicia, valores extremadamente buenos.<sup>99</sup>

Seguramente, el acontecimiento político-musical en pro de África de julio de 2005 no ha pasado inadvertido para los especialistas de los medios como tampoco lo ha sido Live Aid (de julio de 1985). Este espectáculo ocurrió de manera simultánea en el estadio de Wembley, en Londres, y en el estadio JFK, en Filadelfia. La alta tecnología permitió la comunicación entre las dos sedes, al igual que la transmisión internacional del suceso. Participaron alrededor de 60 exponentes del *rock*, convocados por uno de los suyos, Bob Geldof, con objeto de reunir fondos para tratar de mitigar el hambre en Etiopía. En Wembley hubo 80 000 espectadores.<sup>100</sup> Paul McCartney recuerda ese momento de 1985:

<sup>99</sup> *Ibid.*

<sup>100</sup> *Diccionario*, 1986, p. 1612.

Todos reunidos por Live Aid, y cerramos el espectáculo con el estadio de Wembley cantando otra canción de los Beatles, 'Let It Be'. Fue un día que dejó un gran impacto, una marca en nuestra historia, y yo estaba muy orgulloso de haber sido incluido.<sup>101</sup>

Live Aid fue un concierto en dos sedes, innovador en más de un sentido. Además de la cantidad de estrellas de la música participantes, el espectáculo sobresalió en el aspecto tecnológico y de la comunicación; por ejemplo, se montaron pantallas gigantes para que el público asistente en cada estadio pudiera ver lo que sucedía en esos momentos en la otra parte del concierto (al otro lado del charco); en los dos estadios se presentó en vivo el cantante y baterista Phil Collins, gracias a un veloz viaje a bordo del Concord. El desarrollo de este suceso fue seguido en tiempo real por millones de personas en todo el mundo a través de la televisión y la radio. Fue una prueba de que la tecnología y la creatividad musical pueden llevar a cabo espectáculos magníficos, atractivos, muy emotivos y también evocativos.

En lo personal, recuerdo Live Aid como un gran concierto de *rock*, un acontecimiento que me permitió ver en acción a músicos ampliamente reconocidos (no se diga en ese momento de hace ya 22 años). En aquel entonces era algo impensable que estrellas del *rock* pudieran presentarse en México como parte de sus giras internacionales; la democracia no daba para tanto (recordemos que este tipo de conciertos comenzó a verificarse de ma-

<sup>101</sup> Paul McCartney, "Sir Paul McCartney on Live 8", conversación con Neil McCormick, sitio oficial de Paul McCartney, 1 de julio de 2005, <[www.paulmccartney.com](http://www.paulmccartney.com)>. [Consulta: 9 de octubre de 2006].

nera normal en nuestro país a partir de 1990).<sup>102</sup> Así que, cuando la tele y la radio daban espacios al *rock*, los seguidores de esta música lo celebraban como nada. Creo que las comunidades rocanroleras del mundo, *fans* incluidos, tienen en su memoria imágenes parecidas a las que expreso. Es decir, relacionan Live Aid más con la música de *rock* que con los medios y adelantos tecnológicos de que se sirvió. Live Aid no hubiera existido sin el *rock* y los músicos que tocaron en esa ocasión.

#### LIVE AID Y LAS COMUNIDADES DEL ROCK EN LA TELE-VISIÓN DE MORLEY

¿Qué fue primero?: la afición por el *rock* y el poder de convocatoria de esta música o el gusto por ver espectáculos de *rock* por televisión. De acuerdo con Aníbal Ford, a veces se sobrevalora a los medios.<sup>103</sup> En esto coinciden Morley y otros. Lo curioso es que Morley cae, de algún modo, en el error que critica cuando hace referencia al concierto contra la hambruna en África de 1985. Indudablemente fue un acontecimiento, además de político-musical, me-

<sup>102</sup> Un clima autoritario, que se resistía a ceder terreno a las posibilidades de consumo cultural que ofrece la modernidad superior, no incluía esta clase de espectáculos en nuestra oferta cultural. Era reflejo de un miedo a las concentraciones masivas y espontáneas, al igual que a los "bajos instintos" y, pero aun, las ideas que la música *pop* puede provocar en los jóvenes. "Todo bien es un estímulo para pensar", explica García Canclini, "y al mismo tiempo un lugar impensado, parcialmente en blanco, en el cual los consumidores, cuando lo insertan en sus redes cotidianas, engendran sentidos inesperados". García, "Estudios", 1992, p. 13.

<sup>103</sup> Véase *supra* nota 71.

diático. Sin embargo, llama la atención que Morley (reconocido con justa razón por su visión crítica por pedir la aplicación de la dimensión sociológica en el estudio de la comunicación, y por realizar investigaciones con base en enfoques, digamos, más integrales) olvide en sus apreciaciones y análisis de Live Aid el *factor rock* (aunque tampoco menciona a África). Si bien Morley se refiere brevemente a este espectáculo, tan sólo para apoyar sus reflexiones sobre las audiencias televisivas, considero que debería haber hecho mención de los orígenes y entorno rocanroleros del suceso, de modo que sus comentarios tuvieran mayor sustento.

Morley cita a Meyerowitz con el fin de sustentar sus argumentos:

Live Aid fue un acontecimiento que ocurrió en el único sitio: la televisión, y constituyó el ejemplo último de la liberación de la experiencia comunicacional respecto de la "limitación que implica el tránsito social y físico".<sup>104</sup>

Pienso que Morley se vale de algo que no es del todo cierto (¿ocurrió sólo en la tele?; recordemos que en Wembley hubo 80 000 espectadores) para respaldar sus relevantes razonamientos acerca de la experiencia compartida, dispersa y simultánea que puede ser ver por televisión un acontecimiento o programas producidos ex profeso. Desde luego que algo así sucedió en el caso de Live Aid, pero el *rock* hizo su parte:

Muchos comentaristas se mostraron críticos acerca del modo en que tales emisiones "tras-

<sup>104</sup> Morley, *Televisión*, 1996, p. 418.

nacionales” expresaban una “mitología” de la comunidad internacional (si no ya universal). No obstante, en un sentido muy importante, este fue un logro no “mítico”. Si se creó un sentido de comunidad, ese resultado debe de haber tenido alguna relación con el hecho de que, en todo el mundo, millones de personas miraban (realmente) esas emisiones “simultáneamente” y, hasta cierto punto —para utilizar los términos de Dayan y Katz—, participaban, con una total eficacia, en una “ceremonia diaspórica” que podría calificarse de cualquier otra manera menos de ilusoria.<sup>105</sup>

Me parece que las comunidades del *rock*<sup>106</sup> que recuerdan Live Aid podrían decirle a Morley que su comentario sería perfecto si hubiera resaltado el hecho de que, en el caso de la transmisión de este magno concierto, el “sentido de comunidad”, la participación en una “ceremonia diaspórica” y la “sensación de ‘pasado en común’”, de la que habla también el investigador, se lograron en buena medida, y en forma significativa, debido al poder de convocatoria del *rock*: se trataba de una serie de interpretaciones en vivo de artistas renombrados y talentosos, parte de una historia musical con tintes de leyenda. (Creo que Morley aceptaría que hubo una omisión en su texto; seguro conserva discos y recuerdos rocanroleros.)

<sup>105</sup> *Ibid.*

<sup>106</sup> Vale decir que estas comunidades han sacado provecho de los medios. Según Morley, “las nuevas tecnologías de las comunicaciones sirven para (re)crear y mantener las tradiciones y las identidades culturales y étnicas que trascienden cualquier fácil equivalencia entre geografía, lugar y cultura, y sirven para crear redes simbólicas que unen las diversas comunidades de la diáspora”. *Ibid.*, p. 421,

## ROCK, MÚSICA POPULAR E INDUSTRIA CULTURAL

El *rock* es una música popular de carácter transnacional que recurre de modo normal a la amplificación electrónica para su ejecución y es “producida industrialmente para el consumo simultáneo masivo” de un público en el que predominan los jóvenes.<sup>107</sup> En este sentido, varios elementos distintivos de la cultura moderna confluyen en tal expresión sonora y su entorno cultural.

El *rock* convoca multitudes y da lugar a la formación de comunidades de públicos cuyos miembros no necesariamente viven en la misma localidad. En los territorios del *rock* confluyen el arte y el lucro, lo lúdico y el comercio, lo onírico y la irreverencia; a pesar de tanto mercado y control institucional, subsiste en sus parajes una invitación al placer y a la imaginación —que, ante la rutina de los días, puede resultar hasta transgresora.

En los dominios del *rock* convergen la cultura popular y la cultura de masas. Se habla de un *rock* clásico o de composiciones de excelencia que con méritos propios se identifican con la alta cultura. Asimismo, el *rock* es una de esas manifestaciones que al conjuntar el arte con el comercio y, frecuentemente, la política con la diversión siempre ha ocasionado discusiones y polémicas no sólo entre la gente común y corriente, sino dentro de campos profesionales como el de las ciencias sociales, el de la política o el de las artes. No exageramos si decimos que pocas expresiones de la cultura de masas se significan de tal manera. Sólo el cine rivaliza

<sup>107</sup> Puig y Talens, *Culturas*, 1999, 4a. de forros.

con el *rock* en lo que respecta al grado de atención y debates que genera.

En cuanto música popular que mantiene una relación estrecha con las industrias de la comunicación masiva, no resulta extraño que el *rock* sea catalogado como un producto exclusivamente industrial y comercial. Personas de diversos campos profesionales y niveles intelectuales ignoran o menosprecian los aspectos estéticos, lúdicos, políticos y antisolemnes del *rock*. Podría decirse que hacen a un lado las dimensiones artísticas, culturales y comunicacionales (conjunto de significados) de esta expresión popular, impresionados o indignados por las tendencias perversas y alienantes de las industrias culturales. Incluso si se tiene una visión menos apasionada de los medios, no se termina de dar su lugar al *rock* dentro de la historia cultural moderna. Es la suerte que corre la mayoría de los productos y acciones vinculados a la cultura de masas, que a su vez es identificada con la hegemonía económica y cultural estadounidense. Se olvida que el *rock* tiene su propia historia, sus procesos evolutivos, de asimilación (de otros estilos) y de aclimatación (en todas las regiones del mundo), no obstante sus nexos indisolubles con las industrias de la comunicación y el entretenimiento.

En este mundo globalizado, hay expresiones de las culturas populares locales que no sólo pasan a formar parte de una especie de cultura popular internacional, sino que se vuelven clásicas, es decir, un modelo a seguir, fuente de inspiración o de goce estético superior. Carvalho expresa al respecto:

Para tomar un ejemplo reciente, internacional, de lo popular que se tornó clásico, po-

demostramos pensar en la trayectoria de los Beatles, quienes, en un concentrado esfuerzo de creación, pasaron de canciones simplemente catárticas [...] a una forma de expresión trascendente, de inteligibilidad e identificación prácticamente universales, mediante la cual pudieron comentar los caminos de la liberación y el crecimiento individual, llegando incluso a tocar, en algunas canciones, los umbrales de la experiencia de totalidad, en una especie de misticismo a través del arte.<sup>108</sup>

Declaraciones como las de Paul McCartney, trayectorias como la de los Beatles y U2, acontecimientos político-musicales y mediáticos como Live Aid y Live 8 indican que el *rock* es mucho más que un producto destinado al mercado. McCartney da una muestra de ello con motivo del concierto en favor de África realizado en julio de 2005:

Los Beatles hablábamos claro porque esa era nuestra naturaleza. Éramos gente pensante, teníamos opiniones, y empezamos a darnos cuenta de que no éramos las únicas personas que tenían tales opiniones. Siempre acostumbrábamos a decir “estas no son nuestras ideas, estas son las ideas de nuestra generación”. Teníamos la tribuna. Podíamos darle voz a ellos. Y ese es un fenómeno muy interesante [...] Los líderes políticos hablan acerca de “corazones y mentes”, pero eso es también de lo que trata la música. “We Shall Overcome”, durante la lucha por los derechos civiles. “Give Peace A Chance”, durante la guerra de Vietnam. Estos himnos se volvieron muy importantes. La música puede contener ideas sencillas, poderosas, pero

<sup>108</sup> Carvalho, “Caras”, 1991, p. 143.

eso permite también la emoción dentro de la idea.<sup>109</sup>

## EL CORTE FINAL

La década de los sesenta —que, desde el punto de vista cultural, se extiende hasta los primeros años setenta— se alza como una especie de parteaguas en el devenir cultural del mundo contemporáneo. En esos años, el *rock* figura como una expresión musical de gran fuerza y penetración social, que recoge buena parte de las inquietudes juveniles, existenciales, modernas, progresistas y aun vanguardistas de la época. Esto se manifiesta a su vez en la política, el arte, la cultura popular y la cultura dirigida al gran público.

Tanto el *rock and roll* de los cincuentas como el *rock* de los sesenta continuán influyendo en la música popular actual. Las expresiones de la década de 1960, en particular, nutren en forma constante la creatividad y la capacidad de acción de artistas, promotores culturales, activistas políticos, luchadores sociales, etc., de nuestro tiempo. Cuando parece que finalmente se ha dado vuelta a la hoja, resurge la imagen o el recuerdo de los sesenta. Cada vez que se hacen recuentos de lo que dejó el siglo XX para la posteridad, y se pone en la balanza los acontecimientos, obras y acciones que captaron la atención de la comunidad internacional durante esa centuria, los años sesenta destacan con su brillo y energía particulares. Al parecer es-

tán vigentes en la memoria los proyectos creativos y la elaboración o la renovación de utopías con objeto de ayudar a construir el futuro, pues hay muchos que piensan que este no es el mejor de los mundos posibles. Como ha expresado Ilya Prigogine:

No podemos tener la esperanza de predecir el futuro, pero podemos influir en él. En la medida en que las predicciones deterministas no son posibles, es probable que las visiones del futuro, y hasta las utopías, desempeñen un papel importante en esta construcción. Hay personas que le temen a las utopías; yo le temo más a la falta de utopías.<sup>110</sup>

## FUENTES CONSULTADAS

### *Hemerografía*

*La Jornada*  
*El Universal*

### *Bibliografía*

-Agustín, José, *La nueva música clásica*, Editorial Universo, México, 1985.

-Bastide, Roger, "Memoria colectiva y sociología del *bricolage*" en Giménez, *Teoría*, 2005, vol. II, pp. 131-157.

-Beck, Ulrich, *¿Qué es la globalización?*, Paidós, Barcelona, 1998.

-Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Introducción de Bolívar Echeverría, Itaca, México, 2003.

-Burke, Peter, *Visto y no visto*, Crítica, Barcelona, 2001.

<sup>109</sup> Paul McCartney, "Sir Paul McCartney on Live 8", conversación con Neil McCormick, sitio oficial de Paul McCartney, 1 de julio de 2005, <www.paul-mccartney.com>. [Consulta: 9 de octubre de 2006].

<sup>110</sup> Prigogine, "Relojes", 1994, p. 412.

- Carvalho, José Jorge de, "Las dos caras de la tradición: lo clásico y lo popular en la modernidad latinoamericana" en Néstor García Canclini (comp.), *Cultura y pospolítica*, CONACULTA, México, 1991, pp. 125-159.
- Chartier, Roger, *El mundo como representación*, Gedisa, 1a. ed., 1999, Barcelona, 2002.
- Dallal, Alberto, "El ensayo y la crítica" en Alberto Dallal, *Periodismo y literatura*, México, Ediciones Gernika, 1988, pp. 7-12.
- \_\_\_\_\_, "Los espacios del espectáculo", *La cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, núm. 2173, 9 de febrero de 1995, pp. 44-48.
- \_\_\_\_\_, *Lenguajes periodísticos*, IIE-UNAM, 2a. ed. correg. y aum., México, 2003.
- Diccionario enciclopédico Grijalbo, Grijalbo, Barcelona, 1986.
- Eagleton, Terry, *La idea de cultura*, Paidós, Barcelona, 2001.
- Echeverría, Bolívar, *Definición de la cultura*, UNAM/Itaca, México, 2001.
- Farr, Robert M., "Las representaciones sociales" en Serge Moscovici (ed.), *Psicología social*. II. *Pensamiento y vida social*, Paidós, Barcelona, 1993, pp. 495-506.
- Fernández Christlieb, Pablo, *El espíritu de la calle. Psicología política de la cultura cotidiana*, Anthropos/Universidad de Querétaro, Barcelona, 2004.
- Frith, Simon, *Sociología del rock*, Ediciones Júcar, Madrid, 1980.
- \_\_\_\_\_, "El problema del valor en los estudios culturales", *Jóvenes*, Instituto Mexicano de la Juventud, cuarta época, año 2, núm. 6, enero-marzo de 1998, pp. 144-170.
- \_\_\_\_\_, "La constitución de la música rock como industria transnacional" en Luis Puig y Jenaro Talens (eds.), *Las culturas del rock*, Pre-Textos/Fundación Bancaja, Valencia, 1999, pp. 11-30.
- Ford, Aníbal, *Navegaciones*, Amorrortu, Buenos Aires, 1994.
- Garay, Adrián de, "Una mirada a las identidades juveniles desde el rock", *Jóvenes*, cuarta época, año 2, núm. 6, enero-marzo de 1998, pp. 40-53.
- García Canclini, Néstor, "Los estudios sobre comunicación y consumo", *Diálogos de la comunicación*, núm. 32, marzo de 1992, pp. 8-15.
- Giddens, Anthony, "Modernidad y auto-identidad" en Anthony Giddens et al., *Las consecuencias perversas de la modernidad*, Anthropos, Barcelona, 1997, pp. 33-71.
- Giménez, Gilberto, "La identidad social o el retorno del sujeto en sociología", *Versión*, UAM, núm. 2, abril de 1992, pp. 183-205.
- \_\_\_\_\_, "Globalización y cultura", *Estudios Sociológicos*, COLMEX, vol. xx, núm. 58, 2002, pp. 23-46.
- \_\_\_\_\_, "Identidad y memoria colectiva" en Giménez, *Teoría*, 2005, vol. 1, pp. 89-111.
- \_\_\_\_\_, "La concepción simbólica de la cultura" en Gilberto Giménez, *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*, CONACULTA, ITESO, México, 2007, cap. I, pp. 25-51.
- \_\_\_\_\_, *Teoría y análisis de la cultura*, ICOCULT/CONACULTA, México, 2005, 2 vols.
- Goldman, Albert, "The Emergence of Rock" en Gerald Howard (ed.), *The Sixties*, Washington Square Press, Nueva York, 1982, pp. 343-364.
- Goldmann, Lucien, *Las ciencias humanas y la filosofía*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1981.
- González Flores, Laura, *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005.
- Halbwachs, Maurice, "Los marcos sociales de la memoria" en Giménez, *Teoría*, 2005, vol. II, pp. 118-130.
- Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, Debate, Madrid, 1998, 2 vols.
- Hesmondhalgh, David, "Repensar la música popular después del rock y el soul" en James

Curran, David Morley y Valerie Walkerdine (comps.), *Estudios culturales y comunicación*, Paidós, Barcelona, 1998, pp. 297-322.

-Hobsbawm, Eric, *Historia del siglo XX*, Crítica, Barcelona, 2003.

-Jameson, Frederic, "Posmodernismo y sociedad de consumo" en Hal Foster (comp.), *La posmodernidad*, Kairós/Colofón, México, 1988, pp. 165-186.

-Jodelet, Denise, "La representación social: fenómeno, concepto y teoría" en Serge Moscovici (ed.), *Psicología social. II. Pensamiento y vida social*, Paidós, Barcelona, 1993, pp. 469-494.

-Lipsitz, George, "Who'll Stop the Rain? Youth Culture, Rock'n Roll, and Social Crises" en David Farber (ed.), *The Sixties. From Memory to History*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, Carolina del Norte y Londres, 1994, pp. 206-234.

-Maffesoli, Michel, *El tiempo de las tribus*, Icaria, Barcelona, 1990.

\_\_\_\_\_, "Sociedad o comunidad: tribalismo y sentimiento de pertenencia" en *Camino del pensamiento, hacia nuevos lenguajes*, UNESCO, París, 2000, pp. 247-254.

-Manero Brito, Roberto y Maricela Adriana Soto Martínez, "Memoria colectiva y procesos sociales", *Enseñanza e Investigación en Psicología*, Universidad Veracruzana, vol. 10, núm. 1, enero-junio de 2005, Xalapa, pp. 171-189. Disponible en la Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal, Universidad Autónoma del Estado de México, <<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/src/Inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=29210112>> [fecha de consulta: 30 de octubre de 2007].

-Martín-Barbero, Jesús, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Editorial Gustavo Gili, México, 1987.

-Martelart, Armand y Michèle Mattelart, *Historia de las teorías de la comunicación*, Paidós, Barcelona, 1997.

-Mier Vega, Luis Javier, "Itinerario de Jesús Martín-Barbero. De la filosofía a la comunicación", entrevista a Jesús Martín Barbero, *Umbral XXI*, Universidad Iberoamericana, núm. 4, otoño de 1990, México, pp. 34-37.

-Morley, David, *Televisión, audiencias y estudios culturales*, Amorrortu, Buenos Aires, 1996.

-Ortiz Gómez, Octavio, "El surgimiento del rock y su asentamiento internacional como producto cultural de masas, 1950-1973. Tradición e innovación en el desarrollo de una música popular juvenil transnacional y sus nexos con la consolidación de la cultura de masas y la industria cultural en el mundo", tesis de maestría, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales-UNAM, México, 2007.

-O'Sullivan, Tim et al., *Conceptos clave en comunicación y estudios culturales*, Buenos Aires, Amorrortu, 1997.

-Pareles, Jon y Patricia Romanowski (eds.), *The Rolling Stone Encyclopedia of Rock & Roll*, Rolling Stone Press/Summit Books, Nueva York, 1983.

-Prigogine, Ilya, "De los relojes a las nubes" en Dora Fried Schnitman (coord.), *Nuevos paradigmas. Cultura y subjetividad*, Paidós, Buenos Aires, 1994, pp. 395-413.

-Puig, Luis y Jenaro Talens (eds.), *Las culturas del rock*, Pre-Textos/Fundación Bancaja, Valencia, 1999.

-Sánchez, Antulio, "El rock como imaginación. Acerca de los entramados de la música", *Jóvenes*, Instituto Mexicano de la Juventud, cuarta época, año 2, núm. 6, enero-marzo de 1998, pp. 12-39.

-Sánchez Ruiz, Enrique E., "Globalización e industrias culturales en Latinoamérica. Del mercado a las políticas públicas" en Ernesto Sosa (coord.), *La cultura en un mundo global. Una perspectiva desde México*, Instituto Matías Romero-SRE, México, 2003, pp. 37-73.

-Thompson, John B., *Ideología y cultura moderna*, UAM-Xochimilco, México, 2002.

-Tomlinson, John, "Globalización y cultura" en Giménez, *Teoría*, 2005, vol. II, pp. 331-367.

-Urteaga Castro-Pozo, Maritza, *Por los territorios del rock. Identidades juveniles y rock mexicano*, CNCA/CIEJ/Causa Joven, México, 1998.

\_\_\_\_\_, "Imágenes de *lo juvenil* en el México moderno" en Inés Cornejo Portugal (coord.), *Texturas urbanas: comunicación y cultura*, Fundación Manuel Buendía/CONACYT, México, 2003, pp. 25-69.

-Vattimo, Gianni, "Posmodernidad: ¿una sociedad transparente?" en Gianni Vattimo *et al.*, *En torno a la posmodernidad*, Anthropos, Barcelona, 1990, pp. 9-19.

-Zubieta, Ana María (coord.), *Cultura popular y cultura de masas*, Paidós, Buenos Aires, 2000.

#### *Páginas web*

"Linda McCartney's Sixties: Portrait of an Era", <[www.lakeview-museum.org/pastexhibits/McCartney.html](http://www.lakeview-museum.org/pastexhibits/McCartney.html)>.

*La Jornada*, edición electrónica, 3 de julio de 2005, <[www.jornada.unam.mx/2005/jul05/](http://www.jornada.unam.mx/2005/jul05/)>.

Live 8, sitio oficial, <[www.live8live.com/](http://www.live8live.com/)>.

Paul McCartney, sitio oficial, <[www.paul-mccartney.com](http://www.paul-mccartney.com)>.

#### *Audio y video*

Los Beatles, *The Beatles Anthology 1*, Apple Corps./EMI Records, Holanda, 2 discos compactos y un folleto de 46 pp., 1995.

\_\_\_\_\_, *The Beatles Anthology*, Apple Corps Limited, Estados Unidos, 5 DVD video, 2003.

McCartney, Paul, *Paul is Live in Concert. On the New World Tour*, MPL/Rounder, Cambridge, MA, 2003, DVD video.