



Diálogos Revista Electrónica de Historia

E-ISSN: 1409-469X

historia@fcs.ucr.ac.cr

Universidad de Costa Rica

Costa Rica

Garibaldo Valdéz, Ramón; Bahena Urióstegui, Mario  
EL RUIDO Y LA NACIÓN: CÓMO EL ROCK IBEROAMERICANO REDEFINIÓ EL SENTIDO DE  
COMUNIDAD EN LATINO AMÉRICA

Diálogos Revista Electrónica de Historia, vol. 16, núm. 1, enero-junio, 2015, pp. 191-214

Universidad de Costa Rica

San Pedro de Montes de Oca, Costa Rica

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=43933020006>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

# EL RUIDO Y LA NACIÓN: CÓMO EL ROCK IBEROAMERICANO REDEFINIÓ EL SENTIDO DE COMUNIDAD EN LATINO AMÉRICA

## NOISE AND NATION: HOW IBEROAMERICAN ROCK REDEFINED THE SENSE OF COMMUNITY IN LATIN AMERICA

*Ramón Garibaldo Valdéz*

*Mario Bahena Urióstegui*

### Palabras claves

Tesoros: actividades culturales, música contemporánea, música pop, construcción de la nación.

### Keywords

Thesaurus: cultural activities, contemporary music, pop music, nation building.

**Fecha de recepción:** 2 de mayo de 2014 - **Fecha de aceptación:** 1 de octubre de 2014

### Resumen

Este artículo describe el proceso como el rock pasó de ser considerado una expresión cultural ajena a convertirse en el eje de promoción regional de unificación al romper las barreras nacionales erigidas durante el siglo XX. Argumenta que la base de este desliz cultural se debió al capitalismo auditivo, la posibilidad de compra-venta de bienes culturales, permitiendo su sustentabilidad económica. No obstante, debido a su origen extranjero, el rock interactuó, retó y puso a la defensiva identidades nacionales patrocinadas por el Estado en la primera mitad del siglo XX, en particular en México. En varias ocasiones, esta defensiva cultural se convirtió en una lucha política de represión política directa en varios países latinoamericanos. Sin embargo, en los ochenta el rock salió de su clandestinidad y las clases bajas comenzaron a usar este medio como plataforma de expresión de su injusta realidad, convirtiendo al rock en una demanda política, pasando así de las clases altas hasta la clase baja. Con la llegada de MTV en 1993, las fronteras culturales nacionales se colapsaron en el imaginario de la audiencia, y los espacios geográficos se expandieron al incluir a Brasil, Miami y España. Así, el medio cultural que en los cincuenta pertenecía a la clase alta y en los setenta puso a la defensiva a varios gobiernos, en los noventa se convierte en el medio por el cual se cartografiaba una nueva comunidad iberoamericana en el imaginario colectivo de los jóvenes.

### Abstract

This article describes the historical process through which the music rock went from being a foreign cultural intrusion to become a cultural axis of regional identity by overcoming the national barriers built in the early 20th century. We argue that the underlying basis of this move was audio capitalism: the ability to exchange cultural goods for money, ensuring the music economic sustainability. In the 50's only the upper class was able to travel abroad, buy and play the emerging music of rock and roll that represented the post-war youth. However, due to the rock's foreign origins, it interacted, challenged and put on the defensive national cultures with state support, in particular in Mexico. On several occasions, this cultural defense became a political repression in numerous countries. In the 70's, several local governments banned the rock and roll music, creating an underground scene where rock not only survived but thrived. Nonetheless, in the 80's rock and roll came out of its clandestine status, and the lower classes started using it as a platform to express their unjust reality, turning their music into political demands. In the 80's, rock and roll became expression of the lower class, crossing different social classes in three decades. With the advent of MTV Latino in 1993, the cultural national frontiers collapsed in the imaginary of the audience, and the geographical spaces expanded to include Brazil, Miami, and Spain. Thus, the cultural medium that in the 50's was part of the upper classes and in the 70's put on the defense several Latin American governments, on the 90's became the medium through which a new Ibero-American community was imagined in the youth that bought the music or watched MTV Latino.

Desde 1998, cada año —con la excepción de 1999 y 2000— miles de personas de varias clases sociales y lugares de procedencia se reúnen en el Foro Sol para uno de los eventos musicales más importantes del continente: El Festival Iberoamericano de Cultura Musical Vive Latino. Aunque se promueve como un “festival de rock,” bajo las carpas del evento en tierra mexicana convergen una gran variedad de legados e identidades culturales y artísticas. Así se convierte en un frenesí musical en el que no es sorprendente encontrar a una banda de “ritmos mayas” precediendo a un cantante de folk-rock español, quien a su vez comparte la cartelera con una banda de rock alterno de los Estados Unidos y un DJ de Colombia. Entre letreros promocionando cervezas y marcas de ropa —una clara insignia del consumo de productos culturales/identitarios— celebran jóvenes, en su mayoría de México, Centro América y Sur América. En estos días, la audiencia de la región corea canciones que, como aquellas interpretadas por Molotov y La Vida Bohème en el Vive Latino 2012, celebran varias identidades y, a su vez, critican fuertemente a gobiernos tanto de “izquierda” como de “derecha”. Pero, es en esta escena estruendosa y colorida que el sueño de Simón Bolívar —“formar en América la más grande nación del mundo” (Bolívar, 1967, p. 37)— se siente como una realidad tangible en aquellos que participan: jóvenes de diferentes países y de diferentes razas y estratos sociales consumen y celebran una misma expresión cultural por la cual canalizan una forma de entender su mundo. De esta forma el Festival Vive Latino se convierte en una demostración de cómo el rock iberoamericano, a pesar de sus orígenes extranjeros, ha reafirmado y redefinido la idea misma de América Latina como una posibilidad de unificación cultural que incluye incluso a Brasil, España y las comunidades de habla hispana en Estados Unidos.

Este artículo explorará la forma como el *rock and roll* —o rocanrol— pasó de representar lo extranjero que amenazaba la visión idílica de la nación mestiza autóctona a convertirse en un eje cultural fundamental en la posibilidad de una unificación regional que sobrepasa la heterogeneidad cultural de la región. Desde sus inicios cuando el rock iberoamericano se desarrolló y expandió su audiencia, interactuó con, contradijo —y puso a la defensiva— a identidades nacionales establecidas de la región. Durante este tiempo, este estilo musical se deslizó desde las márgenes culturales hacia el centro, convirtiéndose en frente cultural promotor de unidad regional al desarrollar una cultura transnacional hispanoparlante y que llegó a incluir hasta lusoparlantes. Y la base de este desliz de la periferia al centro fue el capitalismo auditivo, la posibilidad de compra-venta de la música de acuerdo con los gustos del consumidor. Dicha posibilidad, característica del neoliberalismo que llegó a la región a finales de los setenta, permitió que el rock sobreviviera sin la ayuda económica del Estado. El rock en Latino América ha sobrevivido gracias a su audiencia que en su momento gastó su dinero en la música. El argumento

subyacente de este artículo es que, gracias al capitalismo auditivo, el rock pudo establecerse como una expresión cultural autosustentable entre la población de la región sin necesidad de subvenciones estatales de ninguna índole. El capitalismo auditivo, la posibilidad de compra-venta de bienes culturales auditivos, basado solo en el interés del consumidor permitió que el rock existiera entre “lo popular” y “lo culto” (García Canclini, 1995, p. 37). Siguiendo la tradición de culturas e identidades llegadas a Latinoamérica que se mezclan con las identidades autóctonas, el rock iberoamericano ha venido a cambiar el medio así como las imágenes sobre por las cuales se imagina una región entera a sí misma.

Así el rock que se produce en los países hispanoparlantes y de habla portuguesa refleja los procesos culturales que, de ser originalmente juzgados extranjeros y extranjerizantes, pudieron llegar a centralizarse como polos culturales de la asimilación. Y, por otro lado, pudieron convertirse en la expresión de lo autóctono que re-fuerza ciertas identidades establecidas mientras desarrolla otras. En la primera parte, se describirá la llegada de la música rock a América Latina como una expresión cultural “ajena”, además la manera en que fue vista como una amenaza a las identidades nacionalistas de la época. Se analizará las hibridaciones culturales por las cuales este género pasó para convertirse en una expresión “propia” de la región. En la segunda parte, se describirá el proceso a través del cual la comercialización masiva del rock iberoamericano conllevó a la reafirmación de la comunidad latinoamericana como una entidad unificada bajo nexos culturales que admitían expresiones heterogéneas. En la tercera parte, veremos la nueva cartografía de la comunidad imaginada que nació a través de esta forma de expresión artística. Veremos cómo el rock redefinió las fronteras tradicionales de lo que se llama Latino América y las reemplazó con el término “Ibero América”. Hemos querido usar esta particular expresión musical por los cruces y entrecruces culturales (local vs. extranjero), ideológicos (izquierda vs. derecha), clasistas (altas, medias y bajas) y étnicos (eurodescendientes, mestizos, afrodescendientes e indígenas) que se encuentran, dialogan y se expresan a través de la música del *rock and roll*. Pero más importante, para empezar a cambiar el desdén intelectual que existe en la región al ser el rock todavía considerado como “extranjero” por ciertas elites epistemológicas, además de no ser apreciado como una expresión cultural digna de análisis académico. El rock iberoamericano es una fuente primaria esencial en la difusión de lógicas, puntos de vistas, novedades estéticas y grandes narrativas entre la población latinoamericana como cualquier otro medio de expresión cultural —novelas, cuentos cortos, películas, pinturas, etc.— que ya está claramente establecido en el imaginario colectivo como expresión de la región. Pero más importante, el rock es una representación artística del más íntimo sentir de la juventud latinoamericana.

## LA TRAVESÍA DEL ROCK DE “LO AJENO” A “LO PROPIO” ENTRE LA ELITE ECONÓMICA

Las culturas que comenzaron a brotar en América Latina durante la era moderna contemporánea después de la migración pueblo-ciudad que se dio durante la industrialización a mediados de siglo, no pueden ser explicadas simplemente en términos de clase o procedencia. En *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*, Néstor García Canclini explica que durante la segunda mitad del siglo XX, los nuevos medios de producción mediática y el constante movimiento entre naciones conllevaron a la “desterritorialización” y a la “territorialización” de la cultura (García Canclini, 1995, p. 24). En este proceso, las identidades nacidas gracias a la radio y a la televisión —los medios de comunicación emergentes— se combinaron con las identidades étnicas, raciales y nacionales ya existentes en Latinoamérica, formando lo que llama “culturas híbridas” como lo explica en su libro del mismo nombre (García Canclini, 1989, p. 21). En este contexto social de unas inter-expresiones identitarias de “lo propio” —una amalgama de identidades locales y regionales— aparece el *rock and roll* estadounidense en las urbes latinoamericanas. Al llegar en la década de los cincuenta, la cultura del rock —una cultura descentralizada que dependía de un medio sujeto a las leyes de mercado y no de un lugar como las culturas locales— entró en conflicto con el nacionalismo cultural mexicano. En ese país, por ejemplo, a través de las expresiones culturales patrocinadas por el Estado, desde los años veinte se buscaba crear una ilusión de homogeneidad cultural nacional. Así, las expresiones culturales de compra-venta auditiva que apelaban a la juventud se enfrentaron con la cultura mexicana delimitada —y patrocinada— por el Estado a través de murales, la radio y el cine. De esta forma se enfrentaron dos identidades culturales a través de dos medios y sistemas económicos diferentes, una ligada a un lugar geográfico con financiamiento estatal y otra ligada a la oferta y demanda del mercado que cruzaba fronteras nacionales sin ningún problema al apelar al gusto del consumidor. La estabilidad identitaria sostenida por un nacionalismo oficial de “lo autóctono” se basaba en una narrativa que dividía toda expresión popular endógena como “buena” y todo gusto de la expresión extranjera como “malinchismo”, sinónimo de traición en aquellos tiempos (Messinger Cypess, 1991, p. 10). La revolución cultural mexicana, bajo la dirigencia de José Vasconcelos desde principios de la década de los veinte, usó medios de comunicación establecidos y emergentes —por ejemplo, murales que rescataban el pasado indígena y la historia nacional, las películas que celebraban el charro, lo mestizo, el tequila, y la radio que celebraba la música mariachi, entre otras— había creado una ilusión de nación mestiza con una cultura propia que existía dentro del Estado mexicano. Como resultado, se desarrolló una

fuerte conciencia cultural y política celosa de “lo nuestro” a pesar de la vaguedad de tal concepto en el imaginario colectivo. Al principio, esta idea de la expresión cultural de la música rock como extranjera fue reforzada al ser en su mayoría un lujo de las clases altas, las cuales, debido al alto precio de los discos de acetato (y muchos de ellos solo vendidos en los Estados Unidos), eran las únicas que podían comprar y entender la música estadounidense. En la lógica de un nacionalismo que celebraba la dignidad de la realidad local, incluyendo al indígena y al pobre —realidades anteriormente olvidadas por gobiernos eurocéntricos—, el fenómeno del rock, como producto cultural extranjero consumido por la clase con alto poder adquisitivo que podía viajar al extranjero en avión, era una antítesis de lo que se consideraba “ser mexicano” en los años cincuenta.

Poco a poco, sin embargo, la música de artistas anglosajones se empezó a filtrar en estaciones de radio latinoamericanas, causando un revuelo en sectores conservadores parecido al que se vio en Europa y Estados Unidos. Entre los primeros artistas de rock en ser escuchados en Latinoamérica estaban Jerry Lee Lewis, Chuck Berry y Elvis Presley. Este último, con una personalidad energética e hipnótica, se volvió el modelo a seguir para la primera generación de cantantes de rock en el continente. A finales de la década de los cincuenta, gracias a una audiencia cada vez más grande que tenía acceso a la radio y la televisión, se dio a conocer la primera ola de “rock and roll latino” en el continente. No obstante, esto no significó que el rock se *latinizó* completamente sino que, por el contrario, se reafirmó *lo extranjero* como el referente de música juvenil. En México, este movimiento fue dominado por grupos que en su mayoría se limitaban a interpretar *standards* de *rock n’ roll* en español, tales como los Teen Tops y los Rebeldes del Rock. Sin embargo, no por esto fue menor su impacto. Canciones como “La Plaga” y “El rock de la cárcel” de los Teen Tops se volvieron de entre las más pedidas en Latinoamérica, tanto en estaciones de radio como en clubes de baile (Los “Teen Tops”, 1960, pistas 1 y 3). La semi-latinización del rock de alguna forma hizo sentir partícipe a la audiencia, no tanto como oyentes de sonidos musicales de otro país sino como consumidores y, más importante, productores de este nuevo fenómeno musical. A pesar de “traducir” y semi-latinizar canciones populares del inglés, el rock seguía rompiendo con paradigmas sociales establecidos durante la ola nacionalista mexicana. Teniendo como líder al vocalista afromexicano Johnny Laboriel, los Rebeldes del Rock rompieron con la ilusión del mestizaje racial de la cual dependía gran parte del nacionalismo mexicano. Esta inclusión de grupos marginados anticipó los modos en que el rock iberoamericano habría de cuestionar las ilusiones del imaginario colectivo de homogeneidad cultural. En Argentina, por ejemplo, el cantante Sandro se ganó el apodo de “el Elvis de Latinoamérica” gracias a su dinamismo, el cual, cargado de insinuaciones sexuales, fue adoptado por una juventud que buscaba crear un legado

musical lejos del tradicionalismo musical y cultural establecido. Bandas como los Shakers de Uruguay y los Flippers de Colombia se volvieron famosas al introducir el *rock n' roll* de Liverpool a audiencias sudamericanas de clase media, sentando las bases de lo que sería un rock cada vez más complejo y autóctono. Teniendo éxito en ambientes urbanos en un continente aún visto como rural, estas primeras bandas fueron consideradas más una moda pasajera que un nuevo componente en el panorama cultural. No obstante, durante el primer periodo de rock en el continente 1955-1965, la intelectualidad latinoamericana se negó a reconocer al rock como una expresión artística válida de la región. A pesar de esto, el rock, junto a la moda de faldas cortas y cabello largo que este traía, comenzó a hacer grietas en la visión que existía del latinoamericano hasta entonces. La estética de la juventud en las grandes urbes comenzaba a cambiar.

En los sesenta, un grupo de Tamaulipas, Los Johnny Jets, inmortalizaron la popularidad de las minifaldas entre la juventud en su canción “La minifalda de Reynalda” resaltando que se mira “hasta espalda” (Johnny Jets, 1968, pista 1). En esta canción se puede apreciar la manera en que la hibridación de culturas sucede como una frontera política donde se produce una forma de vivir entre las dos culturas principales. Lo que en términos políticos es una manera de dividir dos naciones, en términos culturales es el punto de unión entre dos maneras de ver el mundo, con identidades distintas que conviven diariamente y se combinan a través de prácticas culturales compartidas. En “Escenas sin territorio” Néstor García Canclini describe la manera en que la juventud que creció en la frontera México-Estados Unidos se ve a sí misma: “Ya que viven en lo intermedio, en la grieta entre dos mundos, ya que son ‘los que no fuimos porque no cabíamos, los que aún no llegamos o no sabemos a dónde llegar’, deciden asumir todas las identidades disponibles” (García Canclini, 2004, p. 205). Fue precisamente en esta frontera donde, gracias a un grupo de músicos que buscaban expresar una identidad única y que al mismo tiempo reconocía el legado de sus experiencias culturales, comenzó a brotar el primer movimiento de rock iberoamericano autóctono: el rock chicano. Alcanzando su apogeo en los sesenta, las raíces de este género se remontan a 1958, con el éxito del carismático rockero mexicano-americano Ritchie Valens y su interpretación de “La Bamba” —una canción veracruzana adaptada a los ritmos del *rock n' roll*— (Ritchie Valens, 1958, pista 1). La música de Valens, así como la de la mayoría de los artistas “chicanos” de la época, fue el resultado de un proceso de intercambio cultural y transculturación. Durante los cuarentas y cincuentas, la migración de músicos caribeños a comunidades de bajos recursos en Estados Unidos conllevó a la creación de la llamada *latin music* —una identidad musical compartida que en sí misma englobaba a expresiones como la salsa y el merengue—. Al ser incluidos dentro de la misma categoría racial que

los caribeños, los músicos chicanos reclamaron el legado de la *latin music* y la combinaron con el blues de las comunidades afroamericanas y con expresiones autóctonas como los corridos, ambas expresiones culturales propias de las comunidades pobres de color. De esta manera, nuevas bandas brotaron en las ciudades como San Francisco, Los Ángeles y Tijuana, combinando los sonidos del rock pesado con ritmos afro-caribeños y letras bilingües. El más prominente de estos fue el guitarrista Carlos Santana, quien se entrenó musicalmente tocando en bandas de mariachi y de jazz latino. Complementando los sonidos psicodélicos de pioneros como Jimi Hendrix con una dosis de espiritualidad y percusión, Santana rápidamente se convirtió en una de las figuras más prominentes del rock estadounidense, llegando incluso a tocar en el festival Woodstock. La música de bandas chicanas como Santana y War eventualmente llegó a oídos de las audiencias latinoamericanas, quienes, también influenciadas por el rock psicodélico de la década, no tardaron en responder con su propio movimiento, el cual tuvo su punto focal en México. Fue así como, en el periodo entre 1969 y 1971, nació la “Onda Chicana” (Zolov, 1999, p. 202).

La Onda Chicana fue un movimiento que emergió poco después de la Matanza de Tlatelolco en 1968, durante un clima político en el cual era claro que toda expresión cultural y política divergente a la patrocinada por el gobierno sería castigada por la fuerza. A pesar de esto, la Onda Chicana fue en gran parte apolítica, lanzándose al grito nihilista de “el sexo, las drogas y el rock and roll” (Herman, 2009, p. 64). Uno de los mayores triunfos de la Onda Chicana fue la transformación del espacio urbano y rural, el cual comenzó a reflejar la cultura cambiante y maleable de los jóvenes. Pueblos como Coyoacán y Tepoztlán se volvieron centros *hippies*, donde la venta de artesanías mexicanas se mezclaba con la de parafernalia del rock, y bazares como el Tianguis del Chopo en la Ciudad de México comenzaron a florecer. Esta hibridez cultural se hizo presente al mismo tiempo en otras partes del continente. En Brasil, la banda Os Mutantes popularizó la “Tropicana”, un género que combinaba la música tradicional brasileña con el rock psicodélico, introduciendo el rock en portugués por primera vez al imaginario del rock latinoamericano. También por estos años, se originó en Perú la “chicha”, una variación de la cumbia colombiana que combinaba ritmos andinos con técnicas musicales propias del rock inglés, como el uso de guitarras distorsionadas y órganos eléctricos. Este género musical, también conocido como la “cumbia psicodélica”, fue considerado la síntesis de las culturas rurales y urbanas en Perú (Bailon, 2004, pp. 53-54). La Onda Chicana y el rock latinoamericano alcanzaron su máximo esplendor en uno de los eventos más destacados de la historia de este género: el Festival Rock y Ruedas de Avándaro. El 11 de septiembre de 1971, más de 300 000 personas de diversas clases sociales se reunieron cerca de Valle de Bravo en el



estado de México para ver a las 11 bandas más prominentes de la Onda Chicana, entre ellas los Dug Dug's, Peace & Love y Three Souls in My Mind (Zolov, 2009, p. 204). Con sus abundantes drogas y pocas inhibiciones, Avándaro demostró que lo que en los cincuenta había parecido una moda pasajera, en los setenta era ya un nuevo movimiento cultural que había alcanzado a la mayoría de los sectores de la sociedad. Durante la transmisión en vivo la audiencia comenzó a gritar la palabra “culero, culero, culero”, sobrepasando la tolerancia oficial de tal manera que el gobierno cortó la transmisión radial del evento. Y cuando el vocalista de la banda Peace & Love mencionó “¡Chigue su madre al que no cante!” se volvió a cortar la transmisión. Otra vez, el rock superó los límites socialmente establecidos sobre lo que era socialmente aceptable. Para la sociedad tradicional, el rock todavía era desafiante a pesar de su popularidad entre los jóvenes estudiantes que buscaban otra forma de expresarse. Una división entre una elite política tradicional nacionalista y una juventud clase media que se identificaba con movimientos juveniles de protesta internacionales crearon dos identidades que, en la lógica gobernante, no podían co-existir. La elite política vio a los jóvenes rockeros como disidentes culturales en un ambiente político donde ser disidente cultural era sinónimo de ser traidor político. En ese entonces, las lógicas delimitantes del nacionalismo mexicano llevadas hasta sus extremos por el gobierno del Partido Revolucionario Institucional (PRI), el partido político que se autoproclamó heredero de la Revolución Mexicana —y que rescató las demandas de los pobres e indígenas—, no permitían aceptar al rock como algo propio.

Como resultado de la paranoia gubernamental, la década de los setenta fue una década de represión, expresión poética y consolidación para el rock iberoamericano. Amenazados por la manera en que esta cultura extranjera se había vuelto parte esencial de los movimientos estudiantiles, los gobiernos del continente iniciaron una cruzada para erradicar la producción y distribución del rock en español. En México, el Festival de Avándaro trajo consigo una década de oscurantismo comercial para el género. En 1973, el presidente Luis Echeverría ordenó que se prohibieran los conciertos de rock en grandes escenarios y clubes, penando incluso a aquellas estaciones de radio que se atrevieran a transmitir rock en español (Zolov, 1999, pp. 2017-2019). En Perú, un país cuya escena musical apenas empezaba a emerger, la dictadura de Juan Velasco Alvarado confiscó equipos de sonido y bloqueó la entrada de nuevas grabaciones de rock o el uso de instrumentos extranjeros en el país, siguiendo los pasos de gran parte de los gobiernos sudamericanos (Turino, 1993, pp. 142-143). En Brasil, las protestas estudiantiles de finales de los sesenta provocaron que el gobierno promulgara el Acto Institucional 5, por el cual, en su supuesta lucha contra el comunismo, se ordenó la persecución de intelectuales, artistas y activistas (Harnecker, 1994,

p. 222). Sin embargo, a principios de los setenta, Argentina —una nación que llevaba casi dos décadas sumida en la represión estatal— se volvió la encargada de continuar con el legado del rock iberoamericano a través de su “rock nacional”. Influenciado por el rock progresivo y el *art rock*, el rock nacional fue un movimiento liderado por músicos y poetas universitarios que buscaban elevar el rock a un nivel artístico no visto hasta el momento, rompiendo con el mito de que el rock no era un arte “culto”. Las figuras más prominentes de este movimiento fueron Luis Alberto Spinetta y Charly García. Spinetta, un joven poeta, alcanzó fama al liderar bandas como Spinetta Jade y Almendra, las cuales combinaban el rock en español con géneros como el jazz, la música clásica e incluso el candombe. Charly García, por su parte, continuó con el legado de la Onda Chicana, creando un rock basado en el uso de sintetizadores que pudiera ser al mismo tiempo complejo y “reventado”. Al principio conocido solamente en el país, en 1975 el lanzamiento de *Artaud* de la banda Pescado Rabioso convirtió al rock nacional en el mayor movimiento musical disidente del continente. A pesar de su éxito, el rock nacional también sufrió las consecuencias de la represión política argentina. En una entrevista, el músico ítalo-argentino Billy Bond habló sobre el peligro de ser rockero en esta época: “Eran momentos de represión, eran momentos en que el sistema estaba apretando mucho... el rock and roll, era una cosa absolutamente marginal y te trataban como si fueras guerrillero” (Abalos, 1995, p. 109). En 1976, la llegada de un nuevo gobierno militar trajo consigo una nueva ola de violencia y desapariciones al país, la cual incrementó la censura del rock. Ante este panorama, los músicos argentinos comenzaron a escribir críticas cada vez más discretas en contra del sistema. Uno de los ejemplos más famosos de estas críticas fue la canción “Los dinosaurios” de Charly García, la cual trataba el tema de la desaparición de jóvenes en Buenos Aires en manos de las juntas militares: “Los que están en el aire/ pueden desaparecer en el aire/ Los que están en la calle/ pueden desaparecer en la calle/ Los amigos del barrio pueden desaparecer/ pero los dinosaurios van a desaparecer” (Charly García, 1983, pista 7). Aunque de fuerte conciencia política, la sofisticación del rock nacional provocó que este fuera visto como un modo de arte elitista. Debido a la prohibición del rock en gran parte de Latinoamérica, solo jóvenes de clases altas y algunos de la clase media, en su mayoría universitarios, podían consumir y formar parte de este género. Ellos participaban en las lógicas y las novedades estéticas que esta música expresaba. Sin embargo, aquellos jóvenes músicos influenciados por la primera ola del rock nacional serían después los arquitectos del rock que habría de ofrecer una imagen de unidad a Latino América.

## LA COMUNIDAD IMAGINADA POR EL CAPITALISMO AUDITIVO

Si bien al principio el rock era parte de la clase alta con una sensibilidad estética desarrollada por su estilo de vida, a principios de los ochenta en México el rock se convirtió en la expresión cultural de grupos económicamente marginados. Durante la represión política de los setenta, la mayoría de los músicos y fanáticos de rock se congregaban en los llamados “hoyos funky” o “hoyos fonquis” —bodegas abandonadas y clubes escondidos que fungían como escenarios de rock clandestino por su prohibición oficial (Zolov, 1999, p. 153)—. Dada la localización de estos lugares, los hoyos fonquis eran uno de los entretenimientos principales de la juventud urbana de clase baja, la cual, debido a los medios de comunicación masiva, ya había alcanzado una conciencia de clase. Estos jóvenes eran “nacos”, “pobretones” e “indios”, portando etiquetas denigrantes que, en las palabras de Paulo Freire, comunicaban “la negación del ser humano” (Freire, 1996, p. 102). En una sociedad cada vez más expuesta a las lógicas opresivas del capitalismo, el poder adquisitivo —o la falta de este— se convertía en una forma de identificar a grupos enteros. Teniendo el rock como vehículo de expresión, estos jóvenes comenzaron a producir un estilo musical que redefinía las etiquetas sociales denigrantes como motivos de orgullo cultural. Las bandas de esta época dejaron de lado las canciones de amor y las pretensiones del rock nacional argentino, decidiendo componer himnos estruendosos que exaltarán la vida de las clases bajas en centros urbanos. En 1983, salió a la venta *Botellita de Jerez*, el primer disco de la banda del mismo nombre, cuyas canciones trataban sobre la vida de un joven en la Ciudad de México, rodeado de escape fuegos, policías corruptos y líneas del metro. Botellita de Jerez lograba llenar estadios completos, con canciones que, al grito de “¡Lo naco es chido!”, empoderaban a sus audiencias de clase baja (Kun, 2005, p. 206). De igual manera, el grupo Three Souls in My Mind, conocido también como “El Tri” pronto se convirtió en el principal embajador del rock mexicano, con canciones que cada vez lamentaban más la deplorable condición de ciertos grupos sociales en el país. Una de estas fue “El niño sin amor”, la cual revelaba la realidad de los miles de niños ambulantes que vivían en extrema pobreza en la Ciudad de México: “El miró/ suplicó/ vendió globos y chicles, limpio parabrisas/ Aprendió a vivir/ entre miles de gentes que siempre traen prisa/ Ese niño no conoce el amor” (El Tri, 1986, pista 5). De esta manera, el rock mexicano se volvió un medio de conciencia social, comunicando una demanda política e inspirando a las clases bajas a transformar su identidad de negación social en una cultura que podía ser amplificada gracias a los nuevos medios. Entonces, el rock pasó de representar exclusivamente a la clase alta con elevado poder adquisitivo en los cincuenta y principios de los sesenta, a la clase media de finales de los sesenta y setenta, a representar a la clase baja en los ochenta.

En México, este rock con conciencia social preparó el terreno para la explosión que habría de ocurrir a finales de la década.

En la década de los ochenta, el rock iberoamericano dejó de ser simplemente una expresión cultural ajena asociada con clases pudientes para convertirse en aquello que expresaba las realidades económicas más injustas de la región. Pero, también durante esta época, el rock se convirtió en el vehículo que hacía tangible la nación latinoamericana. El rock permitió la posibilidad a su audiencia de sentirse contemporáneos unos de los otros al pertenecer a la misma comunidad en un lugar geográfico específico. Benedict Anderson define la nación como un grupo de personas que se imaginan a sí mismas como parte de una misma comunidad, debido a los medios de comunicación que crean una autoreferencia de aquellos que se consideran como parte de la comunidad. No obstante, esta comunidad “tiene fronteras finitas, aunque elásticas” (Anderson, 1993, p. 25). Según Anderson, la creación de las naciones modernas fue el resultado de lo que denominó el *capitalismo impreso* —la habilidad de imprimir textos y distribuirlos en masa debido al interés comercial en el idioma del texto (Anderson, 1993, p. 73)—. La palabra impresa en la lengua vernácula no solo permitió una estandarización del lenguaje —marginando aquellas formas de hablar y pronunciar que no llegaron a imprimirse— sino que homogeneizó el discurso de lo que es comunidad. Esta palabra impresa de gran alcance distribuía lógicas, puntos de vista, visiones e imágenes de aquellos que pertenecían a la comunidad-audiencia autoreferenciada y, por lo tanto, autolegitimada. Por eso, la palabra escrita se ha deificado como expresión del alma de una nación o región al supuestamente “indagar” lo profundo a través de lo cual una comunidad se ve reflejada. Al recibir la misma información en un tiempo sincronizado, esta audiencia alcanza una conciencia de unidad, viéndose a sí misma como una comunidad que, además de un presente, comparte un legado histórico. Al mismo tiempo, gracias a la palabra impresa, la cartografía de la comunidad imaginada se demarca al incluir la geografía como parte del lugar donde vive la audiencia, delimitando la frontera nacional. Al narrar noticias o historias que pasan en lo que se considera territorio nacional, la palabra escrita provee un punto de vista panorámico a la audiencia sobre la comunidad (que es ella misma) dentro de un territorio, creando así el efecto audiencia-nación ligada a un lugar geográfico. En efecto, la nación, en la idea de Anderson, se crea como una audiencia de las imágenes sobre ella misma ligada al espacio que el mismo medio —la palabra escrita— naturaliza como propio. Es decir, tanto la imagen de la comunidad como el lugar donde supuestamente habita son naturalizados por el medio al dar por sentada la existencia de ambos. Así, el capitalismo impreso —la venta de la palabra escrita— describe y, al mismo tiempo, reafirma la nación-estado. Y, para los nuevos lectores, la palabra impresa tiene el efecto pedagógico de *creador* del concepto de

la nación ligada a un territorio político, autoperpetuando en el imaginario colectivo el concepto de nación-estado.

Por supuesto, esta unidad imaginada no sería posible sin un mercado en el cual pudiera circular la información y un lenguaje compartido que permitiera que esta información fuera decodificada por un grupo de individuos. En la teoría de Anderson, el mercado mismo se encarga de diseminar la imagen de la nación entre una audiencia que cada vez más se identificaba con la imagen hegemónica y, al mismo tiempo, homogeneizadora de la comunidad. En la región, el capitalismo auditivo fue el fenómeno que emergió cuando un grupo crucial de personas con cierto poder adquisitivo tenía electricidad y un reproductor de música, ya fuera un tocadiscos o casetera. Estos tres fundamentos permitieron la posibilidad de comprar y reproducir música en formatos físicos, garantizando el financiamiento de las bandas de rock. Gracias a la posibilidad de comprar discos de acetato de rock, ya desde los inicios en los cincuenta, esta música pudo sobrevivir sin ayuda del Estado en comparación con la cultura oficial. El capitalismo auditivo dependió de la venta del producto cultural en forma física en el idioma vernáculo y demostró su fuerza tanto que puso a la defensiva a las culturas y gobiernos nacionalistas de la región. Pero a pesar de la hostilidad oficial y hasta la ilegalización, la música sobrevivió gracias a su fiel audiencia que estaba dispuesta a pagar por escucharla. Sin embargo, con el advenimiento de las lógicas neoliberales en el continente cerca de los años ochenta, las naciones de América Latina se vieron forzadas a abrir sus mercados más que nunca a la comercialización y privatización de la cultura. Ante esta situación, no fue posible ya mantener las ilusiones de homogeneidad nacional que habían relegado al rock y a otras subculturas a las sombras de la censura y la represión. No obstante, a pesar de la apertura sociopolítica, la producción y distribución de álbumes individuales resultaba muy cara e inconveniente, en particular en los países que sufrían crisis económicas (una de las razones de la apertura comercial). A mediados de la década, varias empresas discográficas de Estados Unidos y Europa empezaron una búsqueda por encontrar y promover bandas que revivieran una vez más la llama de la música rock en Latinoamérica, presuponiendo, debidamente, la existencia de una audiencia establecida. Por lo tanto, en 1986 la discográfica BMG Ariola comenzó la iniciativa mercadotécnica que le daría forma al rock iberoamericano como se le conoce hoy día: el *Rock en tu idioma*. Y con este disco y los que vendrían, el capitalismo auditivo redefinió la establecida comunidad-audiencia local a una supranacional, además redefinió el específico espacio geográfico que habitaba al incluir a España y parte de los Estados Unidos. El rock propagado por este medio bajo las lógicas neoliberales llevaba un lenguaje, y, por tanto, una estética, representadora y pedagoga que autocreada y autoperpetuaba una comunidad-audiencia que se miraba a sí misma como una unidad orgánica. A finales de los ochenta, el ideal bolivariano

de una nación americana unida fue reafirmado no a través del capitalismo impreso —el medio de comunicación que dio viabilidad mental y emocional a la nación criolla del siglo diecinueve—, sino con el fenómeno del capitalismo auditivo, la posibilidad del mercado de proveer cultura autosustentable —en particular, CD, casetes, o discos de acetato— que gustó a la audiencia-comunidad dispuesta a romper las fronteras delimitantes de su cultura nacional.

Facilitado por los nuevos formatos de audio que permitían el fácil intercambio y transportación de música, el propósito de *Rock en tu idioma* fue compilar canciones de algunas de las bandas más destacadas de rock en Latinoamérica y España en álbumes que fueran fáciles de distribuir entre una población de clase baja y media. Concentrado a la distribución de discos, BMG Ariola organizó competencias de bandas en países de Centroamérica y Sudamérica y puso a la disposición de estaciones de radio una gran variedad de sencillos de rock en español (Cabrera, 2012). Con miles de copias vendidas dentro de sus primeros dos meses de lanzamiento, el *Rock en tu idioma* logró su propósito de poner al rock una vez más al frente de la cultura latinoamericana. Antes presentando exclusivamente artistas de géneros “autóctonos”, los programas de espectáculos del continente comenzaron a presentar artistas de rock una vez más. En México, por ejemplo, el Canal 2 de Televisa, un canal que hasta entonces promovía una visión conservadora de la cultura mexicana, se vio obligado a invitar bandas de rock como Botellita de Jerez y Caifanes para mantener su audiencia regular. Para finales de la década, los hoyos fonquis habían sido reemplazados por centros nocturnos como Rockotitlán. Estos recibieron artistas de todo el continente, convirtiéndose en la manifestación física del *Rock en tu idioma*. En Argentina, el rock nacional no se vio eclipsado sino amplificado por el *Rock en tu idioma*. Tanto Luis Alberto Spinetta como Charly García fueron redescubiertos por nuevas audiencias a lo largo del continente, junto a otros artistas hasta entonces desconocidos como Los Abuelos de la Nada y Soda Stereo. El éxito del rock argentino fue tal que este llegó incluso a oídos estadounidenses. En 1993, por ejemplo, el guitarrista argentino Pappo Napolitano tuvo la oportunidad de compartir el escenario del Madison Square Garden con el legendario guitarrista B.B. King, ante una audiencia en su mayoría anglosajona que descubría anonadada que Argentina, una nación “subdesarrollada”, también podía producir blues. Ya para los ochenta, Colombia y Chile, dos naciones que hasta entonces se habían mantenido al margen de la producción de rock, habían logrado consolidar una clase media que comenzó a producir y consumir no solamente rock, sino también sus propios géneros alternos, como el ska y el punk. El mayor legado de *Rock en tu idioma* fue darle una narrativa al rock iberoamericano. Un buen ejemplo de esto es el primer álbum lanzado por la iniciativa. Este disco, también conocido como *Rock en tu idioma 1*, arrancaba con el tema “Oiga doctor”, del cantautor

español Joaquín Sabina. Después, seguía con “Mojado”, de La Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, una banda de ska mexicana. Entre temas españoles y mexicanos, el disco cerraba con “Se busca Presidente” del cantante rock argentino Alejandro Lerner. Al distribuir estos artistas dispares en el mismo formato bajo un slogan que enfatizaba una unidad cultural a través del lenguaje, el *Rock en tu idioma* permitió que jóvenes centroamericanos y sudamericanos adoptaran el rock mexicano y español como algo propio. Para comienzos de los noventa, se volvió ya imposible hablar solamente del “rock mexicano” o el “rock uruguayo”; las bandas latinoamericanas existían en el mismo mercado, tocaban en los mismos lugares y compartían la misma audiencia-comunidad. Los jóvenes de la región, hasta entonces criados en nacionalismos decadentes, comenzaron a imaginarse a sí mismos como una misma comunidad unida bajo un mismo legado histórico y una modernidad que constantemente se renovaba. Rossana Reguillo Cruz habla del cambio de mundo simbólico de la juventud que pudo reinterpretar su historia entre las nuevas realidades económicas y culturales. Para entonces, “Ciudadanos que ante la globalización de la economía, ante la cultura-mundo, le sacan la vuelta al poder generando nuevas respuestas, conectando la experiencia local con lo universal, estableciendo nuevas redes de relaciones donde los actores sociales, protagonistas cotidianos de la historia, van encontrando —sin manuales— formas de empatar viejos sentires con nuevos saberes” (Reguillo, 2005, p. 22). De esta manera, Latinoamérica, como una unidad regional, empezó a existir ya no a través de un acuerdo político, sino a través de una música compartida con una audiencia que no miraba las fronteras nacionales, sino que apreciaba las expresiones culturales.

En el aspecto musical, la unidad forjada por el *Rock en tu idioma* provocó que los nuevos artistas del continente se sintieran conectados no solamente con el legado musical de sus propias naciones, sino también con el legado de otras naciones latinoamericanas. Esto conllevó a que la producción de las bandas de la época reflejara no solo nexos con naciones específicas, sino también nexos con el continente como un todo. Al mismo tiempo, la apertura de los mercados expuso a los músicos del continente a géneros alternativos emergentes de Europa y Estados Unidos, tales como el New Wave y el Krautrock. La gran cantidad de influencias y recursos culturales a la disposición de las bandas de rock iberoamericano provocó una gran cantidad de fusiones y una fragmentación que hizo del rock de la época una unidad cultural heterogénea. Un ejemplo de la hibridación de culturas que dio lugar a esta música fue el primer disco de la banda mexicana Caifanes. Lanzado en 1988, Caifanes llamó la atención por su llamativa portada, la cual retrataba a los miembros de la banda con gabardinas oscuras, maquillaje negro y cabello largo, siguiendo el código estético establecido por los movimientos de rock “gótico” en Gran Bretaña. Canciones como “Será por eso” y “La bestia humana”, con sus sonidos lentos y fuerte distorsión,

también reflejaban la influencia de los sonidos del New Wave (Caifanes, 1988, pistas 1 y 10). Sin embargo, la mayoría de los oyentes se llevó una gran sorpresa al escuchar la tercera canción del CD, “La Negra Tomasa”. Esta última canción es un son cubano interpretado con una combinación de instrumentos eléctricos distorsionados y una pequeña orquesta de música tropical, que refleja, más que ninguna otra canción hasta el momento, la hibridez entre el rock y la música autóctona del continente. Además, “La Negra Tomasa” dejó entrever la creciente conciencia de unidad de un continente, gracias a la cual era posible que una banda mexicana se sintiera identificada con el legado cultural afrocaribeño. Siguiendo esta misma línea, la canción “Cuando pase el temblor” de Soda Stereo, de 1985, dejaba de lado los sonidos eléctricos del rock argentino y en su lugar optaba por una combinación de instrumentos de viento andinos, acompañados por simples *riffs* de bajo y guitarra. Herederos directos del rock nacional, Soda Stereo fue la banda más prominente de rock de la época, con tours que iban desde Brasil hasta Los Ángeles y sencillos que no podían faltar en las compilaciones de *Rock en tu idioma*.

Ya que salió al mercado poco después del terremoto que destruyó parte de la Ciudad de México en 1985, la canción —obra de una banda argentina a base de sonidos peruanos— se convirtió en un himno de esperanza entre la juventud mexicana, sonando fuertemente en las estaciones de radio del país. “Cuando pase el temblor” no solamente reflejó la unidad latinoamericana, sino también la heterogeneidad de los sonidos que eran promovidos en el continente bajo la sombrilla del rock. Durante esta época el término rock dejó de ser usado para nombrar un género de música y comenzó a usarse como un general que englobaba todas las nuevas expresiones musicales que habían resultado de la fusión de culturas durante los ochenta y noventa. De esta manera, grupos de ska como Los Auténticos Decadentes y Los Fabulosos Cadillacs eran clasificados dentro de la misma categoría socio-cultural y comercial que bandas de rock pesado como los Héroes del Silencio. Sorprendentemente, la mayoría de los grupos de la época, en vez de renegar de la etiqueta del “rock latinoamericano”, decidieron adoptarla como una plataforma para su música, la cual les daba una fuerte conexión con el resto del continente. De esta manera, el rock iberoamericano se convirtió en una matriz cultural que en una etiqueta artística engloba una gran cantidad de legados y sonidos.

## EL NUEVO MAPA CARTOGRÁFICO

Si bien el rock al principio se consideró cultura foránea que invadía el espacio idílico nacional, el espacio geográfico de la comunidad imaginada que se construyó a través de esta nueva música ha sobrepasado la concepción tradicional de



Latino América. En 1910, el escritor uruguayo José Enrique Rodó escribió “Magna Patria”, un ensayo en el cual explicaba que usar el término “América Latina” era insuficiente para describir la complejidad cultural del continente y sus nexos con Europa. Buscando destacar los nexos del continente americano, España y Portugal, Rodó propuso usar un nuevo término para describir al continente: Ibero-América, en un ensayo del mismo nombre (Rodó, 1913, p. 435). Siguiendo el “Sueño de Bolívar”, Rodó imaginó un futuro en el que España, Hispanoamérica, Portugal y Brasil pudieran estar unidos bajo un mismo nexo político, basado en una “unidad moral” (Rodó, 1913, p. 291). A pesar de la novedad de la definición geocultural de Rodó, esta fue relegada a las sombras por los nacionalismos del siglo XX cuya misión fue crear fronteras nacionales claramente definidas. Sin embargo, la idea de una unidad moral iberoamericana, como lo argumentaba Rodó, cobró fuerza una vez más gracias a la participación de España y Brasil en la distribución del rock a finales del siglo XX, una vez pasada la ola nacionalista. En 1975, la muerte del dictador Francisco Franco trajo consigo un viento de cambio en España. Hasta ese momento, el rock había sido estrictamente prohibido en clubes y la mayoría del rock entraba de manera clandestina a España. Con el advenimiento de la democracia (y las libertades individuales prohibidas durante el franquismo), comenzó la Movida Madrileña, un movimiento de contracultura que buscaba expresar los sentimientos de una España moderna sin el yugo de la disciplina cultural ni el conservadurismo que definieron al franquismo. Héctor Fouce Rodríguez explica el cambio drástico en el paisaje cultural, político y económico con el advenimiento de la Movida Madrileña:

La movida puede ser considerada el resultado de la confluencia de toda esta serie de cambios en el contexto de la ciudad de Madrid. Política, cultura y economía son marcos en los que se desarrollan los valores, experiencias y prácticas de una generación joven que, liberada de la losa del franquismo, conectada con sus coetáneos de otros países y con una capacidad de gasto en expansión, se lanza a vivir el presente. (Fouce Rodríguez, 2002, p. 13).

Así la Movida Madrileña se convierte en la vanguardia estética que nada tiene que ver con la España franquista, llevando a cabo una renovación de la forma de imaginar la vida juvenil madrileña, y por extensión, española. Buscando la manera de crear un rock puramente español, los oídos de los músicos madrileños se tornaron hacia los sonidos provenientes de Latinoamérica, principalmente a géneros como el ska y la trova. Fue gracias a esta fascinación que en 1986, los primeros discos de *Rock en tu idioma* fueron editados en España, y desde entonces, se volvió imposible hablar del rock latinoamericano sin antes referirse a la península ibérica. Gracias al rock español, el imaginario colectivo latinoamericano cambió al incorporar a la península dentro de esta comunidad de audiencia-comunidad del rock.

La primera ola de rock proveniente de España fue compuesta por bandas de pop-rock y ska como los Toreros Muertos, Nacha Pop y Aviador Dro. Al final de la década de los ochenta, los sencillos “Lobo hombre en París” de La Unión y “Devuélveme a mi chica” de los Hombres G se habían convertido en los más pedidos en las estaciones de radio de la región. De todos los grupos de la Movida Madrileña, el más exitoso fue Mecano, el cual, combinando ritmos de jazz con pop, llenaba escenarios enteros en el continente. Al incluir al menos dos temas españoles en cada disco de *Rock en tu idioma*, BMG Ariola se encargó de que España fuera incluida dentro de la visión del nuevo rock, por lo que, ya en la década de los noventa, Madrid era una parte esencial de la nueva comunidad imaginada por el capitalismo auditivo. Y cuando se creía que el movimiento de rock iberoamericano había alcanzado sus límites geográficos, de Brasil irrumpió un nuevo movimiento musical que, siguiendo los pasos de la primera ola de los sesenta, tomaba géneros como la bossa nova y el ska y los combinaba con los sonidos del rock hispanoamericano. Con videoclips siendo transmitidos en canales latinoamericanos, Os Paralamas Do Sucesso se convirtió en la banda brasileña de rock más exitosa del país y una de las más prominentes del rock iberoamericano. También influenciados por los sonidos del New Wave y la música de bandas como Soda Stereo, salieron de Río de Janeiro bandas de rock como los Picassos Falsos y Fellini. Aunque si bien era cierto que estas bandas no cantaban en español, sus sonidos familiares fueron recibidos por audiencias de España y Latinoamérica como propios. Para mediados de los noventa, hablar solamente del rock en español o del rock latinoamericano era ya insuficiente para describir este movimiento musical y la cultura que esta cargaba, cuyas fronteras elásticas, como las de toda nación, incluían ya un nuevo grupo de individuos. El término “rock iberoamericano” comenzó a ser usado por publicaciones hispanohablantes de música en los Estados Unidos para describir este movimiento musical, cuya magnitud ya no podía ser contenida por el capitalismo auditivo. Y fue a principios de los noventa cuando el medio por el cual la música llegaba a la audiencia se expandió al incluir imágenes en movimiento.

Fue con estas palabras sacadas de la canción “We Are Sudamerican Rockers” del grupo chileno Los Prisioneros, que una noche del mes de octubre de 1993 a las 12 p.m. comenzaron las transmisiones del canal MTV Latinoamérica: “Son hermosos ruidos que salen de las tiendas/ atraviesan a las gentes y les mueven los pies/ ...No nos acompleja revolver los estilos/ mientras huelan a gringo y se puedan bailar/ Nuestra pésima música no es placer para dioses/ Jamás ganaremos la inmortalidad” (Los prisioneros, 1987, pista 1). Tal como lo había hecho la iniciativa *Rock en tu idioma* solamente seis años antes, MTV Latinoamérica se convirtió en el principal editor de la cultura contemporánea del continente y la plataforma principal del rock iberoamericano. MTV irrumpió en una época en la que el capitalismo

auditivo ya había definido no solamente lo que escuchaba toda una generación, sino su estética común, la cual se dejaba entrever en la vestimenta de la juventud urbana y en los afiches con motivos de rock que colgaban ya en las calles de las grandes ciudades. A comienzos de los noventa, la televisión ya había reemplazado completamente al radio y a los medios impresos como el medio de comunicación dominante en la región. Sin embargo, los canales de televisión abierta, dirigida en su mayoría a las clases bajas, no podían satisfacer las demandas de las audiencias de clase media, las cuales pedían más que la aparición ocasional de un grupo de rock en un programa de variedades. De la misma manera, al tener programación en su mayoría de Estados Unidos, los canales de televisión por cable no reflejaban las experiencias de vida de la clase media latinoamericana (Kunz, 2007 p. 199). MTV Latinoamérica le dio un espacio a la juventud de los noventa donde su identidad de “latinoamericanos” no entraba en conflicto con su identidad de consumidores dentro de economías cada vez más capitalistas ni mucho menos con su identidad nacional. MTV reforzó la unidad heterogénea creada en los ochenta al transmitir videos de rock en español, inglés y portugués la mayor parte del día, exponiendo a la audiencia —que también se consideraba consumidora de bienes— no solamente a una unión a través de sonidos, sino también de imágenes y narraciones caóticas que, al transmitirse por el mismo canal, se volvían parte de la misma categoría cultural. Fue así como imágenes de la Ciudad de México se combinaron con el panorama de Miami y Buenos Aires, confirmando la unidad que ya existía en el subconsciente del escucha de rock. Sin embargo, probablemente el mayor triunfo de MTV fue acabar con la Otredad que existía entre los pueblos americanos.

Al transmitir programas de variedades y música que contaban con invitados de Sudamérica y Centroamérica, MTV expuso a las audiencias del continente una gran variedad de acentos. En países como México y Perú, por primera vez fue posible escuchar comentaristas uruguayos y argentinos interactuando entre sí y con artistas de distintas regiones del continente. A través de sus *reality shows*, MTV mostró las calles y casas de ciudades como Lima y Buenos Aires, demostrando que, a pesar de sus diferencias nacionales básicas, los habitantes de los países latinoamericanos vivían en condiciones similares e incluso consumían los mismos productos. Junto a esto destaca la visibilidad que el canal televisivo le dio a las clases medias y altas de Latinoamérica. Transmitido por televisión de paga, MTV le permitió a la juventud latinoamericana reflejarse a sí misma de manera que pudiera mostrar fielmente la diversidad socioeconómica de la región, convirtiendo además a esta en partícipe de un mercado cultural internacional. La importancia de MTV fue tal que en una ocasión el novelista Alberto Fuguet se refirió al canal como “aquel alucinante consenso, ese flujo que coloniza nuestra consciencia a través del cable, y que se está convirtiendo en el mejor ejemplo del sueño bolivariano cumplido”

(Fuguet y Gómez, 1996, p. 18). Esta expresión de sonidos e imágenes comenzó a conquistar los espacios públicos asociados al capitalismo nacional e internacional. Según Motti Regev, ya para los finales de la década, esta música acompañada de imágenes llegó hasta los espacios públicos. Además de tener canciones de rock que constantemente eran tocadas en la radio y en la televisión, esta cultura también tomó los centros comerciales, tiendas de moda, cafés y taxis. Al fin del siglo, los espacios públicos donde se reproducía la música rock parecían multiplicarse, llegando a lugares antes impensables. Para Regev, esta repetición en público de las canciones de rock en diferentes países en América Latina demuestra cómo dichos, expresiones, puntos de vista y estéticas se replican a través de diferentes países (2013, pp. 20-25). Siguiendo la lógica de Regev, la realidad del rock a finales de siglo en América Latina demostró cómo esta música desarrolló una cultura que constantemente y fácilmente se replicaba a través del mundo.

A finales de la década de los noventa, el rock iberoamericano pasó por un periodo de fragmentación extrema. Aun siendo clave en el desarrollo del rock de la época, el *Rock en tu idioma* creó un monopolio en la escena del rock iberoamericano, forzando la idea de la “Latinoamérica unida” como un slogan comercial. El *Rock en tu idioma* no tomó en consideración el surgimiento de nuevos géneros alternos en centros urbanos y rurales, e ignoró en gran manera los cambios culturales que ocurrían dentro de cada nación latinoamericana. Por lo tanto, ya para mediados de la década, este movimiento había sido reemplazado por el bombardeo musical de MTV y los proyectos de nuevas disqueras cada vez más conscientes de la especialización del mercado. Durante los noventa y ya entrando en el nuevo siglo, las propuestas musicales que salieron de la región buscaron deslindarse de la gastada perspectiva de un continente unido, y optaron por una creación musical que ya no buscaba representar a todo un continente, sino solamente un país o una tradición cultural. En México, la banda que llegó a dominar el panorama musical fue Café Tacuba. Los “Tacubos”, como eran conocidos en el país, buscaron crear álbumes que combinaran todos los aspectos de la música mexicana, incluyendo expresiones rurales, como los corridos y la cumbia, y urbanas, como el rock industrial y el funk. Canciones como “María” y “Las batallas” rescataron el legado de los escritores mexicanos Juan Rulfo y José Emilio Pacheco, combinando la tradición literaria mexicana con la música contemporánea (Café Tacuba, 1992, pista 1 y 1). En Argentina, el rock nacional volvió a su propósito original de representar solamente a su nación. Artistas como Andrés Calamaro y Bersuit Vergarabat hicieron las paces con la tradición cultural de su nación, combinando el tango y la poesía con los sonidos del rock pesado. En España, la banda de folk-metal Mago de Oz adquirió gran éxito con canciones que combinaban la historia e instrumentos de la España antigua con el heavy metal, componiendo canciones como “Fiesta Pagana”

(2000, pista 1) y “El Jesús de Chamberí” (1996, pista 2). Al tiempo que el rock iberoamericano se dividía por naciones una vez más, la división de géneros se hizo cada vez mayor.

En el Caribe, el rap y el hip hop se volvieron los géneros dominantes, con el grupo Calle 13 de Puerto Rico como su mayor exponente. En los centros urbanos de Argentina, México y España, el heavy metal se volvió parte del panorama urbano, con bandas como Transmetal y Brujería clamando que Latinoamérica era “el lugar más pesado de todo el mundo”. El mismo rock-pop promovido por las grandes disqueras se desestabilizó con la introducción de la música electrónica, la cual en sí misma creó escenas musicales de gran prestigio en el mundo. Sin embargo, aun dentro de esta fragmentación, el sentido de unidad transnacional de Iberoamérica no se perdió. Las canciones de Mago de Oz alcanzaron su mayor éxito en el continente americano y los DJ de México encontraron una nueva audiencia en el público español. Se volvió normal ver colaboraciones entre artistas con estilos tan diferentes como Café Tacuba y Calle 13, o Andrés Calamaro y el grupo de música regional mexicana Los Tigres del Norte. Musicalmente, el rock iberoamericano pasó por múltiples hibridaciones que hicieron imposible su identificación con un género. Culturalmente, todos estos movimientos musicales se mantuvieron fieles a la identidad iberoamericana, ya no como un slogan comercial, sino como una consciencia colectiva. En las palabras de Enrique Rodó, la identidad iberoamericana es ya una “unidad moral” (1913, p. 291). Actualmente, el panorama del rock iberoamericano está evolucionando a la par que el panorama musical global gracias a la “Web 2.0” y a los nuevos medios de comunicación social que poco a poco están transformando la esfera cultural pública. Si bien es cierto la difusión del rock iberoamericano fue permitida por las grandes disqueras, la Internet está creando un nexo más directo entre músicos y consumidores. A través del uso de blogs y redes sociales tales como My Space y Facebook, los músicos iberoamericanos han podido promover su música de manera autónoma a través de una audiencia-comunidad global. Servicios de video instantáneos, tales como Youtube, han servido para reemplazar a MTV como el servidor de videoclips en este nuevo espacio público, con la capacidad de reproducción múltiple a una escala que el canal de televisión nunca pudo alcanzar. Actualmente, pareciera que el espacio donde se desarrolla el rock iberoamericano está pasando por un proceso de fragmentación, siendo relegadas las ventas de CD y el uso de medios como la televisión y la radio, por medios digitales más exclusivos. El desarrollo del rock iberoamericano y de la concepción del continente que se ha ganado gracias a este, dependen de la interacción de la audiencia con este nuevo espacio de consumo y producción públicos (Yudice, 2007, pp. 47-53).

## CONCLUSIÓN

La historia del rock iberoamericano está llena de luchas, logros y grandes fracasos. Por más importante, esta historia ya se puede reconocer como propia de la historia de Latino América a pesar del rechazo oficial y cultural que en su momento se dio. El rock pasó de ser una expresión puramente extranjera que representaba la antítesis del ideal regional en los cincuenta, a una expresión de la clase media estudiantil que añoraba cierta libertad en los setenta y a un vehículo de representación y empoderamiento de la clase baja en los ochenta. Ya en los noventa, el rock, junto con el canal MTV, contribuyeron a crear esta comunidad supranacional que expandió la cartografía de la audiencia. El rock expandió la comunidad autoreferida en su música, redefiniendo lugares geográficos de su audiencia-comunidad. Este fenómeno musical, a pesar del desdén intelectual y la persecución oficial que sufrió, se ha convertido en un nuevo espejo cultural de la región a través del cual la cartografía y la audiencia se han expandido más allá de lo que soñó en su momento Simón Bolívar y articuló Enrique Rodó. En comparación con la cultural oficial patrocinada por el Estado, en particular en México, en la primera mitad del siglo XX, el rock iberoamericano, en sus diferentes expresiones, ha encarnado una expresión auténtica regional al ser un fenómeno económico autosustentable.

Sería absurdo creer que se le puede poner un punto final a la historia del rock iberoamericano. Después de todo, el rock iberoamericano ha perdurado gracias a su capacidad de reinventarse constantemente, combinando y rompiendo identidades aparentemente establecidas. Si bien es cierto que el éxito del rock en Iberoamérica se debe en gran parte al advenimiento del neoliberalismo y a la privatización de la cultura, también cabe mencionar que a lo largo de su historia, el rock ha sido propiedad de individuos que han encontrado en este género un modo de expresión, transgresión y unidad. La historia del rock en Iberoamérica no es solamente la historia de MTV o de las grandes disqueras; es la historia de los hoyos fonquis y de la marginación social, de la represión estatal y la canción de protesta, es la historia del músico cuya expresión nunca podrá ser reducida a un término comercial. La historia del rock iberoamericano ha demostrado el poder de las expresiones culturales para reafirmar y transformar naciones mejor que cualquier entidad política, empoderando individuos en tiempos de crisis y creando puentes entre culturas aparentemente desiguales. Hoy en día, estamos viviendo en una época única en la historia del rock iberoamericano. Gracias al advenimiento de la Internet, los músicos de la región ahora tienen la capacidad de exhibir su visión de mundo y construir sus propias identidades sin necesidad de usar las disqueras tradicionales. El poder de definir el continente no está ya en manos de una junta de directivos o un productor, sino en las manos de individuos con visiones divergentes sobre lo que

es “Iberoamérica” o “Latinoamérica”. Como escribió el poeta mexicano Manuel Maples Arce: “En este instante asistimos al espectáculo de nosotros mismos” (1988, p. 102).

## REFERENCIAS

Abalos, E. (1995). *Historias del rock de acá: primera generación: entrevistas*. Buenos Aires: Editora AC.

Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Bailon, J. (2004). La chicha no muere ni se destruye, sólo se transforma. *Iconos: Revista de Ciencias Sociales*, (18), 53-62. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=50901807/>

Bolívar, S. (1968). *Carta de Jamaica*. Los Teques, Venezuela: Ediciones Casa de la Cultura.

BMG Ariola. (1986). *El Rock en tu idioma. Volume I, II y III* [CD]. México D.F.: BMG Ariola.

Cabrera, K. (2012). Spoiler Alert: del Rock en tu idioma al metro del D.F. *Resonancia Magazine*. Recuperado de <http://resonanciamagazine.com/spoiler-alert-del-rock-en-tu-idioma-al-metro-del-d-f/>

Fouce Rodríguez, H. (2002). “*El futuro ya está aquí*” música pop y cambio cultural en España. *Madrid 1978-1985* (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España). Recuperada de: <http://biblioteca.ucm.es/tesis/inf/ucm-t26537.pdf/>

Freire, P. (1996). *Política y educación*. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores, S.A. de C.V.

Fuguet, A. y Gómez, S. (1996). *McOndo*. Barcelona: Mondadori.

García, C. (1983). Los dinosaurios. En *Clics modernos* [CD]. Argentina: SG Discos.

García Canclini, N. (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F.: Grijalbo.

García Canclini, N. (1995). *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*. México D.F.: Grijalbo.

- García Canclini, N. (2004). Escenas sin territorio. En J. M. Valenzuela (coord.), *Decadencia y auge de las identidades: Cultura nacional, identidad cultural y modernización* (pp. 191-208). México: El Colegio de la Frontera del Norte.
- González, J. (1987). We are Sudamerican Rockers [Grabada por Los Prisioneros]. En *La cultura de la basura* [CD]. Chile: EMI Odeón Chilena.
- Harnecker, M. (1994). *El sueño era posible: (Los orígenes del Partido de los Trabajadores de Brasil)*. Chile: LOM Ediciones.
- Herman, G. (2009). *Historia trágica del rock: Escándalos, vicios y dramas de los grandes mitos del rock que no pudieron sobrevivir a su fama*. Barcelona: Ediciones Robinbook.
- Kun, J. (2005). *Audiotopia: Music, Race, and America*. Estados Unidos: University of California Press.
- Kunz, W. (2007). *Culture Conglomerates Consolidation in the Motion Picture and Television Industries*. Estados Unidos: Rowman & Littlefield Publisher, Inc.
- Lora, Álex. (1986). El niño sin amor [Grabada por El Tri]. En *El niño sin amor* [CD]. México D.F.: WEA Latina.
- Maples Arce, M. (1988). Manifiesto estridentista número 1. En N. Osorio (Ed.), *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Venezuela: Biblioteca Ayacucho.
- Messinger Cypess, S. (1991). *La Malinche in Mexican Literature: From History to Myth*. Estados Unidos: Texas University Press.
- Peace and Love. (1971). *Peace & Love-Marihuana en Vivo en Avándaro (1971)* [Audio]. Recuperado de [http://www.youtube.com/watch?v=3TFK\\_VhMZGk/](http://www.youtube.com/watch?v=3TFK_VhMZGk/)
- Regev, M. (2013). *Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity*. Estados Unidos: Polity Press.
- Reguillo, R. (2005). *La construcción simbólica de la ciudad: sociedad, desastre y comunicación*. México, D.F.: Instituto Tecnológico y de Estudios.
- Reyes, C. J. (2006). *El mundo según Simón Bolívar*. Bogotá D.C.: Icono Editorial Ltda.



Rodó, E. (1913). *El mirador de próspero*. Montevideo: Librería Cervantes.

Turino, T. (1993). *Moving Away from Silence: Music of the Peruvian Antiplano and the Experience of Urban Migration*. Estados Unidos: University of Chicago Press.

Yudice, G. (2007). *Nuevas Tecnologías, Música, y Experiencia*. Barcelona: Gedisa S.A.

Zolov, E. (1999). *Refried Elvis: The Rise of the Mexican Counterculture*. Estados Unidos: University of California Press.

## ACERCA DE LOS AUTORES

**Ramón Garibaldo Valdéz:** Estudiante de Johnson C. Smith University. Estados Unidos.

**Mario Bahena Urióstegui:** Profesor Asistente de Español. Director de Enseñanza del Español Básico. Johnson C. Smith University. Estados Unidos.