

Rock and roll, consumo y *establishment*

Jorge David Fernández Gómez

Profesor de Publicidad del Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla.

Tradicionalmente se ha considerado al rock and roll como un género musical menor, marginal e incluso maldito. Han sido muchas las voces que lo han utilizado como vehículo de expresión reivindicativo y combativo. Y va a ser precisamente esta utilización del rock como instrumento de denuncia, la principal causa por la que su concepción sea diferente a otros géneros afines, como por ejemplo el jazz. ¿Es real este carácter eminentemente antisocial, marginal o combativo que se le presupone al rock? ¿Qué elementos han contribuido a una percepción tan iconoclasta y agresiva del fenómeno? Este trabajo pretende aclarar éstas y otras cuestiones desde una perspectiva que concibe este género musical como un importante vehículo de expresión juvenil, y, por tanto, inmejorable para que intereses particulares de diversa índole pretendan utilizarlo a su antojo con fines comerciales.

Hacia una breve prehistoria del rock'n'roll

La historia del R&R ha sido fabricada con equívocos, ignorancia y mentiras. Los hay que pretenden que el R&R fue un mágico, repentino efluvio; que un chaval llamado Elvis Presley apareció un buen día, mojó su peine en agua, se esculpió un tupé cola-de-pato, salió al mundo y creó —gracias a dios allí estaba Alan Freed para darle un nombre— el rock and roll. En el otro extremo, están los que creen que el R&R fue alumbrado por los negros, para luego ser mesurado y comercializado por los blancos. Y también podría hablarse de los judíos, el grupo étnico central de la primera época del R&R, ya que fueron ellos quienes produjeron muchos de los más importantes discos, escribieron algunas de las mejores canciones, cultivaron gran parte de los más dotados talentos y controlaron la mayoría de las discográficas pioneras¹.

Asociar el rock a discursos mediáticos o culturales masivos significa desmitificar todo el universo que gira en torno a dicho género musical. *A priori* no encajan de ninguna forma un estilo marginal, trasgresor y maldito —como es el rock—

¹ Thoses, Nick (1997): “Proto-rock and roll roots” en *Ruta 66*, n.132, pp. 44.

con un soporte popular, accesible y comercial —como es la televisión, por ejemplo—. Es decir, el tedio, la rabia y el deseo de cambio que se le supone a los jóvenes desencantados aficionados al rock no se puede relacionar fácilmente con el ocio, el placer y el conservadurismo propios de la audiencia de un programa en *prime time* de televisión. Y es que cuando un fenómeno con unas características tan peculiares es absorbido con tanta rapidez por los poderes fácticos cabe preguntarnos si realmente todo lo que predica es un espejismo o es sincera actitud. Este hecho obliga al analista a rastrear en los primeros pasos del género, en las huellas más primitivas del rock and roll. Sólo conociendo sus raíces podemos especular sobre su presente y futuro, pues como ocurre con otras parcelas de la historia, la vida del rock se presenta cíclica: tiene una serie de altibajos y secuencias que se repiten intermitentemente a lo largo del tiempo.

En primer lugar, para entender la naturaleza de un género tan particular como el rock es necesario indagar en sus orígenes. Éstos en opinión de los expertos no están muy claros. Así, existen dos corrientes: la primera traslada el nacimiento del rock al continente africano; la segunda, en cambio, lo sitúa en América. Esta última lectura es la más recurrente y así lo entiende Juan Salvat al advertir que

los rastreadores de huellas musicales, como aquellos infalibles guías que acompañaban a los pioneros en la conquista del oeste, son capaces de percibir en el lamento de un blues sureño un acento senegalés y en la forma de tocar el tambor de una banda de rhythm and blues, el latido de los tamtanes nigerianos. La búsqueda de las raíces es una constante de los pueblos para conocer su pasado y construir su futuro. Pero el blues es una música americana, por más que se haya hecho con elementos importados de África en generaciones y generaciones de esclavos. Y del blues y de sus evoluciones más bailables y rítmicas nacería, con el paso natural de los tiempos, el rock and roll y toda la música pop².

Como se puede observar, los negros esclavizados en las plantaciones de las colonias europeas en América serían los que trajeran al mundo blanco la cultura y los polirritmos africanos. La evolución de ello en tierras americanas daría como origen el

blues, que desplazaba al gospel, y a partir de ahí, todas las formas de música popular del siglo XX. El blues tenía un carácter intimista, respecto al gospel que era como un himno, el blues era profundamente individual, como sostiene Salvat: “solía ser el lamento personal de quien se sentía triste por la vida que llevaba o porque no lograba el amor de la persona deseada”³. Se extendió de la mano de cantantes vagabundos y pedigüños callejeros que con sus guitarras, armónicas o tablas de lavar, cantaban, gemían, gruñían o aullaban sus penas y dolores. El carácter eminentemente marginal de este género musical, como vemos, se va imprimiendo desde su gestación. Sus *sacerdotes* son precisamente los que no encajan de ninguna manera en los círculos sociales tradicionales, se trata del pueblo más deprimido y ocioso, esos grupos que por condición están obligados a vivir de espaldas al sistema y por tanto están al margen del orden social reconocido, el *thiasos* que dirían los antiguos griegos. De este modo, su concepción y propagación inicial —marginal, ociosa, desordenada y antisistema— guarda estrecha relación con lo que después sería su filosofía existencial.

De la contestación al mercado

Cuando a partir de los años veinte la industria de la grabación se convirtió en un negocio, fueron muchas las pequeñas compañías que se fijaron en la música negra. Nacieron pues, los *race records*⁴, grabaciones hechas por y para negros. Para Mediano y Singla “eran tiempos en los que en Estados Unidos existía un mundo musical para negros (emisoras de radio dedicadas a la música de color y pequeños sellos discográficos) y otro para blancos. La separación entre las comunidades blanca y negra era manifiesta”⁵. Chicago se convertiría en la cuna de este sonido y ya en los años cuarenta y con la aparición de la guitarra eléctrica y los micrófonos, ese blues rural tornó a urbano y posteriormente a rhythm and blues. “Ritmo y blues son dos palabras

² Salvat, Juan (1990): *Historia de la música pop. Los primeros pasos (Tomo I)*, Barcelona, Salvat, pp.165.

³ *Idem*, pp. 167.

⁴ También llamados *ebony*, *sepia* o *cajun*, se trataba de grabaciones independientes “hechas por y para negros que hasta los años cuarenta fueron casi siempre, además de piezas de jazz, blues campesinos más llenos de lástima y autocompasión que de música”. Estos discos como se ha dicho estaban destinados a la población de color, una población que dejaba de refugiarse en los núcleos de Louisiana o Texas y empezaba a ser urbana (*Idem*, pp. 168). Así, emigrantes sureños se dirigieron a zonas industriales del norte como Chicago, Pittsburgh o Detroit para dar mano de obra a las florecientes industrias de las grandes ciudades. Y esta emigración daría origen a importantes ghettos donde se desarrollaría una música peculiar que a los pocos años se convertiría en punto de referencia y seña de identidad de los jóvenes blancos.

⁵ Mediano, Josep y Singla, Joan (1984): *Treinta años de rock*, Barcelona, Biblioteca de la Vanguardia, pp. 5.

que por sí solas explican los nuevos parámetros en que se movía esta música. Además de los acentos negros se necesitaba estar al ritmo de la vida urbana”⁶. De este modo, los cantos desesperados enraizados en una cultura eminentemente rural como la esclavitud o la dureza en la recolección de algodón dieron paso a temáticas más modernas, sindicales y urbanas —acorde con los nuevos tiempos— como por ejemplo los problemas de vivienda, de trabajo o transporte.

Pero para que un género tan marginal y exclusivo como el *rhythm and blues* se abriera al gran público se debía dar otra vuelta a la tuerca: el sonido (con un ritmo tan marcado y machacón) y la temática (comprometida y social) no dejan lugar a dudas acerca de la perfecta adecuación a su *target*. Se trata del lenguaje de la juventud. Pero existe un problema en la forma, no olvidemos que estamos ante un momento difícil en lo que integración racial se refiere. Esto es, como antes vimos, que existían dos mundos: el de los negros y el de los blancos. De este modo ¿iban a dejar las almas blancas que sus hijos se contaminaran con lamentos negros? Por supuesto que no, y, como después se explicará, este sería uno de los principales problemas del rock para llegar a convertirse en vehículo de expresión mayoritario. La paradoja surge en el momento en que en definitiva el detalle se interpreta como algo puramente estético. Si los padres blancos no quieren negros cantando a sus hijos, la industria buscará blancos —depurados, limpios y maqueados aunque con una innegable influencia negra— que lo hagan. Káiser entiende esta operación del modo que sigue:

Su música recibía el apelativo de *rhythm and blues*, una especie de blues, que, sin embargo, se distinguía por su ritmo, por el duro y pesado beat. Esta música era interpretada exclusivamente por negros y para negros, mientras que su versión limpia y popularizada, el llamado rock’n’roll, se interpretaba preponderantemente por blancos y para blancos⁷.

De este modo, ese sonido negro y minoritario —*rhythm and blues*— conocería una versión limpia y popular, el llamado rock’n’roll, interpretado para agrado del gran público por blancos y para blancos. Se puede decir que “el rock’n’roll llevó a los

⁶ Salvat, Juan (1990): *Historia... Op. cit.* pp. 169.

⁷ Kaiser, Rolf-Ulrich (1974): *El mundo de la música pop*, Barcelona, Barral, pp. 45-46.

blancos de los Estados Unidos la música de sus conciudadanos negros”⁸. Y curiosamente será a partir de este momento cuando los grandes estudios de grabación comiencen a preocuparse por un género musical *a priori* tan alejado de lo mercantil y ligarse estrechamente con el rock⁹. A todas luces la industria había encontrado un filón al que explotar si no perdemos la perspectiva de la clara vocación popular del género musical que tratamos: “la música ligera, en definitiva, no es más que mercancía. Por muy humana y soñadora que pueda ser la letra de estas canciones, nadie cree en ella. El valor de un disco tan sólo se mide por la cifra de ventas”¹⁰. Además ya estaban todos los actores preparados: estudios de blancos, creadores negros, buena imagen blanca interpretando la creación negra. Ya está todo preparado para que aparezca el rock and roll. Y así lo entiende Nick Tosches cuando afirma que

el R&R no fue creado únicamente por negros o blancos, y desde luego no surgió de la nada. Evolucionó lentamente, forjado por blancos y negros, algunos viejos y otros jóvenes, en el sur y en el oeste, en el norte y en el este. Sus creadores no estaban motivados por un espíritu creativo, sino por el deseo de hacer dinero. Nada puede unir más a un negro y un blanco, a un viejo y a un joven, a un campesino y a un urbanita, que un billete de dólar. El Rock and Roll floreció porque vendía¹¹.

Y es que todo este montaje se debe a un solo motivo: el consumo masivo de la nueva música moderna. Y este innegable carácter mercantil se viene repitiendo en diferentes momentos en los que este género musical vuelve a emerger. Como afirman Mediano y Singla “el afán de lucro ha teñido en buena parte la historia de este rock and roll que quiso nacer y ha querido sobrevivir al margen del consumismo y que, terrible contradicción, se ha convertido en uno de los más claros objetos de consumo de nuestro sistema”¹².

⁸ *Idem*, pp.45-47.

⁹ Y decimos curiosamente porque no se puede olvidar que pese a los cambios descritos este género sigue versando sobre temáticas muy concretas: problemas sociales, capas más desfavorecidas, etc. y sólo se entiende bajo este contexto de marcada marginalidad.

¹⁰ *Idem*, pp. 17.

¹¹ Tosches, Nick (1997): “Proto-rock and roll...” *Op.cit.* pp. 44.

¹² Mediano, Josep y Singla, Joan (1984): *Treinta años...* *Op. cit.* pp. 3.

Contexto y consumo

Bien es cierto que el componente económico fue un condicionante básico para la adolescencia y madurez del rock, pero no es menos cierto que pecaríamos de reduccionistas si limitáramos nuestra tesis a este aspecto. Así, es necesario analizar el contexto en el que el género se desarrolla, se debe conocer la coyuntura política, económica y social para poder entender la concepción y posterior crecimiento del estilo musical. Y es que estamos en el momento histórico donde se dan una serie de rupturas muy importantes de cara al futuro. En primer lugar, como aclara Carlos Colón¹³, esa concepción diciechochista de colocar la razón como elemento supremo desaparece, estamos ante la quiebra de la posmodernidad. En segundo lugar, no podemos perder de vista la Segunda guerra mundial, ¿cómo podemos entonces explicar, que ese hombre racional y sabio desee destruir la raza humana?, obviamente el comportamiento nazi, no hizo sino desolar la moral que se creía intrínseca al ser humano. Es la eliminación de la de la ética universal. En conclusión, entramos en un período donde destrozamos *a pulso* el concepto ilustrado.

Todo este proceso es paralelo a la aparición de los medios masivos¹⁴; con la globalización y la homogeneización de públicos. Aparece un nuevo hombre emergente de la segunda guerra mundial —edad posmoderna— que no se ve como ser humano, ni como persona libre o autoconsciente, sino como consumidor. Además este nuevo hombre tiene una característica básica para encajar perfectamente en el nuevo sistema que se está gestando: trabaja —en los EEUU se estabiliza un alto nivel de vida después del esfuerzo bélico y merma económica de la segunda guerra mundial —, luego tiene dinero y tiempo libre para gastarlo. Por último, se trata de un tipo de consumidor joven por lo que es dócil y se puede moldear fácilmente. De este modo, como vemos, a todo este entramado social y económico se le debe sumar esta última pieza, como no puede

¹³ Colón, Carlos: Conferencia pronunciada en Ciclo de música contemporánea y Curso de libre configuración sobre Estética y apreciación de la música contemporánea, organizado por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y la Universidad de Sevilla.

¹⁴ No olvidemos que los años 1948 y 1949 van a ser de vital importancia para el futuro del R&R; en el 48, Capitol se convierte en la primera discográfica que utiliza cinta magnética y también, Columbia, divulga el nuevo soporte discográfico de vinilo, sustituyendo al antiguo de pizarra. En el 49, R.C.A. introduce el formato de 45 rpm., se trata de discos de corta duración, llamados *singles*. A la vez que se dan estos adelantos técnicos, hay un desarrollo importante de la radio en FM (Frecuencia modulada), si tenemos en cuenta que todo esto va acompañado con el balbuceo de nuevas formas de expresión musicales, ligadas al ámbito joven, sobre todo la evolución del R&B al R&R, de lo que era la Pop song en los años treinta a lo que será la música pop, beat primero después pop (años 50 y 60), la emancipación de una población joven

ser de otra manera en las operaciones mercantiles, que es el público objetivo: los jóvenes desencantados y rebeldes.

La música —sobre todo en su expresión más popular, rítmica y agresiva como es el caso del rock— se erige como un vehículo fundamental de expresión de la juventud. La explicación de que este género se pueda considerar como un paradigma que reproduzca perfectamente la voz de los jóvenes la resume Frith con estas palabras: “sus interpretes eran *uno de ellos mismos*, eran de la misma edad que los adolescentes, procedían de mundos similares, tenían intereses similares”. Y es que, la música “— continua Frith— era su forma de entretenimiento más popular y que el rock’n’roll era su forma de música más popular”¹⁵.

Rock y Sistema

Dice Simon Frith¹⁶ que el interés de los jóvenes por la música es algo evidente en la actualidad y más adelante añade que este hecho se debe a que en el siglo XIX surge una gran cantidad de instituciones con la intención de regular el ocio de los jóvenes proletarios. Esto es que si existen motores comportamentales capaces de generar actitudes en las capas más jóvenes (con la importancia que ésta tiene) como puede ser la música, el cine o incluso el cómic, se deben controlar desde sus primeras manifestaciones. Es decir, no es conveniente desde la óptica gubernamental dejar al azar el desarrollo de estas tendencias culturales, porque dicha arbitrariedad en el crecimiento de aquellas podría generar un movimiento contrario a los intereses institucionales o incluso deformar las tendencias que imperan. Por ello, ese deseo de controlar el germen de todo movimiento cultural. El caso de la música es un caso perfecto para ejemplificar este hecho. Y el caso concreto del rock’n’roll un verdadero paradigma.

Partimos de un hecho *a priori* incuestionable: la naturaleza libertaria y democratizadora de la música rock. A un sonido tan rudo y turbulento con unas temáticas transgresoras y marginales se le supone una ruptura absoluta con el poder establecido, pero la realidad va a ser bien distinta. No olvidemos que el rock se configura como vehículo clave de la sociedad de consumo y que ésta “es capaz de asimilar sin esfuerzo alguno cualquier expresión artística marginal, por radicales o

de hijos de combatientes de la Segunda guerra mundial coincidente en los años 50 y 60, no nos puede extrañar lo que después sucedería: el negocio del rock.

¹⁵ Frith, Simon (1978): *La sociología del rock*, Jucar, Gijón, pp. 48.

¹⁶ Cfr. *Idem*, pp. 47.

nocivos que sean sus planteamientos iniciales”¹⁷. Por lo que el espíritu inicial es rápidamente absorbido por el *establishment*. De este modo, Kaiser se muestra tajante a este respecto:

Lo que sí cabe poner seriamente en duda es la afirmación de que la canción melódica expresa una *existencia* y que precisamente la canción melódica es una forma de expresión de la *democracia*. Porque la democracia exige necesariamente unos ciudadanos capaces de reconocer la realidad y darse cuenta de los espejismos. No resulta difícil demostrar que la canción melódica no ofrece alguna ayuda para ello. Ocurre más bien todo lo contrario: los fabricantes de la canción melódica intentan acallar con ayuda de ésta a todos los *demócratas* y conducirlos de nuevo a su estado de sueños fantásticos y de falta de libertad¹⁸.

Esta postura tan escéptica se explica si repasamos —sin necesidad de realizar un análisis pormenorizado— los temas más recurrentes del universo rock: ocio, diversión, chicas, motos, etc. Kaiser sostiene que este tipo de géneros musicales intentan convencer al auditorio de que no existen problemas. Y continúa: “puesto que la canción melódica a la antigua se opone, es su misma esencia, a toda idea democrática, no es de extrañar que las fuerzas sociales del *establishment* la prefieran siempre que puedan elegir entre diferentes tipos de música”¹⁹.

Ya se explicó antes cómo un sonido puro, sucio, marginal y exclusivo de la raza negra como el rhythm and blues cuando se filtra por una serie de intereses mercantiles e institucionales pasa a convertirse en rock’n’roll, o lo que es lo mismo: una versión de aquel —de hecho la base rítmica y otras características son idénticas— pero descafeinada, limpia, popular y destinada a un público consumista, por supuesto mayoritariamente blanco. Pero con esta operación no se cierra la estrategia: cuando RCA graba su primer disco millonario —el *Hotel nostálgico* de Elvis— surgen unos pequeños problemas de forma que también se deben limar. Y es que aparecen políticos que se extrañan de que esta música *de jungla* no sea perseguida por la ley; los

¹⁷ Guillot, Eduardo (1997): *Historia del rock*, La Máscara, Valencia, pp. 18.

¹⁸ Kaiser, Rolf-Ulrich (1974): *El mundo...* Op. cit. pp. 27-28.

¹⁹ *Idem*, pp. 28.

sacerdotes denuncian unos movimientos de cantantes tan *obscenos y descaradamente sexuales*; se crea un rumor de complot *antiblanco* que supuestamente encabeza la National Association for the Advancement of Coloured People; y finalmente, los empresarios discográficos, los de las grandes compañías nacionales, todos ellos blancos, acaban por convencerse de que el rock'n'roll coincide con la lucha de los negros por los derechos cívicos²⁰.

Para Mediano y Singla “la respuesta es contundente: se acabó el rock'n'roll. Pero no de forma radical, sino deformándolo. A partir de ahora incluso se le cambiará el nombre; se llamará rock and roll”²¹. Así, como afirman los autores, lentamente se aceptaron “músicos aseaditos y bien vestidos. Sanos decían las instituciones”²². Esta nueva operación institucional y mercantil se puede ilustrar perfectamente por medio un personaje mítico: Elvis Presley —cabeza visible y figura por excelencia del universo del rock and roll. Éste se convierte en paradigma de la supuesta rebeldía y contestación del rock—. Y es que el rey del rock en un primer momento se configura como arquetipo o referencia de la nueva juventud, su imagen es la representación del movimiento y por tanto se convierte en el blanco de las iras de los *bien pensantes*. Pero esa imagen rebelde pronto se domesticará en beneficio de las ventas y la prueba más evidente será la película *King Creole*. “Esta cinta apareció justo cuando Presley inició su servicio militar (1958) en Berlín. La ocasión fue fuertemente aprovechada por muchos: ahí estaba el joven rebelde, con el cabello cortado, al servicio de la patria, cumpliendo como debían cumplir los jóvenes”²³. Esto nos confirma la sutil estrategia que venimos comentando y que podemos resumir a modo de conclusión en unas palabras de Carlos Colón:

Se crea un ámbito de consumo en el que por primera vez en la historia, posición ideológica, rechazo del sistema y consumo, se unen. La industria discográfica está vendiendo desde el sistema, lo que sectores muy amplios y con poder adquisitivo quieren consumir, se está vendiendo oposición al sistema. Es la primera vez que se industrializa la contestación²⁴.

²⁰ Mediano, Josep y Singla, Joan (1984): *Treinta años... Op. cit.* pp. 13.

²¹ *Idem.*

²² *Idem*, pp. 14.

²³ *Idem*, pp.17.

²⁴ Colón, Carlos: Conferencia pronunciada en Ciclo de música contemporánea y Curso de libre configuración sobre Estética y apreciación de la música contemporánea, organizado por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y la Universidad de Sevilla