



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

## LA IMPORTANCIA DEL BLUES EN LA MÚSICA POPULAR ACTUAL DE MÉXICO (El caso del rock mexicano 1956 a 2004)

T E S I S A

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN SOCIOLOGÍA

P R E S E N T A :

JORGE GARCÍA LEDESMA



MÉXICO, D.F.

2004



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: JORGE GARCÍA

LEDE-4A

FECHA: 27 - FEBRO - 2004

FIRMA: 

**ESTA TESIS NO SE  
DE LA BIBLIOTECA**

## ÍNDICE

Introducción	2
Capítulo 1. Antecedentes	
1.1. El arte	9
1.2. La música	12
1.3. La música popular como fenómeno social	14
1.4. El blues como expresión de la cultura popular de los Estados Unidos	19
1.5. Difusión del rock'n roll en México	24
1.6. El blues en México	26
Capítulo 2. El blues dentro de la música popular actual	
2.1. Origen africano	30
2.1.1 La esclavitud	30
2.1.2 Abolición de la esclavitud	34
2.2. Fusión de culturas	38
2.3. El blues	41
2.4. Las nuevas tecnologías	44
2.5. Proyección mundial	46

### Capítulo 3. La cultura popular

3.1. Concepto de cultura	49
3.2. Cultura dominante	57
3.3. Cultura popular	60

### Capítulo 4. El movimiento de rock en México

4.1. Características de su desarrollo	65
4.2. El entorno socioeconómico	72
4.3. La satanización social del rock	79

Conclusiones	84
--------------	----

Bibliografía	91
--------------	----

### Discografía básica

1. Blues	96
2. Jazz	99
3. Rock	102

# INTRODUCCIÓN

## Introducción

El rock es como una pila eléctrica,  
que cuando se descarga hay que  
volver al blues, y volver a cargar.

Eric Clapton

El blues es un género musical que tiene su origen en los Estados Unidos a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. El pueblo negro norteamericano, primero como esclavos y después como individuos "libres", ha padecido discriminación y segregación racial; sin embargo, aún bajo estas condiciones adversas, ha desarrollado formas de cultura e identificación propias, las cuales han trascendido, específicamente en lo musical, a todo el mundo.

El desarrollo de dicha cultura viene acompañado de todo un proceso histórico económico social cuyo inicio se puede delinear a partir del descubrimiento de América (1492). Las potencias de la época (Portugal, España, Inglaterra, Francia y Holanda) necesitaban ampliar sus áreas de dominio por lo que luego de este descubrimiento poco a poco se establecieron desde lo que es hoy Canadá hasta Argentina. Al llegar a las nuevas tierras todas estas potencias sometieron a los aborígenes de una manera muy poco pacífica; aún así, la mano de obra que necesitaban los nuevos colonizadores no era suficiente para la explotación de tan grandes extensiones de tierra, por lo que dirigieron su objetivo al continente africano y prácticamente secuestraron a sus pobladores. Destinaron a esta población negra a trabajar como esclavos en las plantaciones de los

territorios recientemente conquistados lo cual contribuyó a la acumulación de capital necesario para el futuro desarrollo del capitalismo mundial.

A partir del siglo XVIII y XIX las colonias americanas comenzaron a independizarse de sus centros de poder (Estados Unidos 1783, México, Colombia y Panamá 1821, Chile 1818, Brasil 1822, Uruguay 1830, Cuba y Puerto Rico 1899, etc.), lo cual generó nuevas formas culturales y estilos de vida adaptados a las condiciones de los también nuevos estados independientes. Desde entonces, cada región de América formó parte del crecimiento mundial, el cual fue moldeado más intensamente por las dos guerras mundiales del siglo XX (1914 a 1918 y 1939 a 1945), y donde los Estados Unidos, con el paso del tiempo y con sus intervenciones en América Latina y por todo el mundo, se ha proclamado defensor de la democracia mundial.

El capitalismo no fue el único modo de producir socialmente, también surgió el socialismo y comunismo; éstos, en teoría plantearon sociedades más igualitarias pero en la práctica no pudieron sostenerse debido a la fuerza del capital que arrasa sin miramientos otras posiciones ideológicas (por ejemplo, Rusia y el bloque oriental europeo). De esta suerte, las expresiones artísticas se moldearon de acuerdo con los intereses del grupo hegemónico o grupos en el poder que mantuvieron una determinada estructura social (la capitalista).

Al no formar parte del grupo hegemónico, el pueblo negro de los Estados Unidos ha tenido que conformar sus propias formas de convivencia e identificación para poder hacer valer sus derechos como ciudadanos. Estados Unidos se formó mediante flujos migratorios principalmente de países Europeos (Inglaterra, Irlanda, Escocia, Francia, Holanda, Alemania, Italia), la migración forzada de africanos



como esclavos, y los grupos de indios de diferentes regiones que casi fueron exterminados y confinados en reservas bien delimitadas. En este crisol multiétnico "gringo" los afroamericanos lograron crear la música popular que más ha influido en el mundo actual (el blues) debido a su creatividad, versatilidad, improvisación, interpretación, capacidad para congregar grandes públicos, espontaneidad y comunicación directa, así como la identificación de esta música con las actividades comunes de la vida cotidiana. Por otro lado, gracias a que la característica de esta nueva música fue su accesibilidad, pudo venderse fácilmente. Así, mediante una visita a la clínica de "belleza" la han venido transformando de acuerdo con los tiempos y con fines puramente comerciales y enajenantes, montando fastuosos espectáculos que entretienen y venden pero no invitan a la gente para producir cambios.

En los demás países de América donde fueron llevados esclavos (Cuba, Colombia, Panamá, Brasil, Jamaica, Ecuador, Belice, Haití, Puerto Rico, República Dominicana, Perú y México, entre otros) la música negra ha influido también a las culturas regionales de una forma muy importante, tanto que en el siglo XX ya tienen proyección a nivel internacional (algunos ejemplos son el bolero, la salsa, la samba, el bossa nova, el son, el merengue, la cumbia, el candombe, el danzón, el mambo, el cha cha cha, el reggae etcétera).

México tampoco escapó de esta proyección, en el siglo xx la música tropical ya era escuchada al igual que el son, el bolero, el mambo y el danzón, entre otros. Pero desde que llegó el rock and roll (1956) de inmediato surgieron conjuntos que copiaron las canciones originales con letra en español y dentro de un marco que desde el inicio prevalecía lo comercial. Al menos los investigadores musicales

gringos grabaron la pureza de esta música en todo su esplendor (sin todo el escaparate de publicidad y ventas) para conservarlo como un legado cultural en la Biblioteca del Congreso desde antes que surgiera el rock como tal en un contexto de creciente importancia de los medios de comunicación debido también al surgimiento de las nuevas tecnologías (radio, grabación, fonógrafo, el acetato, guitarras eléctricas, amplificadores) que provocaron esta revolución y lo más atractivo jóvenes como potenciales consumidores.

Debido a la cercanía de nuestro país con Estados Unidos, tanto las empresas (incluyendo las del mundo musical) como el estilo de vida americano nos afectó directamente en casi toda nuestra vida cotidiana. Y ésta es una de las causas por las que el rock mexicano se ha visto supeditado a las decisiones de los empresarios, quienes actúan acorde a sus intereses comerciales más que a los artísticos y de participación social; lo cual a su vez ha impedido que el rock mexicano pueda asomarse siquiera a su desarrollo potencial; asimismo, los artistas tampoco se han permitido en aprender el proceso histórico de la música que intentan interpretar. Otro aspecto que es importante destacar es el de la situación de México en el desarrollo del capitalismo mundial en lo que respecta a su dependencia ante los capitales extranjeros (característica propia de nuestro país), principalmente el de Estados Unidos, todo lo cual configura un panorama de pobreza nacional y por tanto refleja también la pobreza de la cultura musical.

En el actual espectro social de globalización del capitalismo, el blues es una expresión inmersa en las culturas y músicas populares; ya ha recorrido un buen trecho (un poco más de un siglo) manteniendo su fuerza creadora y también actualizándose en respuesta a la superestructura del comercio pre-fabricado

sumamente cerrado y desigual que cumple con su tarea de mantener al sistema. En este sentido, el blues es un pilar inagotable de versatilidad siempre creciendo ante la adversidad social fomentando una mayor participación en la decisión de la producción artística y por ende de los cambios sociales por venir, siempre en busca de sociedades menos desiguales. De acuerdo con Joachim E. Berendt:

Se ha dicho que los Beatles y Bob Dylan cambiaron la conciencia musical y social de toda una generación, en nuestro contexto resulta importante ver que ese cambio de conciencia se basa en el blues y sin éste hubiese sido imposible.

Ciertamente, desde el punto de vista del jazz y del blues auténtico, mucho de lo que sonó en derivados del blues de la era del rock de los años sesenta (1960) y en el rock and roll de los cincuenta (1950) de menor calidad que el producto puro sin comercializar. Pero este punto de vista sólo es válido para una minoría de conocedores del jazz y del blues. Para la mayoría es válido lo contrario: gracias al blues la música pop ganó un nivel en el cual antes no se hubiese podido pensar. Este desarrollo continúa. La corriente de música negra que fluye dentro de la música del rock y pop blanca se ensancha cada vez más; en realidad, ya es tan vasta que no hay diferencia – o casi no la hay – entre música popular blanca y negra. Durante los años setenta la *funkness* (diversión) se volvió la encarnación de moda de la música de rock comercial, y también el funk – al igual que el *rap* y el *hip hop* diez años más tarde – procede del blues y de los guetos (barrios) negros.<sup>1</sup>

El presente estudio muestra la importancia del blues en el ámbito de la música popular de nuestro país y sobre todo para el movimiento del rock mexicano; debido a que es un elemento musical fundamental no sólo en el sentido meramente musical sino que también en aspectos de actitud, forma de vida y de participación en un contexto social determinado en la búsqueda constante de

---

<sup>1</sup> Joachim. E. Berendt. *El Jazz*, p.299.

espacios tanto de expresión y de identificación primeramente de grupo, entre artistas y luego en la interrelación con los diferentes grupos sociales que es donde se transmiten las producciones, de esta manera el blues puede y debe contribuir para que (el rock mexicano) tenga un sentido más estructurado como producto, situación de la que ha carecido hasta estos momentos.

La solución del problema del rock mexicano tiene que ser una solución que se produzca por parte de los mismos músicos, del compromiso y respeto de lo que están interpretando. Entender el proceso de este fenómeno social es vital para poder desarrollarlo y también para que los productos puedan tener el peso suficiente a fin de lograr una mayor participación y decisión en el marco de la cultura nacional y dentro capitalismo global.

Por último, al final del análisis se incluye una discografía básica que inicia en el blues y termina con el rock, pasando por el jazz, para así redondear el panorama del presente estudio, y donde se puede percibir toda la fuerza de la gente de color dispuesta a buscar un regreso a su lugar de origen, lográndolo de la forma más conmovedora que es por medio de la música y con el ritmo de un baile fraternal.

CAPÍTULO 1  
ANTECEDENTES

## 1. Antecedentes

La gente me sigue preguntando donde surgió el blues, y todo lo que puedo decir es que, cuando era un muchacho, siempre estábamos cantando en los campos. En realidad no cantábamos, ya sabes, gritábamos pero inventábamos nuestras canciones sobre cosas que nos estaban sucediendo en aquel momento, y creo que es ahí donde empezó el blues.

Son House (1965)

El vínculo histórico social, de la obra de arte con la sociedad, con la historia, no es exterior a ella ni accidental, puesto que está exlgido por su sustancia misma.

Adolfo Sánchez Vázquez,  
*Cuestiones estéticas y artísticas*

### 1.1. El arte

Se puede decir que el arte es, un sistema de comunicación específico, modelizante, o generador de los modelos de lo real. La obra de arte es un modelo finito de un mundo infinito, es la traducción de una realidad a otra. Son sentimientos y emociones objetivos que contienen la realidad exterior debido a:

- su contenido histórico que impide fijar la teoría en un sistema, a la práctica artística en el nivel alcanzado en determinada fase, y
- al contenido humano de lo estético y del arte que impide reducirlos a las necesidades sociales inmediatas.

El arte es algo inherente al hombre, éste tiene una tendencia natural hacia lo artístico; es una necesidad innata que, mediante una actividad reflexiva y también

por medio de la experiencia, nos ayuda a reconocernos ante nosotros mismos y ante los demás.

Lo simbólico en el arte alude también a la idea del fragmento que busca complementarse; no es lo particular lo que se experimenta, sino la totalidad del mundo experimentable y de la posición ontológica del hombre, y también, precisamente de su finitud frente a la trascendencia. Heidegger le otorga al arte un lugar muy privilegiado, diciendo que la obra de arte nos permite acceder a la experiencia de nuestra situación de "hombre en el mundo", dentro de una totalidad a la que captamos también por medio del arte.

La estructura temporal de la obra de arte implica una superación del tiempo, que nos sugiere lo eterno. En la situación de la música y en particular al tema del blues, sí se produce la comunión de todos con todos, es un tiempo de celebración que marca una ruptura con el presente y el tiempo lineal o acumulativo. La definición de arte está siempre determinada por aquello que alguna vez fue, pero adquiere legitimidad, por lo que ha llegado a ser y más aún por aquello que quiere y quizá pueda ser.

El concepto de arte es en cada momento histórico, y este concepto va transformándose, por lo que no puede haber una definición satisfactoria de arte, al irse transformando se realiza hacia contenidos que no tenía, siempre con un carácter dinámico. Umberto Eco declaró la muerte del arte, ya que éste se replantea continuamente en otras formas. Una definición general de arte conoce sus limitaciones, los cuales son los límites de una generalización no verificable, son la experimentación en sí misma, susceptible de modificaciones en los

contextos históricos y que no pretende nunca, de una vez para siempre, cristalizarse en un sistema válido.



## 1.2. La música

La música ha viajado en el tiempo desde la misma aparición del hombre, es un sinónimo de movimiento que mantiene un ritmo. Pues la música vive del ritmo, el cual es una repetición de ruidos escándidos (que mantienen una cierta medida). Los primeros instrumentos de música fueron las manos del hombre, cuyo golpeteo constituyó la fuente primitiva del ritmo. Y es que la música, como parte del arte, es capaz de arrebatarse y elevar las almas, pero también puede halagar el oído con placer sensual.

Del siglo IX al XVI, subsisten en Occidente dos tipos de música monódica (música ejecutada de manera individual): el canto religioso o gregoriano de los monjes y sacerdotes y el canto profano (el del pueblo, el de los trovadores y troveros).

La música es inconcebible sin la existencia de cierta ideología, ya que nace de ella bajo distintas condiciones históricas y sociales. Aunque la música y todas las artes se inscriben en la superestructura ideológica, reflejando su condicionamiento histórico y social, cada una presenta de distinta manera sus correspondientes medios semánticos. Esta ideología forma parte sustancial de la obra musical y no es, como pareciera, un simple elemento externo – motivo, pretexto u ocasión – de ella. La obra musical no es externa ni ocasional, sino esencial y su ideología se hace siempre presente de un modo u otro.

Hasta comienzos del siglo XX, casi todos los compositores permanecieron fieles al tradicional concepto tonal impuestos por los madrigalistas italianos de fines del siglo XVI. De igual manera que el siglo XVII abandonó poco a poco a los

antiguos modos de iglesia (aportando al discurso musical sabor y perfume de hondo alcance) en nuestra época se dejan los tonos mayores y menores para dedicarse a una música fundada no sólo sobre bintonalidad y la politonalidad, sino también sobre la atonalidad.

### 1.3. La música popular como fenómeno social

A finales de la primera guerra mundial, el jazz de los negros norteamericanos con sus instrumentos evocadores (xilófono, saxofón, banjo, batería, trombón) ejerció verdadera influencia en la música europea. Unas de las características del jazz son su estructura y sus ritmos sincopados (son notas que se hallan entre dos o más notas, la sucesión de notas sincopadas toma un movimiento contrario al orden natural; es decir que va en contratiempo), y una de sus raíces primordiales es el blues para la expresión del sentimiento (feeling).

El blues es el camino de la música popular de un país, que surge de un grupo minoritario segregado y anteriormente esclavo, es sin duda, el género musical popular más apasionante y complejo por su trascendencia e influencia en la música actual de casi todo el mundo. No ha existido barrera política social o geográfica que lo haya detenido (Rusia, Japón, Cuba, China, todos los países de Europa, América, Australia y algunos de Asia). Proveniente de Africa, inició su florecimiento en América específicamente a finales del siglo XIX llevando su mensaje de sentimiento humano y placer. Es la herencia viva del despojo de la libertad y de los que nacieron en la pobreza, la persecución y el trabajo duro, experimentando desde entonces el amor y la traición, la santidad y el pecado, el placer, la tragedia, la risa, la ebriedad, la desesperación, la marginalidad, la discriminación y la pura alegría. Es el blues.

La riqueza del blues radica en su sencillez, y por eso ha evolucionado a lo largo de los años en una gran variedad de estilos. Posiblemente ninguna otra forma de arte popular resulte tan certera en proporcionarnos conocimientos sobre

la vida y la muerte, el amor y el hastío. El blues es sin lugar a duda, la más poderosa forma artística de la música popular de los Estados Unidos que ha sobrepasado sus fronteras, y ha sido retomado por todo el mundo para expresar lo simple y complejo que puede ser la vida.

La tradición del blues se ha mantenido durante más de un siglo. En algunos casos tuvo que desviarse por Europa antes de que sus connacionales reconocieran el valor de su propia música. Hoy en día está arraigado al fin en la conciencia no sólo de los estadounidenses, sino también en la de los amantes de la música de todo el mundo.

Muddy Waters y sus primeras bandas dotaron de configuración y definición al blues urbano eléctrico en el Chicago de la posguerra (1945). En él se puede distinguir a un músico individual como fuerza creativa subyacente tras el nuevo estilo.

La música popular es el fruto de la actividad creadora de un pueblo, y no puede separarse del contexto vital en que ésta se desenvuelve. Los cantos de trabajo, con sus ritmos uniformes y sus versos poco rimados, son otra fuente importante del blues.

La importación de esclavos se consideró ilegal a partir de 1808 pero, de hecho, siguió practicándose de modo clandestino hasta la guerra civil (1861 a 1865), e incluso en fechas posteriores. Según A. Douglas, en 1859 desembarcaron más esclavos que en cualquier otro periodo anterior. El contacto de América con África se mantuvo, pues, durante más de dos siglos.

Su identidad tribal sufrió grandes transformaciones, pero les respetaron aquellas habilidades que podían canalizarse en beneficio del amo. Éste fue el

caso de las canciones tradicionales con estructura solista – coro, las cuales eran canciones de trabajo de origen africano. Al mismo tiempo, prohibieron el uso de otros instrumentos que pudieran servirles de medio de comunicación.

En este nuevo país al africano se le prohibió su propia religión y por otro lado siempre tuvo respeto por los dioses de sus vencedores; al mismo tiempo, pronto se percató de que vivía en un mundo de hombres blancos, lo que lo llevó a conformar una creciente conciencia social. Así, la cristianización constituyó otro aspecto que influyó en el nacimiento del blues; ésta fue aceptada por el grupo de esclavos negros y expresada en sus canciones gospell (palabra de Dios); en ellas volcaron su tristeza y al mismo tiempo una esperanza de vivir, eran himnos con "mezcla de dolor y alegría".

Al exilio obligado le siguió una nueva muestra de deshumanización: tratar la disolución (mediante el sistema de subastas) de cualquier lazo familiar o tribal que hubiese sobrevivido al traslado desde Africa. Así, las expresiones de la cultura y religión africanas cambiaron en su mayor parte y en muchos aspectos, ya que cualquier reunión se podía considerar como un pretexto para la insurrección.

Al haberse transformado la identidad de su pasado cultural y con la necesidad de crearse una nueva, los africanos de América (gringa) carecían de una institución que les ofreciera un núcleo cultural, un lugar de reunión al margen del universo y de la ideología de los blancos, hasta que finalmente surgió la iglesia afroamericana, la cual ayudó a configurar en gran medida una nueva y fuerte identidad.

El primer bautismo de un africano del que se tiene constancia en las colonias norteamericanas tuvo lugar en 1641. El ardor misionero en norteamérica se mitigó debido a una preocupante cuestión: ¿bautizar a un africano le otorgaba la libertad? Se aprobaron leyes al respecto de forma que esto no sucediera, pero todavía había una conveniente lentitud por cristianizar los bienes humanos de los colonos. Esto cambió en los años treinta del siglo XVIII con el Gran Despertar, un resurgimiento religioso que se extendió por Inglaterra y América, y que por fin juzgó plausible que los esclavos se convirtieran.

Hacia 1800, vivían en los Estados Unidos más de un millón de negros, lo que suponía un 19 por ciento de la población total de la nación. Más de cien mil eran libres y entre éstos se encontraron los fundadores de las primeras sectas afroamericanas. Richard Allen fundó la Iglesia Metodista Episcopal Africana de Bethel en Filadelfia (1794) y en 1801 publicó el primer libro de himnos concebido exclusivamente para uso de una congregación negra.

La creación de iglesias de gente de color segregadas surgió como respuesta al malestar que existía por parte de los blancos ante la presencia negra en los lugares de culto americanos (aún cuando también ahí estaban segregados). Esta creación proporcionó además un verdadero centro de reunión comunitario al margen de la sanción y observación de los blancos. El centro demostró ser firme como una roca durante generaciones y convirtió a los predicadores en líderes de su comunidad.

Una de las razones por las que el cristianismo entre la población afroamericana fuera tan popular estriba en que ésta era la religión de un pueblo oprimido, según la antigua tradición bíblica. Las luchas de los judíos y su anhelada "tierra prometida" eran significativas para los esclavos negros raptados del África. La iglesia formada por los afroamericanos era el único lugar en donde el negro

---

<sup>1</sup> Lawrence Cohn. *Solamente blues*, p.109.

podía dar rienda suelta a las emociones que la esclavitud refrenaba, acudió a la iglesia para sentirse y prepararse a gozar de la libertad en la Tierra Prometida. Pero a medida que la iglesia se fue afirmando y conformando según el modelo blanco empezaron a cambiar las cosas que se proponía lograr en beneficio del hombre de color.

Cuando finalmente se puso término legal a la esclavitud las masas negras vieron la posibilidad de una vida más rica fuera de la iglesia, con lo que aumentó el número de músicos apóstatas (músicos que creaban su música de acuerdo a vivencias cotidianas fuera de un carácter religioso) y también comenzó a cundir la "música del diablo" o el blues.

#### 1.4. El blues como expresión musical de la cultura popular de los Estados Unidos

El blues no existía propiamente dicho, durante la época de la esclavitud y tampoco como un resultado directo de la emancipación después de la guerra civil (1861 a 1865). El blues debe situarse en el contexto de una revolución que afectó la música negra de los Estados Unidos en su conjunto durante los últimos años del siglo XIX. Este proceso presenció la desaparición de numerosas tradiciones y el comienzo de otras nuevas, en las que, no obstante, sobrevivieron muchos elementos antiguos; las primeras tradiciones se hallaban enraizadas en la esclavitud, mientras que las nuevas formas estaban relacionadas con una revolución de tipo social latente que se ha venido desarrollando hasta nuestras fechas.

Aun cuando las raíces del moderno Estados Unidos se remontan a los años de la preguerra civil, se puede fechar el surgimiento real del mismo a partir de la guerra. Este conflicto proporcionó un enorme estímulo a la industria; aceleró la explotación de los recursos naturales, el desarrollo de las manufacturas en gran escala, el crecimiento de la banca de inversión, la ampliación del comercio exterior, e hizo pasar a primer plano a una nueva generación de capitanes de la industria y de amos del capital. Aceleró la construcción de la red de ferrocarriles y de telégrafos e inauguró la era del ferrocarril. Premió las invenciones y los aparatos para ahorrar trabajo y fue testigo de la aplicación en gran escala de estas herramientas y aparatos tanto en la agricultura y la ganadería. Creó condiciones favorables para el crecimiento de las ciudades y ofreció trabajo a centenares de miles de inmigrantes que no tardaron en llegar al Nuevo Mundo.



Después de la guerra civil la constitución de los diferentes estados de la Unión Americana abolieron la esclavitud, lo cual tuvo gran importancia política. Sin embargo, no concedió derechos políticos ni tierra a los libertos, y comenzó a limitar los derechos legales de los negros con consecuencias negativas para ellos. Así, aislado por una legislación restrictiva y excluido de la sociedad blanca, el negro comenzó a revitalizar su propia cultura. La educación progresó con apertura de escuelas financiadas por la propia comunidad de color, se crearon nuevas iglesias y nuevos lugares de diversión.

La sociedad de los Estados Unidos era y es, una sociedad multiétnica, también con múltiples expresiones musicales y culturales; y de todo este complejo cultivo social surgió la canción gospel de las iglesias, el ragtime sincopado al piano, la improvisación colectiva polifónica de las bandas de jazz de Nueva Orleans y la balada narrativa del héroe negro. También en este mismo periodo tuvo origen el blues, el cual nació de la fusión de una serie de elementos tanto tradicionales como innovadores.

Una generalización que podemos decir frente a la música popular Europea es que los estilos populares africanos "flotan", mientras que los europeos "marchan". En términos técnicos, la música africana de las zonas de esclavos es polirrítmica y la música Europea es monorrítmica. Así, en ese clima de segregación impuesta, se fueron asimilando los elementos culturales americanos. El blues adquirió su forma definitiva cuando adoptó las estructuras armónicas Europeas, combinándolas al mismo tiempo con la remota herencia africana que aún conservaban las canciones de trabajo y los *field hollers* (gritones del campo).

El ascenso musical de los negros se dio a partir del siglo XX de una manera generalizada debido a la migración de éstos a los diferentes estados del norte, centro y poniente de la Unión Americana. También influyeron en dicho ascenso los nuevos implementos técnicos como la radio, la consola de grabación, el fonógrafo y el acetato; tiempo después, el amplificador, la guitarra eléctrica (1930s) y los diferentes efectos de sonido le dieron después una mayor riqueza; con esta nueva tecnología se va a permitir que la difusión sea con mayor facilidad y prontitud rompiendo de alguna manera las barreras sociales no sólo en el nivel nacional, sino que después trastocaría las fronteras mentales y geográficas; y no se diga en la actualidad con el uso de la computadora la cobertura ahora se vuelve más completa. Las vertientes musicales desarrolladas contagiaron de inmediato a la sociedad gringa, pero al mismo tiempo fue difícil aceptarlas debido a que era música hecha por negros, una expresión eminentemente popular nacida del sentimiento más puro de un pueblo en búsqueda de un lugar en la sociedad.

En su camino difícil pero gozoso, el blues fue abriéndose paso influyendo cada vez más en la música de los Estados Unidos hasta que en la segunda mitad del siglo XX, después de la Segunda guerra mundial, surgió lo que se denominó rock and roll (que no era otra cosa que el rythm and blues de los afronorteamericanos y que fue lo que ayudó posteriormente a que el blues se conociera dentro y fuera de gringolandia) extendiéndose a todo el mundo durante las décadas siguientes. El gran boom del rock ocurrió desde 1965 hasta 1973, y desde entonces no hay un país que no haya escuchado un buen rock. Con su consecuente implicación social, el rock llegó para quedarse. Es muy común que cuando el rock, blues y jazz llegan a un país éstos se adaptan inmediatamente

involucrándose con las expresiones propias de la cultura ejerciendo cambios dentro de su entorno hacia otras posibilidades de participación, convivencia y cambios de conducta.

De esta manera cuando surge la revolución musical del rock, el contexto social de esa poca en los Estados Unidos tuvo que encarar la realidad: a una minoría nacional se le negaba la libertad. Así pues el movimiento en pro de los derechos civiles nació de una larga historia de agravios y de aspiraciones frustradas; tuvo su base en fuertes redes de organizaciones locales y de un liderazgo con una visión clara de su objetivo. El movimiento social negro de los cincuentas y sesentas del siglo pasado, comenzó en los estados sureños de la Unión Americana (el Sur Profundo) con la idea principal de que la comunidad afronorteamericana no siguiera siendo tratada como de segunda clase; en el curso de estas dos décadas el movimiento se dividió en dos fases distintas, cada una de ellas con metas, liderazgo e ideologías propias. La primera, fue el movimiento en pro de los derechos civiles y ha sido caracterizada como la etapa pacífica o la era de Marthin Luther King Jr., que tuvo lugar entre 1955 y 1965. La fase del nacionalismo negro, o segunda fase, de carácter más bien urbano y que aparece por igual en el norte que en el sur, es asociada con militantes como Stockley Charmichael, Huey P. Newton, LeRoy Jones, con un impacto significativo en la estructura social y legal.

Si bien es cierto que en los últimos 50 años ha habido una mejoría en el nivel de vida de los afronorteamericanos, especialmente a partir de la década de los derechos civiles, los avances parecen haberse estancado desde el inicio de los setentas.

Las estadísticas con que se mide el bienestar social (ingreso, salud, educación, etc.) muestran que los estadounidenses en conjunto lograron avances relativos, esos mismos indicadores señalan que los negros están sustancialmente atrasados en comparación con los blancos

### 1.5. Difusión del rock and roll en México

A finales de la década de 1950, el rock and roll entró fuertemente en México sobre todo en los sectores medios de la sociedad. Por lo general, los primeros conjuntos mexicanos produjeron refritos (coplas) de las canciones gringas con letras en español; fue hasta finales de los sesenta cuando los grupos comenzaron a crear sus propias rolas (canciones) de acuerdo a situaciones sociales propias del país, a la vez que poco a poco fue permeando a los demás grupos sociales. En México desde un principio el rock no fue visto con buenos ojos por las autoridades y las buenas costumbres debido a que reunía a los jóvenes en lugares donde estos se divertían y lo que era peor después, algunos grupos lo utilizaban para expresarse políticamente, por lo general, en contra del sistema capitalista mexicano. Después del festival de Avándaro (1971), coincidiendo con el momento histórico del país y en general del mundo, el rock fue evitado casi por completo por las autoridades prohibiendo conciertos, apañando (fastidiando) a los chavos y dejándolo en la marginalidad hasta la década de los ochenta.

El movimiento del rock hecho en México no pudo detenerse pero hasta hoy en día tampoco ha logrado despegar. El Estado se encargó de mantenerlo a raya de una manera eficaz y, al igual que sucedió en los Estados Unidos, al ver su potencial comercial creó grupos "bonitos" que cantaban letras bobas y superficiales donde no se cuestionaran aspectos de la vida social, como sucedió en un principio. De la misma manera aunque con un desfase en el tiempo de veinte años, las empresas, con fuertes grupos de seguridad para controlar a los chavos, comenzaron a realizar conciertos con las estrellas del "rock".

## 1.6. El blues en México

La relación del blues con el rock and roll (*rhythm and blues*) es tan directa como el que tiene éste con el jazz. Por lo general, el jazz es instrumental y maneja gran libertad e improvisación; presenta un inicio reiterativo, un desarrollo con improvisación y un regreso al inicio para concluir. Gracias a que el jazz resalta la interpretación al máximo y no se enfoca en la palabra para su cuestionamiento social pudo ser "aceptado" socialmente y hasta nuestros días la gente blanca lo interpreta sin gran preocupación. Con el rock existe un poco más de problema y, aunque se baila y se canta y es un poco travieso, no tienden a eliminarlo. De hecho, se percibe al rock and roll como un negocio: con una cara bonita y con canciones bobas y sin sentido puede brindar buenas ganancias. En cambio, con el blues pasa totalmente lo contrario debido a que su movimiento es muy sensual, parecido al acto sexual, sus rolas (canciones) hablan sobre la guerra, los políticos y el hambre, y la manera de interpretarlo es muy estrafalario, por eso tanto en medios como autoridades intentan mantenerlo al margen y sin que haga mucho ruido.

El blues en México se vino a conocer después del auge del rock and roll y del rock de la década de 1960. Ya en los setenta fueron legendarios los festivales de blues con grandes maestros como Muddy Waters, John Lee Hooker, Willie Dixon, Albert King (donde Guillermo Briseño tocó el piano en algunas rolas); Big Joe Williams, John Mayall y Papa John Creach (con quien alternó Betsy Pecanins); en el Auditorio Nacional estuvieron B.B.King y Big Walter Horton en la Sala Nezahualcoyotl, a la vez que Ray Charles se presentó en el teatro

Ferrocarrilero (donde se vio la maestría de Javier Batiz como banda abridora); asimismo hubo algunas presentaciones de la banda legendaria del Canned Heat (siendo uno de sus integrantes el mexicano Adolfo "Fito" de la Parra). En las dos últimas décadas hubo otros dos o tres festivales más con B.B. King, Buddy Guy, Robert Cray y Charlie Musselwhite (alternando en ese concierto el grupo Real de 14); Magic Slim, James Harman y Mick Taylor (abriendo el concierto la Mexico City Blues Band), así como John Primer, Rod Piazza y Melvin Taylor (donde estuvieron como invitados la banda de blues Follaje con los dos últimos) y nada más.

Como se puede ver, en México ha habido muy poca difusión del blues y como consecuencia hay gran desconocimiento del mismo, lo que ha influido en que el movimiento de rock nacional tenga grandes huecos desde que se inició. Por otra parte, la gente que utiliza los diferentes medios de comunicación en sus diversas modalidades también carecen de las bases bluseras que contribuyen al entendimiento de la amplia gama musical. Por lo general los grupos actuales de "rock" tienen una idea muy difusa del origen y el proceso histórico que ha tenido la música que ellos dicen interpretar.

Se puede decir que en los inicios del blues mexicano figuraron varias personalidades, entre las principales se encuentran Horacio Reni, Javier Batiz, Baby Batiz, quienes incluían algunos blues dentro de sus repertorios ya que más bien lo que interpretaban era rock and roll; después en la década de los setenta del siglo pasado surgieron algunos grupos con tendencias más bluseras, entre los que cabe mencionar al Hangar Ambulante de Blues (con Sergio Villalobos), Árbol, Vampiro Blues Band, Three Souls in My Mind, La Banda Bandido, Ginebra Fría, Guillermo Briseño, Spiders y Genaro's de Guadalajara. Para los ochentas y hasta

la fecha se ha configurado la pobre escena del blues en el país donde se pueden mencionar a los siguientes aferrados: Betsy Pecanins, Nina Galindo, Guillermo Briseño, Real de Catorce, Javier y Baby Batiz, Manantial, El Tri, Rafael Catana, Rodrigo González y Armando Rosas cuyos trabajos están influenciados en el blues aunque realizan fusiones con los diferentes estilos y géneros. Dentro de los más arraigados al blues se encuentran: Follaje, Sammy Blues Band, Blues 40, La Rambla, Chivo Azul, Radio Blues, Delta Sur, Gato Callejero, Señoritas de Avignon, Charro Blues, Dulce Niño de Agua Miel, y de Guadalajara: Chester Blues Band, Gato Gordo y Neal Black.

En la actualidad existen aproximadamente unos diez grupos de blues en el país; en la ciudad de México y en Guadalajara; hay dos estaciones de radio con programas de una hora a la semana; además anualmente se convoca a tres encuentros de blues (Morelia, Aguascalientes y D.F.); y sólo en alguno que otro antro se toca periódicamente el blues.



CAPÍTULO 2  
EL BLUES  
DENTRO DE LA MÚSICA POPULAR

## 2. El blues dentro de la música popular actual

En el estado de Mississippi se han forjado  
los mejores bluesmen. Muchos de ellos en  
la región de Clarksdale, donde yo nací.  
No tengo una explicación racional para esto.  
Uno no se convierte en cantante de blues.  
"Se nace así".

John Lee Hooker

### 2.1. Origen Africano

#### 2.1.1. La esclavitud

Los negros llegaron a América casi al mismo tiempo que los colonos blancos pero, por supuesto como esclavos; en 1501 ya existía gente de color en la isla La Española (Haití), la cual fue una de las primeras tierras que formaron parte del descubrimiento de América (1492). Fue en 1518, sin embargo, cuando la trata de negros se inició realmente con el desembarco en las Indias occidentales del primer cargamento llegado directamente de África. Los últimos cargamentos llegaron hacia 1880, pocos años después que la esclavitud fuera abolida oficialmente en Brasil y Cuba. Nadie sabe ciertamente cuántos negros fueron obligados a cruzar el Atlántico, aunque un cálculo aproximado da una cifra de unos quince millones y otros tantos que no llegaron. Ellos fueron las víctimas de una emigración forzada que, en su última fase, tomó las formas más violentas, adquiriendo gran intensidad como ningún otro movimiento en los tiempos modernos o antiguos llegó a poseer.

Por otro lado también es importante señalar que una proporción apreciable de colonos blancos eran también inmigrantes forzados o esclavos. La mayoría eran Indigentes, criminales o rebeldes condenados a ser transportados a través del océano y a ser vendidos, algunos por varios años y otros para toda su vida. La trata de negros se extendió rápidamente desde 1650, con el desarrollo de sistema de plantaciones; persistió e incluso aumentó durante un tiempo, a pesar de la armada de Inglaterra y concluyó con la guerra civil.

El problema de los colonos blancos consistía en encontrar una reserva de energía humana para el tipo de trabajo que actualmente realizan las máquinas de combustión interna. No existía suficiente mano de obra en Europa, ni aún después de los reclutamientos masivos realizados entre los rebeldes irlandeses y los montañeses (*highlanders*) escoceses. "No veo" decía un colono de Nueva Inglaterra en 1645 "cómo podemos prosperar mientras no obtengamos una pequeña provisión de esclavos suficiente para efectuar nuestras transacciones; los hijos de nuestros hijos difícilmente podrán ver este gran continente poblado de gente". Una excepción fue Nueva Inglaterra (que comprendía los estados del norte de Estados Unidos) ya que pudo prosperar sin necesidad del trabajo de los esclavos. Lo mismo sucedió en Pensilvania, donde dos tercios de los colonos blancos, entre los años 1700 y 1800 eran sirvientes contratados.

En casi todas las colonias inglesas, españolas y portuguesas, al sur del Potomac y al norte del Río de la plata, los negros eran quienes talaban los bosques, trabajando en cuadrillas y bajo una disciplina militar. Ellos hicieron posible la producción en gran escala del tabaco, del azúcar, del arroz y, más tarde,

del algodón: las cuatro cosechas que más contribuyeron a llevar la prosperidad a las dos Américas.

Los negros demostraron, pues, ser una raza de inmigrantes vigorosa y resistente, una raza que aportó y aportará aún una importante contribución a las diferentes culturas americanas, incluyendo a la de Estados Unidos. Pero junto a estos beneficios, obtenidos a costa de grandes sufrimientos, la trata de esclavos dejó tras de sí el mito de la inferioridad de la raza negra, un encarnizado conflicto racial y un agudo sentimiento de culpabilidad que no se resignan a desaparecer.<sup>1</sup>

Los nativos africanos pasaban a ser esclavos vendibles en cualquiera de las cinco formas siguientes: criminales vendidos como castigo por los jefes nativos; individuos que se vendían o eran vendidos por sus familias en épocas de hambre; personas secuestradas por los esclavistas europeos o, con mayor frecuencia, por las cuadrillas nativas; y por último, esclavos africanos vendidos por sus amos y prisioneros de guerra. Mannix y Cowley señalan al respecto:

Probablemente, los primeros esclavos negros que desembarcaron en territorio de Estados Unidos fueron importados por Lucas Vázquez de Ayllón en 1526. Ayllón intentó fundar una colonia en el lugar donde tal vez se estableció más tarde la ciudad de Jamestown (Virginia), y llevo consigo quinientos colonos, cien esclavos y ochenta y nueve caballos. Tres meses después de fundar la colonia, Vázquez de Ayllón murió de fiebre, los esclavos se sublevaron y los supervivientes regresaron a Haití.

Había también negros esclavos en las demás colonias españolas de Norteamérica. Desde su fundación, en 1565, hasta el final de la guerra civil, en 1865 —es decir, durante un periodo de tres siglos—, hubo esclavos en San Agustín (Florida). En cambio en las Colonias Inglesas del norte la trata de esclavos no comenzó hasta 1619, cuando un buque de guerra holandés probablemente hizo escala en la recién fundada Jamestown, con veinte negros a bordo, raptados probablemente de algún mercante español en el Caribe.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Malcolm Cowley, Introducción a la *Historia de la trata de negros* de Daniel P. Mannix y M. Cowley, p.11.

<sup>2</sup> Daniel P. Mannix y M. Cowley, Op. cit., p.62.

Es importante hacer notar que los colonizadores, ya sean ingleses holandeses, portugueses o españoles, en sus viajes traían gente de color como esclavos; sólo con el transcurrir de los años y de acuerdo con la necesidad de mano de obra para las grandes extensiones de terreno fue que se requirió traer a un mayor número de negros. En este sentido los autores Mannix y Cowley dicen también: "La trata de esclavos no comenzó a prosperar hasta 1672, y estableció la <peculiar institución> de la esclavitud como fundamento económico de la mitad del territorio de los Estados Unidos".<sup>3</sup> Los principales puertos de tráfico de esclavos en Nueva Inglaterra eran Boston y Salem (Massachusetts), Portsmouth (New Hampshire), New London (Connecticut) y Newport, Providence y Bristol (Rhode Island). Donde Boston era, desde luego, el más importante.

Otro aspecto de la esclavitud que no se puede quedar de lado es el que señala Jean Casimir:

Se olvida con demasiada facilidad que el grueso de los esclavos traídos a Santo Domingo (Haití actualmente), y de hecho, a América en general, son inmigrantes adultos. O sea, personas en el pleno uso de sus facultades y con su propia concepción del mundo. Desde su punto de vista, el mundo de los blancos no puede sino ser un caos inexplicable.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> *Idem.*

<sup>4</sup> Jean Casimir. *La cultura oprimida*, p.55. En su texto "Haitian Social Structure in the Nineteenth Century" del libro *Working Papers in Haitian Society and culture*, el autor agrega: "Para el africano, los blancos, a pesar de su monopolio de poder, eran irracionales, incapaces de organizar una sociedad y de mantener orden en ella, y eran personas con las cuales era imposible comunicarse. La esclavitud capitalista era absurda, e impensable dentro de un marco de referencia".

### 2.1.2. La abolición de la esclavitud

Cuando se firmó la declaración de independencia de los Estados Unidos (4 de julio de 1783), la esclavitud era aún legal en la totalidad de las trece colonias. Thomas Paine calificó de hipocresía en luchar por la libertad mientras se mantenía la esclavitud.

En 1772 el juez principal, Lord Mansfield, dictó el veredicto histórico de que "tan pronto como cualquier esclavo pone pie en territorio inglés queda libre".

Aunque este juicio abolió la Esclavitud en Gran Bretaña, no afectó a las posesiones británicas ni prohibió la trata de negros, que habría continuado indefinidamente si no fuera por los esfuerzos de dos hombres notables. Thomas Clarkson y William Wilberforce.<sup>5</sup>

Tales personajes idearon una estrategia para atacar el tráfico de esclavos, la cual,

[...]preceptuaba que ningún barco negrero podía salir de un puerto británico después del 1 de mayo de 1807, y ningún esclavo ser desembarcado en una posesión británica a partir del día 1 de marzo de 1808.

Los norteamericanos habían demostrado ser menos vacilantes que los británicos en aprobar leyes contra la trata de esclavos, pero también en infringirlas.<sup>6</sup>

Como se puede ver, no es nuevo que los Estados Unidos haga caso omiso a leyes o reglamentos cuando éstos afectan "el progreso y las buenas costumbres" (de ellos, claro está).

En los Estados Unidos, la ley se puso en ejecución el 1 de enero de 1808, la fecha primera que permitía la Constitución. Pero los traficantes tenían ya planeada la forma de eludir su cumplimiento. Inmediatamente empezaron a poner en práctica sus planes, pero el embargo de los buques americanos impuesto por Jefferson les creó ciertas dificultades, y más tarde se vio totalmente paralizado por la lucha naval con Inglaterra. Después de la Guerra de 1812 la trata se reanudó en gran escala. Los dos centros de contrabando de la trata de negros iban a ser Georgia y el

<sup>5</sup> Mannix y Cowley, *Op. cit.*, pp.173-174.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.182.

nuevo estado de Louisiana, donde la "fiebre de negros" (su comercio) creció con una intensidad no igualada en ninguna otra parte de la nación.<sup>7</sup>

En junio de 1862, los Estados Unidos y Gran Bretaña firmaron un tratado por el que se concedía a los barcos de guerra de ambas naciones el derecho de visita y se establecían tribunales mixtos para juzgar a negreros capturados. En aquel tiempo, una escuadra británica mantenía un estricto bloqueo de la costa cubana, aunque los traficantes conseguían deslizarse de vez en cuando con sus cargamentos y alcanzar la costa. El Senado fue informado en 1862 de que el barco *Ocilla*, proveniente de Mystic (Conecticut), había descargado esclavos en la costa cubana. En 1864 hubo una nueva denuncia ante el Senado, esta vez era el *Huntress*, de Nueva York, el que había traído esclavos a Cuba; no se supo nada más de éste, que parece fue, efectivamente, el último barco negrero norteamericano.

Lo que el tráfico produjo en Africa no fue sino miseria, estancamiento y caos social (como se puede ver hasta la fecha). En cambio, para Inglaterra y Francia (donde también hubo un gran coste de vidas) representó enormes acumulaciones de capital, inauditas en los siglos anteriores, con lo que formó parte fundamental de la revolución industrial.

Además de introducir una vigorosa tensión de nuevos inmigrantes, la esclavitud estableció en el hemisferio occidental el sistema de plantaciones y abrió vastas zonas al cultivo de las cuatro grandes especies vegetales que precisaban mano de obra esclava (azúcar, tabaco, arroz y algodón), fomentando el fatal y

---

<sup>7</sup> *Ibid*, p.186.

persistente mito de la inferioridad de la raza negra. La trata de negros en el Atlántico duró casi cuatro siglos durante los cuales supuso, según un cálculo más bien conservador, la emigración forzosa de 15 millones de negros, causando por añadidura la muerte de tal vez otros treinta o cuarenta millones más, víctimas de las incursiones de captura, de las interminables caminatas hasta los puertos y de los insalubres barracones.

La XIII enmienda a la Constitución de Estados Unidos puso fin a la esclavitud (1865) y autorizó al Congreso a adoptar la normatividad adecuada para poder proceder a su desarrollo. Desgraciadamente el final de la esclavitud como forma legal de relación, y la admisión de los negros (que habían sido tratados como una forma de propiedad) a la categoría de personas y ciudadanos, no era el final de la historia: ahora tendrían acceso sólo a una ciudadanía de segunda categoría.

Acabada la guerra civil se impuso un régimen de segregación, especialmente en los estados del sur, donde la población de color no vivía junto con la blanca, salvo en las plantaciones, y donde la casa de los señores se encontraba suficientemente separada de los de los chamizos que ocupaba la población de color. La economía de los estados del sur siguió descansando en buena parte sobre las plantaciones agrícolas, o si se prefiere, en la ocupación de una mano de obra barata de color, la cual sólo conseguía ser competitiva a cambio de salarios de mera subsistencia, lo que retrasó la demanda de bienes de consumo y, colateralmente, el desarrollo de la región.

Asimismo, en 17 estados existió un sistema absoluto de separación educativa, en virtud del cual ni los profesores ni los alumnos de uno y otro sistema tenían ningún tipo de contacto. Esto afectaba también a las áreas recreativas



públicas, tales como parques y jardines, en las que la población de color solía estar excluida, existiendo muy pocas ciudades que contasen con parques específicos para la misma. Algo semejante ocurría en los hoteles y restaurantes, en el transporte público, e incluso en las oficinas públicas de correos e Impuestos, donde una norma comúnmente aceptada era que los negros debían esperar a que el último cliente blanco hubiera sido atendido antes que ellos.

Las guerras mundiales del siglo XX sirvieron para abrir nuevas puertas del mercado laboral a la población de color. Así, obtuvo trabajos más estables y mejor remunerados, con la consecuente posibilidad de mejorar relativamente el nivel de vida. Sin embargo, no fue fácil vencer las reticencias de los empresarios a contratarlos, ni la de los trabajadores blancos a la hora de trabajar juntos.

La minoría negra perdió durante la esclavitud la práctica, casi total, de su herencia cultural tribal; en cambio desarrolló nuevas y creativas formas de cohesión tan fuertes que han provocado innovadoras maneras de participación social. Los más recientes defensores de esta minoría han hecho hincapié en la necesidad no tanto de lograr una única raza multiracial, como de aunar esfuerzos contra la discriminación y el racismo, preservando la diversidad étnica y cultural.

## 2.2. Fusión de culturas

El crisol cultural de los Estados Unidos resultó ser el caldo de cultivo para gran parte de los proyectos que han señalado formas diferentes y revolucionarias de sobrevivencia. Al respecto Jean Casimir menciona:

La mera sobrevivencia -con un mínimo de salud mental—del africano esclavizado supone un proyecto económico y político en contraposición de la fórmula burguesa mercantil de colonización, aunque ese proyecto no se haya concretado plenamente en todas las sociedades negras americanas. Por un lado la materialización de un proyecto de vida no se puede confundir con la existencia de dicho proyecto; y, por el otro, sin los elementos materiales de organización de la vida cotidiana según un corte occidental, el esclavo— y para el caso, todo aquel que se viene llamando marginal — tiene que organizar su entorno en forma distinta: de otra forma, enloquece.<sup>8</sup>

Bajo el impacto de la colonización económica occidental, allí donde llegan los valores del capitalismo y el consumismo de Occidente, llega también la música occidental como un bien de consumo. En buena parte de África, a medida que la complejísima organización tribal se disuelve, ésta va siendo reemplazada por las relaciones funcionales, y más burdas, del comercio y el consumismo. De este modo empiezan a dominar los valores y las convenciones de la música, con lo que las maneras de ejecutarla, que eran herencia ancestral, quedan relegadas al pintoresquismo del pasado y el trato con los turistas. Los africanos han demostrado siempre ser enormemente adaptables, y el choque entre su música y la europea ha sido una de las escasas consecuencias positivas y fructíferas del desastre de la esclavitud en todas las colonias de América. Y como sucede casi

---

<sup>8</sup> Jean Casimir, *Op. cit.*, p. 165.

invariablemente cuando hay una colisión de dos o más culturas, surgen nuevos géneros como parte de un todo social más complejo.

En este caso, los crecimientos más vigorosos se encuentran más bien entre las músicas populares que, con el transcurso del tiempo (siglo XX y lo que va del XXI) han encontrado su lugar en la sociedad y desempeñado su papel revolucionario. La música popular actual tiene como principal característica la participación entre los oyentes y ejecutantes, está destinada a ser disfrutada en un rito de comunicación. Christopher Small apunta en *Música, Sociedad, Educación*:

El encuentro entre la música europea y la africana ha sido uno de los intercambios más fecundos en toda la historia de la música. Me refiero no solamente a las bien conocidas formas del blues, jazz y el rock, sino a la cultura de la música afroamericana en su totalidad, tal como hoy existe a lo largo de toda la extensión del continente americano y el Caribe; de hecho, en todas partes donde alcanzó el tráfico de esclavos africanos. Ello puede deberse, a que entre las dos músicas hubo similitudes suficientes para hacer posible una síntesis, pero creo que obedece, más aún, a que los africanos —arrancados bruscamente de su tierra natal, sujetos a penurias y degradaciones— se vieron obligados a reconstruir una cultura a partir de cualquier hilacho y fragmento que tuvieran a mano.<sup>9</sup>

Así, los pobladores negros conformaron una fuerte identidad que sirvió para ser escuchados y reconocidos socialmente, de esta manera influyeron en un mundo que todavía no acaba de asombrarse.

El desapego con que un oyente occidental presencia una actuación orquestal no tiene cabida en la vida musical ni en las costumbres musicales del africano, puesto que en casi toda su música hay oportunidad para la participación, cantando las partes corales, batiendo las palmas y ballando. Hasta cuando están escuchando una actuación, los oyentes responden sonora y activamente sin inhibición alguna, ya que como dice J. H. K. Nketia, la respuesta motriz no sólo intensifica el disfrute de la música, sino que también da ocasión para la interacción social en un contexto musical.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Christopher Small, *Música, Sociedad, Educación*, pp.56-57.

La música se encuentra en todas las situaciones de la vida, desde las actividades cotidianas hasta los grandes rituales de jefes y reyes, las canciones de cuna, las que acompañan el trabajo, los rituales de iniciación, la de cortejo y sensualidad; es la portadora de habladurías o noticias, de alabanza o insultos, de exhortación a quienes la escuchan. Las "canciones de los ancianos" recuerdan a la gente su pasado y los valores de su sociedad, hacen la crónica del pueblo. Otras canciones se ocupan de cuestiones filosóficas y religiosas; y existen las de las diferentes ocupaciones que proclaman alabanza a su actividad. A veces los reyes se valen de cantantes llamados *griots*, que suelen pertenecer a una casta hereditaria.

Pero es la voz humana lo que, aún más que el tambor, se encuentra en el corazón de la música africana, donde es utilizada más como un instrumento expresivo eficaz y elocuente, que en el sentido "clásico" de una "voz para cantar".

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp.58-59.

### 2.3. El blues

Es conveniente conocer el ambiente musical del sur de los Estados Unidos a finales del siglo XIX y comienzos del siguiente, para comprender el nacimiento y desarrollo del blues.

Los afroamericanos de gringolandia que hasta entonces interpretaban sus canciones acompañados por sencillos instrumentos de cuerda, vieron ampliado su mundo musical a extremos insospechados. Bien es cierto que ninguno de ellos sabía manejar los instrumentos de viento, y tampoco podían contar con un profesor que les enseñara los rudimentos; sin embargo, consiguieron suplir esa falta de aprendizaje con base en una constante y tenaz experimentación. De este modo encontraron sonidos, acordes y timbres que dotaron a su especial forma de tocar de una tremenda originalidad, originalidad que nunca habrían podido adquirir en los cuadernos y pentagramas de ejercicios. Naturalmente, ellos trataban de imitar sus sonidos guturales con los nuevos instrumentos, buscando una prolongación de sus inflexiones vocales y creando así un nuevo tipo de tono instrumental que desde entonces ha sido descrito como *dirty* o sucio.

El blues llega a Nueva Orleans procedente de las plantaciones situadas en el bajo delta del río Mississippi, proporcionando a los músicos de jazz nuevas aportaciones para el desarrollo de su música, embelleciendo y adornando sus melodías con enrevesadas y originales figuras musicales.

Las raíces africanas del blues se manifiestan en la construcción de la melodía: un modelo común donde se repite un refrán o frase vocal que siempre es

"contestado" por la guitarra. Otras de sus características es el quiebro del falsete, su tonalidad triste marcada por el uso microtonal (menor que un semitono) y la expresividad en las inflexiones o descensos de los tonos en los grados tercero, séptimo y, a veces quinto; también la escala mayor diatónica (*Blues notes*) y la frecuente imitación vocal del idioma de los instrumentos, especialmente la guitarra.

Las melodías de blues no se caracterizan especialmente por el contenido y significado de sus textos, sino que éstos suelen estar al servicio de un repertorio de las fórmulas melódicas. La primera frase se repite constantemente rematando con una tercera que concluye lo dicho en la primera dando lugar al modelo y construcción típica del verso del blues, AAB:

Loco de mañana, en la impaciencia voy  
Loco de mañana, en la impaciencia voy  
Perdiendo la cabeza, ¡oh, no sé quién soy!<sup>11</sup>

A veces, esta simple fórmula adquiere matices más complejos debido a la base de acompañamiento instrumental. Musicalmente, el blues se desarrolla plenamente a partir del año 1920 formando una unidad de doce compases, cada uno de los cuales contiene cuatro pulsaciones o notas y con una relación de acordes muy concreta.

El comienzo de la historia del blues (independientemente de sus orígenes africanos) se centra en el sur rural de los Estados Unidos de América, en donde se encuentra otras de su raíz principal: la originada por el lamento de los esclavos de las plantaciones de algodón. El historiador John W. Work señala a los *hollers*

(voceadores que proliferaban en las esquinas de las calles) como uno de los precursores del blues. Esos hombres medio cantaban y recitaban, con un toque de *yodel* (canto tirolés) en sus gargantas, la melancolía de sus vidas. Entonaban sus textos con el formato de la estrofa que fácilmente reconoceremos en el posterior blues.

El jazz, como ya se ha mencionado, siempre recibió ideas renovadoras y creativas del blues; éste ha sido su principal fuente de inspiración a lo largo de todos los tiempos. Más adelante se comprobaría también la fuerte influencia que el blues ha ejercido en toda la música popular (gringa y de todo el mundo) y especialmente en el rock and roll, luego de que este género eminentemente negro se diera a conocer en la comunidad de raza blanca (1930 a 1940).

Los temas más abundantes en el blues moderno siguen siendo los reflejos de la vida cotidiana y sus particularidades, en una mezcla de transparencia y sofisticación vocal; el blues acentúa la importancia del factor sensual y de imágenes en doble sentido lo que a veces hace que su verdadero contenido sólo sea accesible a los iniciados.

---

<sup>11</sup> Jorge García Ledesma, "Tú y yo", 2001.

#### 2.4. Las nuevas tecnologías

Después de los años de la depresión económica (1930), se produjeron muchas innovaciones técnicas que le dieron a la música otra manera de poder ser apreciada y difundida. Las guitarras, los equipos de sonido y armónicas se comenzaron a electrificar y amplificar dando nuevos colores al blues e inyectándolo de una fuerza que sería decisiva para su futura proyección en el mundo musical y social.

Otro aspecto técnico que contribuyó en gran medida a la distribución de este género de música fue el fonógrafo y el equipo de grabación, los cuales se utilizaron rápidamente para comercializar la inagotable fuente de la música negra. También la radio abrió nuevas fronteras; a través de ésta la sociedad blanca de los Estados Unidos llegó a escuchar por primera vez a los aventurados músicos del blues; tiempo después copiaron e hicieron suya esta música interpretándola de una manera particular.

La amplificación eléctrica, que se generalizó en el terreno instrumental después de la segunda guerra, tuvo un efecto decisivo en la evolución de los estilos. No solamente afectó al instrumento y a los grupos, también influyó en la expresión vocal o en el uso que se hacía de ella. Al ser la interdependencia de la voz y el instrumento una de las claves del blues, un acontecimiento semejante tuvo forzosamente que producir una doble metamorfosis. Esta consistió, esquemáticamente, en una simplificación de los estilos instrumentales anteriores, buscando a menudo una intensidad mayor, así como en una preocupación por la dramatización vocal. Sólo algunas de las más notables corrientes del género



aplicaron lo anterior, concretamente la de Chicago, heredera de la tradición del Mississippi. Mientras que el blues rural, sólo sufría una renovación modesta, las formas urbanas se extendieron gracias a la influencia de las grabaciones, difundidas por la radio, las rockolas, y un poco después por la televisión, las películas y los videos.

## 2.5. Proyección mundial

La ciudad industrial de Chicago era, a principios de la década de 1940, un auténtico hervidero de blues, el ambiente del *rhythm & blues* (blues y ritmo) era floreciente. Sin estas bases no existiría gran parte (por no decir toda) de la música popular y contemporánea en los Estados Unidos, la cual ha traspasado sus fronteras para tomar un lugar importante entre las culturas populares en gran parte del mundo.

Sin duda, la adopción del blues por parte de los jóvenes blancos no los contacta directamente con la sed de reformas prácticas de los negros, pero al menos contribuye a rehabilitar "oficialmente" la cultura negra desde sus orígenes. Y no hay duda que en esta tendencia se manifiestan factores de cambio.

El rock and roll blanco, que marcó en los Estados Unidos la introducción del blues y de sus derivados en la música popular con audiencia nacional, obtuvo su gloria aún a pesar de los sectores conservadores de la sociedad.

El rock, como espejo de una aprehensión colectiva de la soledad, representaba el primer sobresalto de la juventud, frente a lo que no hay más remedio que llamar la incomunicabilidad. Incluso los jóvenes negros le reconocieron este papel unificador. El sueño ideal que el rock transmitía no era el de adaptarse al mundo, sino el de transformarlo para que él se adaptase a uno. De esta manera, el rock se extendió rápidamente y empezó a fundirse en un vasto conjunto, mezclando y preservando a la vez las peculiaridades del estilo que salían a la luz en el mundo. Ya no se podía decir que los blancos, amarillos, rojos,

verdes son incapaces de cantar el rock y el blues. Hoy esto ya no es una cuestión de raza o color, sino de actitud.

## CAPÍTULO 3

# LA CULTURA POPULAR

### 3. La cultura popular

**El blues es música raíz, siempre radical la raíz o esencia de otras músicas. Muchos géneros musicales reclaman que ellos tienen raíces del blues, rock, jazz, y rhythm & blues.**

**El blues es alimento puro para la fusión y muchos fundamentos musicales en sí mismos, en sentimientos a través de sus elementos blues. Y aún el blues todavía es fresco —intocable—.**

**Esto es porque el blues es una singularidad o mejor dicho que en sí mismo es una fusión con algo más. Es indivisible recursivo (repetitivo). La raíz del blues es la experiencia y el alma humana.**

Michael Erlewine

#### 3.1 Concepto de cultura

En las sociedades actuales el desarrollo tecnológico, la globalización de los intercambios y su utilización neoliberal modificaron la articulación entre capital, trabajo y procesos simbólicos. La producción cultural se volvió más importante que nunca para la reproducción y expansión capitalista.

Para comprender la reubicación de las culturas populares en este contexto hay que analizar las diferencias históricas entre las corrientes que las asocian con lo local-tradicional y las que hablan de "lo popular" en relación con los bienes y mensajes generados por la industrialización y masificación del campo simbólico.

Los estadounidenses decidieron que lo popular era lo que lograba difusión masiva. "Cultura popular es todo entretenimiento que se produce masivamente o resulta accesible para un gran número de personas", define John Street, lo cual le permite abarcar tanto a las películas de Hollywood, como a la televisión, los músicos de pop y rock, e incluso a la música clásica si, como ocurre con Chopin y

Pavarotti, llegan a audiencias numerosas.<sup>1</sup> Con el tiempo se fue incorporando a los repertorios populares la música de países lejanos, los modos de expresar los dramas familiares de los italianos llegados de Nueva York, de los afroamericanos que tocaban blues y jazz en Nueva Orleans, y de los mexicanos instalados en Los Ángeles, Texas o Chicago, todo lo que compatibilizaba a su modo con el *american way of life*. De manera que fue aceptándose que la expresividad corporal italoamericano, la comida tex-mex, la música del blues, jazz y rock y otras aportaciones simbólicas podían formar parte de la cultura popular estadounidense, con la condición de que fueran presentadas de acuerdo con el esquema de sus costumbres. En cuanto al concepto de cultura, el maestro Néstor García Canclini describe:

No es fácil hacer teoría con un término constantemente en fuga. Los tiempos de globalización, que pretenden unificar los modos de nombrar el mundo, no consienten que lo popular sea designado con las enormes variaciones que le dieron los folcloristas, los izquierdistas ingleses, los gramscianos, los nacionalismos, populismos o tropicalismos latinoamericanos. Como eco de la hegemonía de las industrias culturales, tiende a admitirse que su identificación de lo popular con la masividad de las audiencias.<sup>2</sup>

En específico, el blues (jazz, rock) trascendió las fronteras nacionales de los Estados Unidos, se entremezcló y se identificó con culturas de otros países y continentes más que ninguna otra música en el mundo. Esto contribuyó a que se registraran procesos de producción artística diversos de lo local con su desigual masividad de los intercambios simbólicos, sin que se trate, por supuesto, de establecer si una cultura esta más desarrollada que otra. Más bien, lo importante

---

<sup>1</sup> Street, en Néstor García Canclini, *Culturas populares en el capitalismo*.

es aceptar la diversidad histórica de estilos y proyectos de cada sociedad, apreciar en qué grado las estructuras y políticas existentes contribuyen a la integración, evitan discriminaciones, fomentan que grupos diversos se autodeterminen y encuentren oportunidades parejas de creatividad y comunicación.

En la noción de culturas populares se percibe otro valor que sirve para registrar procesos de subalternidad o exclusión que no se eliminan en la globalización. Mientras la globalización no sea simple interdependencia económica y comunicativa entre las culturas locales con la finalidad de homogeneizarlas, será necesario seguir hablando de culturas populares para entender la producción diversa de lo local y la desigual masividad de los intercambios simbólicos.

Sin embargo, al mercado y a los medios no les importa lo popular sino la popularidad. No les preocupa guardar lo popular como cultura o tradición. Más que la formación de la memoria histórica, a la industria cultural le interesa construir y renovar el contacto simultáneo entre emisores mediáticos y millones de receptores. El desplazamiento del sustantivo *pueblo* al adjetivo *popular*, y por fin al sustantivo abstracto *popularidad*, es una operación neutralizante de los sujetos que padecen el orden hegemónico.

En la lógica globalizadora aquello que se juzga "popular" deja de tener relación estricta con un territorio. Lo popular no consiste en lo que el pueblo es o tiene un espacio determinado, sino lo que le resulta accesible, le gusta, merece su adhesión o usa con frecuencia. Dada la tendencia a expandir los mercados, lo que se produce en un país puede interesar a los habitantes de otros. "Lo que se oye"

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp.24-25.

en música depende más de los gustos (los cuales se socializaron en distintas generaciones) que de la región en que esas melodías fueron "populares" (boleros, tangos, jazz, blues, cumbia, rock, tecno) entre los adultos, jóvenes y adolescentes.

Esta parcial desterritorialización y desetnización de las culturas populares no es un simple efecto de la industrialización de la cultura, ni de la norteamericanización de las sociedades. Sus cambios de función y significado derivan de otras transiciones específicamente culturales ocurridas en escalas amplias: como se pasa de lo oral a lo letrado, y de éste a lo audiovisual; de lo local a lo nacional y ahora a lo global; de lo audiovisual a lo informático; de lo oral textual a lo musical. Estos cambios tecnológicos y socioculturales han contribuido a reconfigurar la economía simbólica del capitalismo.

Las ideas y vueltas de las culturas populares y de su potencialidad económica, cultural y política, pueden llevar a una reconsideración teórica y política de su lugar en las sociedades actuales:

- El desarrollo capitalista opera a la vez por apropiación, subordinación, resemantización y exclusión de diversos aspectos de las culturas populares. El carácter asimétrico y multitendencial del sistema hegemónico en su tratamiento de las culturas populares continúa, transformándose de acuerdo con la lógica globalizadora y del desarrollo tecnológico. Una de las características de la presente etapa es que la apropiación y subordinación actúa menos sobre los objetos, que sobre las músicas e imágenes transmisibles audiovisual y electrónicamente. Es por eso que en estos dos últimos circuitos se efectúan las operaciones predominantes de la



valorización de las culturas populares, su resemantización y refuncionalización en nuevos contextos y circuitos.

- La subordinación de las culturas populares se manifiesta no sólo en la posición subalterna respecto a los grupos que controlan económica y culturalmente el desarrollo, sino también porque los sectores populares se posicionan significativa y productivamente respecto a que es hegemónico en cada etapa del capitalismo. El lugar que antes ocupaban las artesanías en el desarrollo (como referentes populares) lo ocupan en los últimos años telenovelas y la música popular; de hecho, ahora las melodías de diferentes grupos étnicos de diferentes continentes pueden presentarse como "músicas del mundo" (world music).
- La posibilidad de que las culturas populares potencien su lugar y transformen su posición depende de que logren actuar no contra el desarrollo capitalista en abstracto, ni buscando alternativas fuera de él, o en etapas anteriores, sino comprendiendo lo que les ocurre en la economía actual de la cultura. Partiendo de esta comprensión es posible practicar cambios en lo que el desarrollo globalizado hace con las culturas populares. Por ejemplo: reducir la apropiación heterocontrolada, la subordinación económica y simbólica, y evitar la exclusión en beneficio de una participación más productiva en las tendencias hegemónicas del desarrollo.

La política cultural con las producciones populares no puede detenerse en una perspectiva tradicionalista y localizada. En la medida en que se espera que las

culturas populares sean lo otro de lo hegemónico, es razonable que sean las músicas y narrativas populares las producciones más apreciadas e incorporadas a los mercados comunicacionales y a la economía actual de lo simbólico. En los últimos años, algunos movimientos populares han logrado aumentar su eficacia política al hacer trascender sus demandas y articularse solidariamente con grupos de otros países gracias al video e Internet.

El capitalismo, con fuertes raíces étnicas, no avanza siempre eliminando a las culturas tradicionales y locales, sino también apropiándose de ellas, reestructurándolas, reorganizando el significado y la función de sus objetos, creencias y prácticas. Sus recursos preferidos son el reordenamiento de la producción y del consumo en el campo y en la ciudad, la expansión del turismo y las políticas estatales de refuncionalización ideológica.

Las clases dominantes desestructuran las culturas étnicas (de clase y nacionales) y las reorganizan en un sistema unificado de producción simbólica. Para lograrlo, separan la base económica de las representaciones culturales, quiebran la unidad (entre producción, circulación y consumo) de los individuos con su comunidad. Simultáneamente recomponen los pedazos subordinándolos a una organización transnacional de la cultura correlativa de la transnacionalización del capital.

De esta manera se puede caracterizar la cultura como un tipo particular de producción cuyo fin es comprender, reproducir y transformar la estructura social, y luchar por la hegemonía. La vinculación de esta definición con el estudio empírico que hoy se está desarrollando sirve para establecer los mecanismos por los cuales un capital cultural se transmite a través de aparatos y se internaliza en los

individuos generando hábitos y prácticas. Más que un marco teórico para analizar la cultura, lo que interesa es que éste ayude a las desigualdades y conflictos entre sistemas culturales. Así como no existe la cultura en general, tampoco puede caracterizarse a la cultura popular por una esencia o un grupo de rasgos intrínsecos, sino por la oposición a la cultura dominante, como producto de la desigualdad y el conflicto.

Las afirmaciones sobre la igualdad del género humano, la relatividad de las culturas y del derecho de cada una a darse su propia forma son inconsistentes si no las ubicamos en las condiciones actuales de universalización e interdependencia. En el mundo contemporáneo esta interdependencia no es una relación de reciprocidad igualitaria, como en sociedades arcaicas donde el intercambio de subsistencias era controlado por principios que restablecían una y otra vez el equilibrio. La transnacionalización del capital, acompañada por la transnacionalización de la cultura, impone un intercambio desigual de los bienes materiales y simbólicos. Hasta los grupos étnicos más remotos son obligados a subordinar su organización económica y cultural a los mercados nacionales, y éstos son convertidos en satélites de las metrópolis de acuerdo con una lógica monopólica.

La diversidad de patrones culturales, de objetos y hábitos de consumo, es un factor de perturbación intolerable para las necesidades de expansión constante del sistema capitalista. Al ser absorbidas en un sistema unificado todas las formas de producción (manual e industrial, rural y urbana) son reunidas, y hasta cierto punto homogeneizadas, las distintas modalidades de producción cultural (de la burguesía y el proletariado, del campo y la ciudad). La homogeneización de las aspiraciones no implica que se igualen los recursos. No se elimina la distancia entre las clases ni entre las sociedades en el punto fundamental – la propiedad y el control de los medios productivos –, pero se crea la ilusión de que todos pueden disfrutar, efectiva o virtualmente, de la superioridad de la cultura dominante. A las culturas subalternas se les impide casi todo desarrollo autónomo o alternativo. se reordenan su producción y su consumo, se reestructura social y su lenguaje, para adaptarlos al desarrollo capitalista.<sup>3</sup>

La necesidad de crear esta ilusión de igualdad y participación en las sociedades contribuye a mantener un cierto orden en determinado tiempo donde se suceden las cosas como si fuera lo único posible para

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp.68-69.

obtener un desarrollo sin salirse del esquema establecido. Pero, precisamente lo que sucede en la realidad es que hay diferencias, por un lado debido a la propia naturaleza humana, y por otro, debido a la gran desigualdad material de las sociedades conformadas históricamente. Al respecto Canclini escribe:

Una universalización mayor del conocimiento, libre de todo etnocentrismo, sólo advendrá al superarse las contradicciones y desigualdades. Como sostenía Gramsci, acabar con lo que el etnocentrismo tiene de distorsionante, "liberarse de las ideologías parciales y falaces", "no es un punto de partida sino de llegada"; la lucha necesaria por la objetividad "es la misma lucha por la unificación del género humano. Pero aún en esa situación utópica, en la situación que se extinguirían las desigualdades, subsistirá una diversidad no contradictoria de lenguas, costumbres, culturas."<sup>4</sup>

La cultura no sólo representa a la sociedad, también cumple, dentro de las necesidades de producción de sentido, la función de reelaborar las estructuras sociales e imaginar nuevas. Además de representar las relaciones de producción, contribuye a reproducirlas, transformarlas e inventar otras. La cultura está inserta en todo hecho socioeconómico. Cualquier práctica es simultáneamente económica y simbólica; a la vez que actuamos a través de ella nos la representamos atribuyéndole un significado. Las determinaciones generales que el capitalismo ejerce sobre la producción artística son medidas por la estructura del campo musical (que es el tema que aquí se analiza) en un caso, por la estructura de los grupos o instituciones que organizan las músicas en otro. La producción cultural supone los pasos del proceso productivo: la producción, la circulación y la recepción.

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.70

### 3.2. Cultura dominante

Los grupos en el poder requieren establecer formas de actuar en la sociedad. En la práctica estos medios necesitan siempre estar readaptándose de acuerdo con los continuos cambios y así mantener el estado de cosas. García Canclini opina al respecto:

Los sistemas sociales, para subsistir, deben reproducir y reformular sus condiciones de producción. Toda formación social reproduce la fuerza de trabajo mediante el salario, la calificación de esta fuerza de trabajo mediante la educación y, por último, reproduce constantemente la adaptación del trabajador al orden social a través de una política cultural-ideológica que pauta su vida entera en el trabajo, la familia las diversiones, de modo que todas sus conductas y relaciones tengan un sentido compatible con la organización social dominante. La reproducción de la adaptación al orden demanda una "reproducción de su sumisión a la ideología dominante para los obreros y una reproducción de la capacidad de manejar bien la ideología para los agentes de la explotación". Se requiere también de una readaptación de los trabajadores a los cambios de la ideología dominante y del sistema social, y una renovación -no sólo reproducción- de la ideología dominante en función de las modificaciones del sistema productivo y de los conflictos sociales.

Una política hegemónica integral requiere:

- a) la propiedad de los medios de producción y la capacidad de apropiarse de la plusvalía;
- b) el control de los mecanismos necesarios para la reproducción material y simbólica de la fuerza de trabajo y de las relaciones de producción (salario, escuela, medios de comunicación y otras instituciones capaces de calificar a los trabajadores y suscitar su consenso);
- c) el control de los mecanismos coercitivos (ejército, policía y demás aparatos represivos) con los cuales asegurar la propiedad de los medios de producción y la continuidad en la apropiación de la plusvalía cuando el consenso se debilita o se pierde.

Por otro lado se encuentran los mecanismos represivos que, mediante la vigilancia, la intimidación, o el castigo garantizan – como último recurso – el sometimiento de las clases subalternas. Pero se trata de un último recurso. No hay clase hegemónica que pueda asegurar durante largo tiempo su poder económico sólo con el poder represivo. Entre ambos cumple un papel clave del poder cultural:

- a) impone las normas culturales-ideológicas que adaptan a los miembros de la sociedad a una estructura económica y política arbitraria (arbitraria en el sentido de que no hay razones biológicas, sociales o "espirituales", derivadas de una supuesta "naturaleza humana" o "naturaleza de las cosas", que vuelvan necesaria a una estructura social determinada);
- b) legitima la estructura dominante, la hace percibir como la forma "natural" de organización social y encubre por lo tanto su arbitrariedad;

c) oculta también la violencia que implica toda adaptación del individuo a una estructura en cuya construcción no intervino y hace sentir la imposición de esta estructura como la socialización o adecuación necesaria de cada uno para vivir en sociedad (y no en una sociedad predeterminada).<sup>5</sup>

El sistema educativo entrega a algunos y niega a otros – según su posición socioeconómica – los recursos para apropiarse del capital cultural, la estructura de la enseñanza reproduce la estructura previa de distribución de ese capital entre las clases.

Los aparatos culturales son las instituciones que administran, transmiten y renuevan el capital cultural. En el capitalismo, éstos son principalmente la familia, y la escuela, pero también los medios de comunicación, las formas de organización del espacio y el tiempo, todas las instituciones materiales a través de las cuales circula el sentido hegemónico.

La cultura burguesa no es enteramente arbitraria, sino consecuencia de un desenvolvimiento particular histórico de las fuerzas productivas y las relaciones sociales. En el continente se fue conformando un capital cultural heterogéneo, resultado de la confluencia de varios aportes y la combinación e interpretación entre estos capitales culturales ha ido conformando nuestra cultura.

Es preciso recordar que mientras la clase burguesa se ramifica y se establece en todos los países capitalistas del mundo, conservando los elementos básicos de su cultura, las clases dominadas en general, y las proletarias en particular, no nacen de un tronco común, y es en la particularidad de sus percepciones donde se encuentra la unicidad de las culturas nacionales.

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp.78-79.

En países multiétnicos como los Estados Unidos (lugar donde nació el blues) la construcción de la hegemonía, además de basarse en la división de clases, se asienta en el manejo de la fragmentación cultural y en la producción de otras divisiones: entre lo económico y lo simbólico, entre la producción, la circulación y el consumo, y entre los individuos y su marco comunitario inmediato.

Así, la organización del espacio, el cambio de contexto y significación de los objetos populares, es un recurso indispensable para que los sectores hegemónicos establezcan su hegemonía.

### 3.3. Cultura popular

Lo popular, lo marginal, la contracultura se pueden enmarcar dentro de los grupos subalternos de la sociedad; pero que a su vez éstos tienen una producción propia que establece relaciones con los demás grupos sociales con los que se puede identificar o no. Del resultado de esta relación es como adquiere su posible o posibles connotaciones y se desenvuelve para la creación de sus nuevas producciones. Tal es el caso del blues, el cual ha podido identificarse entre grupos de una sociedad y de grupos sociales en diferentes países.

Las culturas populares (más que la cultura popular) se configuran por un proceso de apropiación desigual de los bienes económicos y culturales de una nación o etnia por parte de sus sectores subalternos, y por la comprensión reproducción y transformación, real, simbólica, de las condiciones generales y propias de trabajo y de vida.<sup>6</sup>

La cuestión decisiva es entender a las culturas populares en conexión con los conflictos entre las clases sociales, con las condiciones de explotación en que esos sectores producen y consumen.

Las manifestaciones populares subsisten y crecen porque cumplen funciones en la reproducción social y la división del trabajo necesarias para la expansión del capitalismo. La expansión del mercado capitalista, su reorganización monopólica y transnacional tiende, en parte, a integrar a todos los países, a todas las regiones de cada país, en un sistema homogéneo; impone un sistema centralizado en sus creencias y representaciones por la iconografía de los medios masivos: el mercado cede lugar al supermercado, la fiesta, al espectáculo

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.90.



comercial. Así tienen lugar las interacciones económicas e ideológicas entre campo y ciudad, de esta forma, el desarrollo capitalista redefine las identidades al combinar formas diversas de producción y representación.

En la medida que los sectores populares luchan por el control económico y cultural de su producción y de todas las instancias en que puede ser refuncionalizada y resignificada; en la medida en que las clases populares, rurales y urbanas, desempeñen este papel protagónico se ira teniendo una cultura popular: una cultura que surja democráticamente de la reconstrucción crítica de la experiencia vivida.<sup>7</sup>

Vivimos dentro de un sistema productivo que se enfoca en lo urbano más que nada, que sustituye la oposición entre campo y ciudad por un reordenamiento económico, político y cultural homogeneizado. Sin embargo, la expansión capitalista supraurbana, junto con su necesidad de estandarizar la producción y el consumo, encuentran límites en la configuración específica de cada cultura, así como el interés del propio sistema de mantener formas de organización social y representación; así, la cultura dominante preserva aspectos "arcaicos" refuncionalizándolos y recontextualizándolo. El ascenso socioeconómico y cultural de las clases populares y sus exigencias de participación en el consumo "moderno" convergen, en un sentido, con esa necesidad de avance del mercado.

La respuesta de los grupos hegemónicos es la de absorber las culturas populares, integrarlas, resemantizar sus mensajes y refuncionalizar sus objetivos. Como se ha visto, en las tiendas urbanas de discos, en los museos, en la publicidad y el turismo, las representaciones y prácticas subalternas son estructuradas para volverlas compatibles, para que incluso contribuyan al

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp.179-180.

desarrollo del sistema hegemónico; de este modo se internaliza la cultura dominante en los hábitos populares.

Regresando a nuestro tema de estudio, así es como el blues, rock o jazz han establecido y establecen sus relaciones en los ámbitos sociales a los que llegan. En éstos apareció una lucha directa entre el sistema homogeneizador consumista establecido y la postura participativa y de fuerte identificación que busca el surgimiento de la expresión artística; aún así esta postura terminó integrándose en el esquema social en un momento dado.

Lo popular, por lo tanto, no puede designar un conjunto de objetos (artesanía, música, danza, pintura), sino una posición y una acción. No se puede fijar en un tipo particular de productos o mensajes, porque el sentido de unos y otros es constantemente alterado por los conflictos sociales. Ningún objeto tiene garantizado eternamente su carácter popular porque haya sido producido por el pueblo o éste lo consume con avidez; el sentido y el valor populares se van conquistando en las relaciones sociales. Es el uso y no el origen, la posición y la capacidad de suscitar actos y representaciones populares, lo que confiere esa identidad.<sup>8</sup>

En la medida en que el arte popular experimente la celebración con sus públicos tendrá la capacidad de volver a replantear su posición ante la lucha cotidiana de permanecer y reproducirse o su no permanencia y morir.

El futuro de las culturas populares depende de que sus productores participen, critiquen y se organicen, que redefinan su producción y su manera de vincularse con el mercado y con los consumidores; pero también se precisa que se vaya formando un nuevo público, otra manera de gustar y pensar la cultura que concuerde con una mayor creatividad e identificación entre el productor y su público. Se necesita una modificación sistemática de los medios de producción, circulación y consumo cultural. Se deben reorganizar las instituciones de una manera continua en la promoción y difusión artística y artesanal, construir otra historia del arte y otra teoría de la cultura, otras escuelas y otros medios de comunicación a fin de que los procesos culturales que se encierran en las vitrinas del Arte se reubiquen en la telaraña de los hechos y mensajes

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.225.

CAPÍTULO 4  
EL MOVIMIENTO DE ROCK EN MÉXICO

#### 4. El movimiento de rock en México

Quando canto el blues, quando realmente  
canto el blues, canto lo que siento.  
Quizá algunos tengan ganas de reír, quizá  
no hable muy bien y no me entiendan. Pero  
quando canto el blues, quando canto blues,  
viene del corazón de aquí dentro del alma. Y,  
si cantas lo que sientes de verdad, sale todo.  
No es sólo lo que estás diciendo, sale a  
borbotones de ti. El sudor te resbala por la cara.

Muddy Waters

##### 4.1. Características de su desarrollo

A principios de la década de 1950 nació el rock, un medio de expresión por excelencia de los jóvenes y de los ya no tan jóvenes en la actualidad; aunque primero se dio en los Estados Unidos, hoy en día se escucha en casi todo el mundo. Los negros que emigraron de los campos a las grandes ciudades, menos oprimidos ya en la sociedad estadounidense del siglo XX, le añadieron ritmo, nueva energía (con amplificadores y guitarras eléctricas), al viejo blues y lo llamaron "blues con ritmo", *rhythm and blues*. Al mismo tiempo, los jóvenes blancos rurales y urbanos asimilaron el blues dándole más ritmo a su propia música folclórica y de esta manera constituyeron una música también más accesible y comercial para los fines de empresarios y productores. El jazz, por su parte, enseñó a los rocanroleros las maravillas de la improvisación (desarrollada también a partir de las voces e interpretaciones del blues) en las presentaciones "en vivo" (frente al público). Por último el contexto político económico y social de esa década acabó de definir la identidad de lo que el periodista Allan Freed (1954)

bautizó como rock and roll, ritmo y placer. En esa época el poderío bélico y la abundancia económica de Estados Unidos estaban en su apogeo; sin embargo, fue también cuando predominó la máxima rigidez conservadora y anticomunista.

El maese José Agustín señala al respecto:

Este sistema manipulador por naturaleza, quiso parar esta expresividad; primero marginó al blues y trató de adaptar el rythm and blues para que los cantaran los anodinos (falta de dolor) cantantes blancos. Sin embargo los chavos blancos asimilaban con rapidez el espíritu de los negros y la mediatización ya no fue posible al menos para que esta música trascendiera fronteras adquiriendo las particularidades de los países donde entraba la música del diablo. Fenómenos de alta energía, verdaderos detonadores como Chuck Berry, Little Richard (Ricardito), Joe Turner, Bo'Diddle, Fats Domino, Elvis Presley (el del principio), Carl Perkins, Bill Halley o Jerry Lee Lewis significaban una revolución cultural indetenible. Se dijo entonces que el rock era disolvente, comunista, inmoral, que desquiciaba las mentes de los jóvenes y los conducía a la degradación, a las bajas pasiones y al desenfreno. Nada de esto detuvo al rock, el sistema decidió explotarlo como el gran negocio que era y que continúa siendo, y surgió la compleja y contradictoria gran industria del rock. Muchos creyeron que este nuevo fenómeno social sólo era parte de la cultura estadounidense, pero muy pronto se vio que en otros países había condiciones semejantes (la de la pobreza por todo el mundo). Casi al mismo tiempo el rock se extendió a Inglaterra, Canadá y México (después esta extensión se ha venido dando en casi todo el orbe), sin duda por nuestra vecindad con Gringolandia.<sup>1</sup>

El rock hecho en México surge (1956) bajo circunstancias especiales: la primera es geográfica, ya que somos vecinos de los Estados Unidos por lo mismo fue muy fácil que esta música se exportara junto con la expansión económica, política, social y cultural; debido a esto, el rock no fue muy bien visto y la sociedad olvidó que este género musical era producto de una lucha que ha librado y sigue librando el pueblo negro al interior del mismo Estados Unidos.

La segunda, es que al ser precisamente un producto vendible, las empresas grabadoras de la época (RCA Victor, Columbia, Orfeón y Peerles que también son gringas) se encargaron de distribuirlo en el país, pero lo hicieron a imagen del

creciente desarrollo capitalista de los Estados Unidos, de esta manera, el mayor porcentaje de lo que llegó a nuestro país es lo que más se asemeja al *American way of life* sobre todo esas baladitas sin sentido alguno pero, que cargadas de un aparato publicitario rinde grandes ganancias (lo podemos ver en la fabricación de artistas por los consorcios televisivos).

Un tercer aspecto, tampoco favorable por cierto, es que al recibir toda esta proyección del país más grueso (poderoso) del mundo, se comienza a producir en México a imagen y semejanza de los primos del norte; de esta manera los empresarios nacionales se encargaron de buscar solamente grandes ventas y comerciar con la música como parte de toda esta gran estructura económica, ajustando la superestructura política, social y cultural que mantiene al sistema.

El cuarto punto es que a pesar de esta muralla impasable y de dependencia, hay productos o creaciones que se han hecho siempre contra corriente los cuales han ido conformando un movimiento rockero que casi vive en la clandestinidad aunado a que desde su surgimiento ha carecido de bases por su propio desarrollo puramente comercial y también debido al mismo subdesarrollo económico dependiente del país dentro del capitalismo global actual.

El carácter capitalista de la economía y la sociedad latinoamericanas, se da, no sólo desde su cuna, sino desde su concepción misma. Nuestros países se formaron como tales dentro de una situación de dependencia y, por lo tanto, dentro del proceso de expansión mundial del capitalismo.

---

<sup>1</sup> Jose Agustín. *Contra la corriente*, pp.74-75.

Los primeros grupos mexicanos de rock tenían como característica general el apropiarse de las rolas (canciones) de moda en los Estados Unidos para llevar a cabo sus traducciones, a la vez que copiar hasta en los menores detalles las versiones originales. En este primer periodo del rock mexicano los conjuntos no supieron ampliar su lenguaje, se dedicaron simplemente a fusilar (copiar) las mismas canciones en inglés al español; cabe señalar que, aunque en mucho menor escala también hubo rolas producidas por los propios conjuntos, como sería el caso de Locos del ritmo, quienes fueron los más aplicados; para 1965 más de cien agrupaciones grabaron discos (el músico y escritor Federico Arana señala a 120 diferentes en un lapso de siete años).

Hasta 1954, la parte más significativa y vilgorosa del rock and roll estadounidense, es decir, el blues urbano, había estado gestándose entre los negros. Fue un proceso largo y penoso, pero nada espectacular en él debido a que los "animales escénicos" destinados a lanzarlo en grande habrían de ser, además de cachondos y gallardos, blancos. Ya lo decía Sam Phillips, dueño de la primera casa que grabó a Elvis Presley: "*Si pudiera encontrar un blanco que tuviera el sonido y la sensibilidad de los negros ganaría un millón de dólares*". En México no podía pedirse tanto. Bastaba con el surgimiento de jóvenes de apariencia estudiantil (si no guapitos, al menos no muy chaneques), medio canturriantes y decididos a romper con el prejuicio burgués respecto a la indecencia y el impudor inherentes a la vida de la farándula (prejuicio que, a la generación anterior, o sea la de los rumberos, le había resultado un hueso duro de roer) para así conseguir la olla de oro. [...] Si algo pudiera definir a los pioneros del rock nacional, la falta de instrucción y talento musical unificaría a todos.<sup>2</sup>

Nuestro rock nació marcado directamente por las compañías gringas con un esquema bien delineado y maquillado de artistas. En la propia tierra de la hamburguesa y del hot dog (como diría el Buen Alex Lora) hacían lo imposible para que los güeritos no escucharan de donde venía su propia música (el blues) y

---

<sup>2</sup> Federico Arana. *Guaraches de ante azul*, p.89.

menos aún si estaba hecha por un sector social que no perteneciera a las buenas costumbres blancas. Así que tampoco en la tierra de las mil transas (México) como también dijera el celebre Parménides García Saldaña, se iba a permitir que nuestra educada y progresista clase media escuchara tales gritos de libertad, sensualidad y desahogo, lo que perjudicó los primeros intentos de hacer cosas más originales y obviamente retardó escuchar la música de blues, lo cual ha dejado una secuela dañina que aún no ha podido superarse.

Sin embargo, a pesar de todas estas adversidades, desde su inicio se fue gestando nuestro propio rock. El Naftalino Federico Arana comenta:

Al ocurrir, los finales de los sesenta, el primer renacimiento del rock and roll, empezó a reivindicarse indiscriminadamente del surgido en México quince años antes.<sup>3</sup>

Ya en la década de 1970, algunos grupos comenzaron a trabajar en rolas (canciones) propias, y en esta ocasión ya lo hicieron en inglés. A pesar de esto, el asunto era lo mismo, únicamente el proceso era inverso: ahora la música se desencadenaba de los moldes gringos e ingleses, pero no se ubicaba lingüísticamente en el país. Así empezaron a integrarse bandas, todas ellas preocupadas por entrar en el mercado internacional antes que consolidarse en el terreno nacional. Al terminar 1973 se registraron más de 80 discos e incluso algunos grupos y músicos se lanzaron al otro lado (E. U) y hasta Europa para probar fortuna, pero el resultado fue un completo fracaso.

También tuvimos nuestro propio gran festival que convocó ciertamente a un grueso contingente de jóvenes deseosos de convivir en paz y escuchar el rock. El



festival de Avándaro Valle de Bravo (Estado de México), en septiembre de 1971, fue un rotundo éxito precisamente en el sentido de convocar a los chavos para reventarse (divertirse) en un sentido de participación comunitaria. Pero también fue un foco rojo para el gobierno ya que pudo ver la capacidad que tenía la raza (los jóvenes) para organizarse con un fin determinado, lo que provocó el cierre de las puertas al rock y sobre todo a lo que se empezaba a producir con un carácter más apegado a la problemática social y vida cotidiana del país. Víctor Roura escribe del festival:

Pero llegó el festival de Avándaro. Y luego de esa noche en que, ciertamente, los jóvenes (se dice que se llegaron a reunir 500 000 personas) vivieron otro México, el rock volvió a guardar silencio. Sus músicos y también sus seguidores de coraza volvieron a enfrentarse con las autoridades. Por su apariencia. Poco a poco, los espacios ganados en los medios de comunicación fueron cerrándose. Fue entonces cuando los rocanroleros concibieron sus propios métodos de convivencia, sus muy particulares hábitats: los hoyos fonquis; es decir, bodegas, cines abandonados, canchas de frontón. Luego de Avándaro hasta los fines de 1970, el segundo periodo rocanrolero mexicano termina.<sup>4</sup>

La década de 1980 hasta la fecha marca el tercer periodo del rock mexicano, el cual se ha ido conformando bajo malas condiciones y con deficiencias de origen. El rock ha avanzado por un camino donde todavía no se ve claro, pero este género musical ya se puede consolidar, ahora sí, en un proyecto de acuerdo con la realidad del país, donde sus mismos productores deciden los modos tanto de interpretar, producir y difundir su material con mayor creatividad hacia una identificación con el público, en una dinámica constante y de reorganización.

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.90.

<sup>4</sup> Víctor Roura. *Apuntes de rock (por las calles del mundo)*, p.27.

Ahora es claro que el rock en México puede ser una buena fuerza para despejar ciertas áreas de la mente, sobre todo en estas épocas de derechización y privatización parecen querer hacer perder lo poco ganado en conciencia y cultura. Aún así, en todo este tiempo no se ha tenido un verdadero rock nacional. El rock, como se ha podido ver, es un producto cultural, donde se han resuelto problemas mentales atávicos y subdesarrollados en buena proporción. Desde finales de los ochenta y hasta la fecha, el rock mexicano sigue afrontando condiciones difíciles y represiones sin límite aunque (es una realidad indiscutible), sin prisa pero con calma, continua ganando espacios e influenciando la vida cultural mexicana.

#### 4.2. El entorno socioeconómico

Como hemos visto en el capítulo 1, el arte (en este caso la música) no escapa a sus momentos históricos; por el contrario, hace modelos de su realidad, enmarcados por el ambiente socioeconómico; el arte surge de todo lo necesario para llevar a cabo su función de reflejar los diferentes momentos haciéndolos ver como parte del entorno en un continuo flujo de creatividad y, por lo general, promoviendo nuevas maneras de entendimiento.

Entre 1945 y 1950, en varios países de Europa oriental se establecieron regímenes que emprendieron la construcción del socialismo, basados en la influencia adquirida por los comunistas en la lucha contra los ocupantes alemanes y en el apoyo que les prestaba el ejército soviético. En China triunfó la revolución encabezada por el partido comunista de ese país y en 1959 la Revolución Cubana, tomó el mismo rumbo. Durante varios años, estos regímenes lograron importantes avances, superando graves dificultades y aplicando medidas dictatoriales, pero más tarde se estancaron y sufrieron un proceso de decadencia.

En la mayor parte del mundo se mantuvo la libre empresa, limitada en los países de alto desarrollo industrial por el "estado de bienestar" que, entre otras prestaciones sociales, amplió considerablemente la educación y los servicios de salud respondiendo a demandas populares y con el fin de evitar el desarrollo de nuevas exigencias revolucionarias. También en muchos países de menor desarrollo (como el nuestro) se tomaron medidas del mismo tipo. Pero desde mediados de la década de 1970 retrocedió ese sistema.

Asimismo, la mayoría de las colonias, primero en Asia y después en África, obtuvieron su independencia y constituyeron el bloque de los "no alienados", el cual desempeñó un papel moderador en el conflicto de las dos grandes potencias (Estados Unidos y Rusia).

A su vez los países de América Latina intensificaron el proceso de industrialización iniciado en los años anteriores y trataron de fortalecer su independencia y economía. En la mayoría de las naciones de América Central y del Sur predominaron dictaduras militares, apoyadas generalmente por los Estados Unidos, que reprimían violentamente a los movimientos populares tachándolos de "comunistas".

En México, para 1958 (el presidente era Adolfo López Mateos 1958 a 1964), se produjeron importantes movimientos de trabajadores en busca de mejoras salariales, petición que pronto pasó a la exigencia de democracia sindical, logrando imponer temporalmente las directivas sindicales de su decisión. En el mismo año, fuertes sectores campesinos del noroeste, occidente y centro del país exigieron la continuación del reparto de tierras, mediante invasiones de haciendas y otras formas de lucha. Por su parte, el rock and roll comenzaba hacer furor y despegaba para aterrizar por todo el mundo.

Diez años más tarde (1968), la República Mexicana se vio sacudida por un movimiento estudiantil que expresaba sobre el todo el descontento de las capas medias de la población. El gobierno del presidente Gustavo Díaz Ordaz (1964 a 1970) lo reprimió violentamente, terminando con la aparente armonía social que regía hasta el momento. Movimientos estudiantiles en gran parte de los países buscaban ser escuchados en sus demandas de un mundo más justo. "Paz y amor"

era también parte del lema de apertura de los jóvenes hacia una mayor libertad. En estos años surgieron tal vez el mayor número de grupos que influyeron en el mundo del rock y se redescubrió a los pilares del blues o sea a los músicos negros de los Estados Unidos que le habían dado vida al primer rock and roll.

El licenciado Luis Echeverría Álvarez, quién asumió la presidencia el primero de diciembre de 1970, se distanció de la política de su antecesor y trató de cerrar la brecha abierta por el conflicto del 1968. La base social del Estado y de su partido, el PRI, se fue erosionando debido al deterioro y la corrupción de las organizaciones obreras y campesinas. Las capas medias, que se habían desarrollado vigorosamente, veían disminuidas sus posibilidades de superación y el empresariado exigía mayor libertad de acción. Pero entonces tuvo lugar el gran festival de Avándaro (1971) y se le dio portazo a lo que parecía ser un movimiento de rock nacional.

Después, toma posesión de la presidencia el licenciado José López Portillo (1976), su gobierno terminó en medio de una grave crisis, con la devaluación de la moneda nacional y la nacionalización de la banca, dando lugar a la agudización del conflicto con los empresarios y la exigencia de éstos de modificar a fondo la política económica. Los empresarios fabricaban artistas y jalaban a los músicos dándoles chamba (hueso o trabajo) siempre y cuando dejaran su creatividad en casa. En los hoyos subsistían los más aferrados en realizar un movimiento más neto (verdadero) del rock.

La economía mexicana estaba relacionada más que nunca con la mundial. El auge de la producción y del intercambio internacionales durante las tres décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial ayudó al desarrollo de la

industria y del comercio en México, frenado en algunos momentos por la crisis en los países avanzados. Aunque los trabajadores no disfrutaban de un elevado nivel de vida, al disponer de servicios de salud y de perspectivas de superación para sus hijos sentían que sus condiciones eran mejores de las que habían tenido en el campo. El conjunto de estos factores facilitó la sumisión pacífica de gran parte de las organizaciones obreras al gobierno, sin que este dejara de emplear la violencia para imponer su autoridad. Nunca se permitió traer en su momento a los rockeros ingleses, gringos o europeos sobresalientes y por lo tanto se impidió que los músicos nacionales se fogearan como debía ser.

La televisión se desarrolló desde la década de 1950, en su mayor parte como actividad comercial de escaso nivel cultural, pero los materiales didácticos y culturales elaborados por la Universidad Nacional y el Instituto Politécnico fueron y siguen siendo de alta calidad. Por situaciones raras de nuestro "surrealismo" en varios años se pudo invitar a los máximos bluseros de la época urbana de Chicago, lo cual fue una lástima porque todo el esfuerzo se quedó en presentaciones muy festivas, todo en buena onda pero sin mayores consecuencias.

La iniciativa privada, sobre todo la propietaria de capitales fuertes, fue la más beneficiada con las acciones estatales y la calma social lograda por las autoridades y las organizaciones ligadas a ellas. Así, los inversionistas extranjeros, sobre todo los de Estados Unidos, han venido ocupando espacios crecientes, a veces en asociación con propietarios nacionales. El empresario, nacional y extranjero, no formaba parte del aparato gubernamental pero ejercía

creciente influencia en éste; en la actualidad ellos ya son parte del gobierno y por supuesto del enclave global mundial.

A partir de la llegada del licenciado Miguel de la Madrid Hurtado a la presidencia de la República (1982), México entró en otro rápido proceso de cambios profundos. A la evolución interna se sumó la aplicación de los conceptos sostenidos e impuestos por los Estados Unidos, los países de alto desarrollo y los organismos financieros como el Fondo Monetario Internacional (FMI) y el Banco Mundial, reduciendo el papel del Estado en la economía y abriendo ésta al mercado mundial. La vida política sufrió importantes alteraciones, en medio de fuertes problemas y crisis.

Con el periodo presidencial de Carlos Salinas de Gortari (1988 a 1994) se intensificó la política emprendida por su antecesor y complementó con otras medidas de la misma orientación como el Tratado de Libre Comercio (TLC) y la modificación del artículo 27 Constitucional, de la Constitución de los Estados Unidos Mexicanos donde los campesinos pudieron vender sus tierras. En este desolado panorama nacional las superempresas trajeron ahora sí a las bandas que brillan en un medio supercontrolado y con precios inflados.

Pero el aparente éxito de la política económica se vino abajo a finales de 1994. La corrupción se desarrolló en forma extraordinaria en el proceso de las privatizaciones y en muchas empresas estatales o privadas. Al mismo tiempo, los sectores de ingresos medios y bajos sufrieron un grave deterioro en sus niveles de vida. Distintos críticos señalaron los peligros que corría la economía al estar sobrevaluado el peso y, con ello, incrementarse las importaciones sobre las exportaciones. También insistían en las consecuencias que produciría la reducción

del mercado interno causada por la alta deuda pública. En ese año se añadió a los problemas señalados la intranquilidad política causada por el asesinato del candidato del Partido Revolucionario Institucional (PRI) a la presidencia de la República, seguido a los pocos meses por el del Secretario general del mismo partido, lo que provocó la salida de capitales y a una violenta devaluación del peso. Entonces fueron ocupadas varias ciudades de Chiapas por el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) el 1° de enero de 1994, exigiendo el respeto a las comunidades Indígenas y mejoría de las condiciones de vida de éstas, y planteando el establecimiento de un gobierno nacional sujeto al mandato popular. El ejército recuperó rápidamente las ciudades ocupadas por el EZLN, se suspendieron hostilidades y dieron inicio prolongadas negociaciones, sin llegar a un acuerdo definitivo.

Con los siguientes presidentes, Ernesto Zedillo Ponce de León y Vicente Fox Quezada, México presenta el cuadro de un pueblo en lucha por su superación, en el marco de una situación nacional y mundial cambiante y confusa. Algunos sectores consideran que el rumbo emprendido en los últimos quince años conducirá a un mayor bienestar nacional: privatización de la economía, disminución de la protección proporcionada por el Estado a los sectores económicamente débiles, libertad de empresa e incorporación irrestricta al mercado mundial. Otros, en cambio, opinan que la orientación seguida significa subordinar la Nación a fuerzas internacionales y a un pequeño grupo de grandes empresarios (a cuyos intereses obedecería el gobierno) y consideran conveniente crear condiciones que promuevan el desarrollo de la iniciativa popular en todos los aspectos de la vida. Para ello, propugnan sustituir la orientación actual y plantean



#### 4.3. La satanización social del rock

Dicen que lo que empieza mal, mal acaba, y en verdad todavía en el corto plazo no se puede decir que nuestro rock adquirirá su carácter y que tomará posición en cuanto al lugar histórico que le corresponde en la cultura popular del país. Y es que siempre se ha visto maniatado de pies y cabeza: desde su comienzo se le ha manipulado con fines expresamente comerciales y cuando ha tomado posición como parte del desarrollo de una cultura alterna a la hegemónica es cuando los grupos dominantes se ponen en alerta cerrándole las pocas opciones que ha experimentado en el transcurso de poco más de 40 años. Sergio Monsalvo dice:

Los primeros adversarios del rock describieron la esencia de esta música con precisión. En 1956, Asa E. (Ace) Carter, líder autoelegido del Consejo de Ciudadanos del Norte de Alabama, apeló a los preocupados blancos para que aplastaran al rock, porque es el "ritmo pesado básico de los negros. Conmueve lo más vil en el hombre, saca a relucir el animalismo y la vulgaridad". El señor Carter tuvo razón en todo ello y esta completamente de acuerdo con los paladines del rock; sólo se aparta de ellos en su valoración moral de la forma. El rock significa, en primera y última instancia y para siempre, el regreso a lo primitivo. Cuando los blancos de los Estados Unidos buscaron su música popular en el rhythm and blues negro, abrazaron "el animalismo y la vulgaridad" como virtudes. Y lo hicieron de modo voluntarioso y selectivo.

Los primeros rocanroleros pobres blancos y sus respetables críticos compartían el mismo mito acerca de la música negra. En 1958, el Music Journal condenó el rock como "esta regresión a los ritmos de la selva" que incitaba a los jóvenes a "orgías de sexo y violencia (tal como lo provocó su modelo en los salvajes mismos)". Los adolescentes "lo utilizan como pretexto para olvidarse de toda inhibición y pasar por alto por completo las convenciones de la decencia". Ningún auténtico roquero objetaría esta afirmación.

En conjunto, todo esto hace que el rock sea inenarrablemente vulgar para el gusto clásico. Y el rock ante todo es intencionalmente vulgar.<sup>5</sup>

Desde un principio, en México se reprimió al rock en una proporción mucho mayor que en los Estados Unidos. Casi toda la sociedad – industriales, comerciantes,

profesionistas, intelectuales, comunicadores, obreros, campesinos, disidentes, y con especial saña, las autoridades – se manifestó, de una manera u otra, en contra del rock; se satanizó a los rocanroleros, se clausuraron los cafés cantantes, se hicieron *razzias* (operativos policiacos) cotidianas en sitios de reuniones de chavos, se obstaculizaron los conciertos, y después se encarceló y rapó a los jóvenes que oían rock. Esta incompreensión monumental sólo ahondó la brecha generacional, abismo que con el tiempo condujo a la expresión más profunda de los jóvenes mexicanos: primero a través de la literatura, el cine y el teatro, y después con el movimiento estudiantil del 1968, cuyos efectos, años después, resultarían de gran fuerza. En *Huaraches de ante azul* Federico Arana anota:

Lo importante es dejar constancia abierta de la persecución hacia los rocanroleros. Persecución que paradójicamente, resulta más intensa de lo que podían intuir y sospechar los cantantes subversivos de la protesta convencional. En el país, mientras a los rocanroleros se les azuzó, calumnió y acorraló como a perros salvajes, a los cantantes de protesta los ha promovido el gobierno, sensible a la naturaleza real de sus demandas, por medio de una serie de instituciones públicas. Aunque últimamente han cambiado los vientos, es necesario señalar que el rock and roll fue atacado indistintamente por gente de derecha y de izquierda. Un diputado estadounidense señaló al rock como "un complot comunista destinado a minar la confianza de los jóvenes en la moral, las buenas costumbres y el estilo de vida americano".<sup>6</sup>

Existen bastantes ejemplos en toda la República de cómo siempre se le han puesto obstáculos al rock en su camino: apañando (jodiendo) a la banda, negando permisos para conciertos o clausurando lugares; los empresarios de las disqueras imponiendo lo que se debe grabar, las televisoras privadas permitiendo por un lado únicamente los esquemas de aspecto prefabricados para la venta y las televisoras oficiales jugando un papel político para exclusivamente llevar "cultura"

---

<sup>6</sup> Sergio Monsalvo (compilador). *Corrientes de lo alterno*, pp.154-155.

y esparcimiento al grueso de la gente; conciertos donde nunca se invita a las bandas nacionales, así como festivales culturales en los estados donde sólo tienen acceso la gente del centro para mantener un estatus sin cuestionamientos de las verdaderas necesidades artísticas regionales. Otro ejemplo lo cita el maestro Arana:

En 1980, un periodista del diario El País sostenía que "...el rock, en alguna medida, está estrechamente vinculado con el mundo de la delincuencia y la ilegalidad. Pese a haberse convertido en uno de los negocios más saneados de la segunda mitad del siglo XX, por su origen, sus connotaciones de rebeldía, le vinculan con ese submundo en el que la diferencia entre lo legal y lo ilegal depende de la capacidad de hipocresía de quién lo habita".<sup>6</sup>

Con el tiempo, el rock ha demostrado que no es una moda del consumo chatarra y efímero (aún cuando se le haya utilizado para tales funciones) sino una manifestación expresiva del mejor nivel que, además borró la frontera, o estableció un puente, entre la "alta cultura" y la "cultura popular" tanto que ya existen en los conservatorios de música áreas de especialización referentes a este género; también como conciertos donde se fusionan los sonidos orquestales con bandas pesadas electrificadas. El rock generó nuevas maneras de bailar, hablar, vestir, celebrar, gozar, llorar, protestar, comunicarse, convivir, de comportarse y de pensar; de hecho, sin que nadie llegara a imaginarlo, se volvió núcleo de una concepción del mundo contracultural de finales de la década de 1960. Al mismo tiempo, constituyó una veta riquísima de la industria y del comercio del disco. La manifestación del rock se amplió tanto que pudo ser simultáneamente, artístico, liberador, popular, fascistoide y un medio de manipulación. Así, el blues con sus

---

<sup>6</sup> Federico Arana. *Op. cit.*, p.164.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.169.

## CONCLUSIONES

## Conclusiones

Se puede decir que el nacimiento del blues comienza casi inmediatamente después del descubrimiento de América en 1492; y ocurre con uno de los más lamentables traslados forzados de personas (esclavos) que se tenga conocimiento en la historia humana; lo más triste es que ello tuvo lugar para satisfacer el complejo de superioridad de una raza sobre otra.

Mientras los europeos colonizaban América, escaseaba la mano de obra. Los terratenientes blancos necesitaban un gran número de trabajadores para producir tabaco, arroz, azúcar, algodón y otros cultivos, y superaron sus problemas comprando esclavos. Estos esclavos eran hombres, mujeres y niños de la costa oeste africana, raptados de sus hogares y llevados a América en barcos donde eran encadenados y hacinados en las bodegas; allí padecían por la falta de agua y alimentos, enfermando en el mejor de los casos.

De los 40 millones de esclavos que fueron raptados de esta manera, sólo 15 millones llegaron a América. Allí eran comprados y vendidos y obligados a trabajar y a vivir en condiciones de miseria. Los castigos eran horribles y los colonos hacían todo lo posible para que no quedara nada de su cultura incluyendo el tocar su propia música africana.

Sin embargo, y para fortuna nuestra, estos intentos resultaron vanos, en cambio se produjo el renacimiento de un pueblo, con una fuerte identificación creadora. Éste obtuvo la fuerza necesaria para luchar contra una sociedad sumamente cerrada y racista; primero como parte de la colonia inglesa y después (y de una manera muy aguda) en un país independiente que los excluyó. Aunque

desde un principio Estados Unidos se haya mostrado ante el mundo como paladín de la democracia, en su interior ha resultado ser todo lo contrario con el pueblo negro y las diferentes minorías del país (primero fue la esclavitud y después la segregación); esto se ha mantenido hasta el presente: primero de una manera tajante y después en ciertos niveles de oportunidades sociales. Todo ello comenzó a crecer en el nuevo país independiente en el camino hacia la obtención de mayor poder que se fue forjando en el siglo XIX y después con su participación en las dos guerras del siglo XX.

Un elemento muy importante que aflora en el presente estudio es la gran identidad formada entre la gente de color en el transcurso del tiempo; ello creó lazos firmes para conformar una cultura alterna a la hegemónica en la lucha por sus derechos y reconocimiento social en un país que también es de ellos. Además, en este medio adverso han logrado permanecer aportando al mundo una música que mantiene la esencia de su cultura.

Como se pudo ver en los capítulos anteriores, el blues es la música nacida en los Estados Unidos y (paradójicamente) ejecutada por los negros que provocó la revolución musical de mayor importancia en el mundo durante el siglo XX hasta nuestros días; fue adoptada por diversos países, fusionándola de muy variadas formas con las músicas nativas, a la vez que se identificó con casi todos los sectores de la sociedad (fenómeno que valdría la pena estudiar en el futuro). A todo ello habría que sumar (aunque no sea parte del presente estudio) la importancia de la música de los negros en toda América como parte del desarrollo de los países donde llevaron esclavos negros; esta música era una forma de hacerse presente y hoy en día ha adquirido un merecido reconocimiento

internacional (en Cuba, Brasil, Puerto Rico, República Dominicana, Ecuador, Colombia, Panamá, Jamaica y Belice).

En los años siguientes esta(s) música(s) popular(es) desarrollará nuevas formas, donde mezclarán sus elementos con otras expresiones musicales. A su vez, estas nuevas formas estarán definidas por la tecnología, los cambios sociales, la demanda comercial y el lugar donde se produzca. Ésta es la naturaleza de la música popular actual: juega su verdadero papel según la posición que adquiera en el enjambre de las relaciones sociales y la manera en que sus productos se distribuyan (para lograr relevancia) y así mantenerse o perderse en el olvido. Sin embargo (y ésta es la idea principal que se desprende en el estudio) hay que reconocer la diversidad de culturas (tanto culturas populares como expresiones artísticas), entre las que no hay mejores ni peores, y donde lo importante es la manera en que se insertan dentro del sistema para influir, mover y cambiar conductas.

El blues (junto con sus derivados del rock y jazz) tiene gran vigencia en el espectro artístico y social a nivel mundial. Debido a ello, presenta un papel protagónico en la "globalización" (requisito de los nuevos tiempos que es muy cuestionable y discutible): y si ese fuera el caso, el blues sería la música de la globalización por excelencia pues lleva un buen porcentaje de camino (y dólares) recorrido. Al mismo tiempo, esta tendencia ofrece una segunda oportunidad al blues (que no se le ha dado en todo este tiempo) para que se le identifique como la música folklórica de Estados Unidos, un país que difícilmente dará su lugar a una música negra, aunque sí la utilicen. Es decir, con esta segunda oportunidad global, sin lugar a duda el blues renacerá (sobre todo entre los grupos sociales

más creativos y de vanguardia en el mundo) para unificar, incluir y celebrar participando y decidiendo sobre los caminos de su producción hacia espacios cada vez más democráticos. Como ya se ha mencionado, el ámbito del blues con sus ramificaciones primordiales el jazz y el rock (y a partir de ahí todas las fusiones que nos podamos imaginar) es una línea firme que sigue contribuyendo y enriqueciendo a las culturas de los pueblos.

Dicha circunstancia también debe tocar a México, sobre todo para que se incluya en nuestro ambiente musical los fundamentos de una cultura popular que se utiliza desde hace tiempo pero que muy pocos conocen; además, al aplicarse en la vida social nacional ello resulta irrelevante y sólo confunde a un movimiento que no ha podido participar (como sucede en otros lugares entre los que se encuentran Estados Unidos, Inglaterra, Alemania, Francia, Canadá, Italia, Japón, Argentina, Chile, España, Cuba, Brasil, Australia) más activamente en los procesos culturales y sociales; y sobre todo, para entender que el hacer música no es un hecho aislado del acontecer socioeconómico del país sino que éste lo que le da sentido de ser.

En un simple acercamiento, el presente análisis ha revisado varios puntos. En primera instancia, la historia de la música del blues: cómo ha sido su desarrollo hasta la actualidad en el marco del capitalismo; su importancia vital para el surgimiento de corrientes tan importantes como el jazz, y sobre todo el rock, como parte de la música popular actual, los cuales se han extendido a casi todo el mundo y, por supuesto, también a nuestro país; y cómo ha sido el desarrollo del rock mexicano y sus dificultades para subsistir debido a las características particulares del país. En segundo término se ha visto que los músicos mexicanos



abocados a los géneros del rock, el jazz, y por supuesto del mismo blues, deben buscar esa fuerte identificación que lograron sus iniciadores a fin de que les permita avanzar de acuerdo con nuestras circunstancias; de este modo se podrá por fin comenzar a hacer las cosas bien y quitar las ataduras que impiden realizar un trabajo más honesto.

Casi toda la música que escuchamos cotidianamente por radio, televisión, videos y películas tiene ingredientes (en mayor o menor porcentaje) de la música negra; incluso otros géneros musicales de diferentes países han tomado maneras y actitudes de los negros para realizar sus interpretaciones. La fuerza del blues abarca cada vez más espacios, pues no hay fronteras que no pueda librar, lo que lo hace un poderoso medio de comunicación. Por eso es que se le ha censurado, pues habla de la situación social y económica, de las injusticias, los malos gobernantes y las relaciones sexuales de una manera directa, o simplemente por pura diversión y placer. Aún cuando lo traten de moldear (por lo general para fines comerciales), para mostrar un mundo "bonito" el blues siempre resurge.

La trascendencia de este género musical es ilimitada por su gran fuerza cultural que permea a amplios sectores sociales a lo ancho y largo del mundo, ya que mantiene una capacidad de mezclarse y fusionarse en los diferentes países sin alterar sus múltiples maneras de lograr comunicación, goce y participación, pero al mismo tiempo altera la mente de la gente hacia un fin común, el de elevar la convivencia humana.

El blues es un arte que mediante su forma musical y su trayecto histórico social constituye un elemento de resistencia ante un orden que integra las jerarquías de clase en una sola economía global. El blues sigue albergando un

germen muy importante dentro de las producciones artísticas de una forma de vida alternativa que conlleva el establecimiento de fuertes lazos de identificación social hacia una liberación humana más plena donde haya una modesta prosperidad y suficiente para todos, concepto este último que se debe recuperar para satisfacer las necesidades de toda la humanidad

## BIBLIOGRAFÍA

## Bibliografía

- Aguirre, Claudia y Juan, Villoro. *El Rock en el silencio*. México: Difusión Cultural/UNAM, 1980.
- Agustín, José. *Contra la corriente*. México: Diana, 1991.
- *La contra cultura en México*. México: Grijalbo, 1996.
- *Los grandes discos de rock*. México: Planeta, 2001.
- Aptheker, Herbert. *Las revueltas de los esclavos negros norteamericanos*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 1978.
- Arana, Federico. *Guaraches de ante azul*. Madrid: Marla Enea, 2002.
- Bas-Rabérin, Phillipe. *Blues moderno*. Madrid: Ediciones Júcar, 1976.
- Berendt, Joachim. *El jazz*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Bordieu, Pierre. *Sociología y cultura*. México: Grijalbo, 1990.
- Brom, Juan. *Esbozo de historia de México*. México: Grijalbo, 1998.
- Campos, Juan. *John Lee Hooker. Blues*. Valencia: La Máscara, 1996.
- Casimir, Jean. *La cultura oprimida*. México: Nueva Imagen, 1981.
- Cohn, Lawrence. *Solamente blues*. Barcelona: Paldós, 1994.

Cohn, Nik. *Una historia de la música pop*. Madrid: Nostromo, 1973.

Cripps, Colin. *Música popular en el siglo XX*. Madrid: Akal, 2000.

Dufourcq, Norbert. *Breve historia de la música*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.

Eco, Humberto. *La definición del arte*. Barcelona: Ediciones Destino, 2001.

Erlewine, Michael. *et al.* (editores). *The Blues*. San Francisco: Miller Freeman, 1999.

García Canclini, Néstor. *Culturas populares en el capitalismo*. México: Grijalbo, 2002.

García Canclini, Néstor. *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

García Saldaña, Parménides. *En algún lugar del rock (el callejón del blues)*. México: Top editores, 1993.

Giddens, Anthony. *Sociología*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

Hansen Barry. *Cruise Through The Blues*. San Francisco: Miller Freeman, 2000.

Hirsch, Jean Francois. *La música pop*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1973.

Jeffrey, Alexander. *Sociología cultural*. Barcelona: Anthropos, 2000.

Jones, LeRoy. *Blues People*. Barcelona: Lumen, 1969.

Jones, LeRoy. *Música negra*. Madrid: Ediciones Júcar, 1977.

Kuznetsov, Marat. et al. (editores). *Compendio de historia y economía*. México: Ediciones de Cultura Popular, 1976.

Malacara Palacios, Antonio. *Rock mexicano*. México: Angelito Editor, 2001.

Mannix, Daniel y M. Cowley. *Historia de la trata de negros*. Madrid: Alianza editorial, 1970.

Monsalvo, Sergio (compilador). *Corrientes de lo alterno*. México: Ponciano Arriaga editorial, 1998.

Nevin, Allan (editores). *Breve Historia de los Estados Unidos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

Nieto Rivero, Dolores. *Historia Universal Contemporánea*. México: Publicaciones Cultural, 2003.

Oliver, Paul. *Historia del blues*. Madrid: Alfaguara – Nostromo, 1976.

Roura, Victor. *Apuntes de rock*. México: Nuevo Mar, 1985.

Sánchez Vázquez, Adolfo. *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*: Fondo de Cultura Económica, 1996.

Seabrook, Jeremy. *Clases, castas y jerarquías*. Barcelona: Intermón Oxfam, 2003.

Small, Christopher. *Música. Sociedad. Educación*. Madrid: Alianza, 1980.

Schmidt, Samuel. *La nueva crisis de México*. México: Aguilar, 2003.

Scorsese, Martin. *The Blues (A Musical Journey)*. New York: Amistad, 2003.

Torres Gutiérrez, Alejandro. *Minorías y multiculturalidad en los Estados Unidos de Norte América*. Madrid: Universidad Complutense. Servicio de Publicaciones, 2002.

Trulls, Alfonso. *Blues*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.

Vázquez, Josefina Zoraida. *Una historia de México*. México: SEP, 1995.

Warnier, Jean-Pierre. *La mundialización de la cultura*. Barcelona: Gedisa, 2002.

Weber, Alfred. *Historia de la cultura*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956.

# DISCOGRAFÍA BÁSICA



## Discografía básica

### 1. Blues

Bronzy, Big Bill. *Good Time Tonight*. Columbia/Legacy, 1930-40.

Charles, Ray. *The Best of Atlantic*. Rhino, 1994.

Chenier, Clifton. *Zydeco Dynamite*. Rhino, 1993.

Diddley, Bo. *The Chess Years*. MCA, 1990.

Dixon, Willie. *The Chess Box*. Chess, 1989.

Guy, Buddy. *The Very Best*. Rhino, 1992.

Hendrix, Jimi. *The Ultimate experience*. MCA, 1993.

House, Son. *Delta Blues*. Biograph, 1991.

Holiday, Billie. *The Legacy Box*. Columbia, 1933 – 1958.

Hooker, John Lee. *The Ultimate Collection: 1948 – 1990*. Rhino, 1991.

Wolf Howlin. *The Chess Box*. Chess, 1991.

Jackson, Mahalia. *Gospels, Spiritulas & Hymns*. Columbia/Legacy, 1991.

Johnson, Lonnie. *Blues and Ballads*. Bluesville, 1960.

- Johnson, Robert. *The Complete Recordings*. Columbia, 1990.
- King, Albert. *King of the Blues Guitar*. Atlantic, 1969.
- King, B. B. *Live at Regal*. ABC/MCA, 1965.
- Rogers, Jimmy. *Chicago Bound*. MCA/Chess, 1976.
- Rush, Otis. *Otish Rush*. Blue Horizons, 1972.
- Smith, George Harmonica,. *Tribute to Little Walter*. World Pacific, 1968.
- Smith, Mamie. *Complete Recorded Works, Vol. 1*. Document, 1921-22.
- Taylor, Koko. *What it takes: The Chess Years*. Chess, 1977.
- Varios. *American Folk Blues Festival: 1962 – 1965*. Evidence, 1995.
- *Blues Masters. Vol. 11: Classic Blues Women*. Rhino, 1993.
- *Blue Ladies: 1921 – 1925*. Memphis Archives
- *Down Home Country Blues Classics*. Arhoolie, 1996.
- *Down Home Gospel Classics*. Arhoolie, 1998.
- *Down Home Urban Blues Classics*. Arhoolie, 1996.
- *Blues Masters. Vol. 4: Harmonica Classics*. Rhino, 1992.

--- *Legends of the Blues. Vol. 1 – 2.* Columbia/Legacy, 1991.

Walker, T-Bone. *T-Bone Blues.* Atlantic, 1956.

Wallace, Sippie. *Women be Wise.* Alligator, 1966.

Waters, Muddy. *The Best of.* Chess, 1957.

Waters, Muddy. *Live at Mister Kelly's.* Chess, 1971.

Walter, Big. "Shakey Horton". *Fine Cuts.* Blind Pig, 1979.

Walter, Little. *The Essential.* MCA, 1993.

Williamson II, Sonny Boy. *His Best.* MCA, 1997.

White, Bukka. *The Complete Bukka White.* Columbia, 1994.

Yancey, Jimmy. *Complete Recorded Works, Vol 3.* Document, 1943-50.

## 2.1 Jazz

Armstrong, Louis. *Louis Armstrong Memorial*. C.B.S., 1926-56.

Art Ensemble of Chicago. *Urban Bushman*. E. C. M., 1980.

Blakey Art. *Orgy in Rhythm*. Blue Note, 1957.

Basie Count. *The Best of Count Basie*. MCA, 1937-39.

Beiderbecke, Bix. *Bix Beiderbecke*. Milestone, 1924.

Broonzy, Big Bill. *Lonesome Road Blues*. Vogue, 1952.

Carter, Ron. *Dance of Love Ghosts*. Gramavisión, 1986.

Charles, Ray. *What'd I Say*. Atlantic, 1952-58.

Christian, Charlie. *The Harlem Jazz Scene*. Fresh Sound Records, 1941.

Coltrane, John. *Giants Steps*. Atlantic, 1959.

Davis, Miles. *The CBS Years*. CBS, 1955-85.

Ellington, Duke. *The Beginning*. MCA, 1926-28.

Fitzgerald, Ella. *Sessions at the Savoy Ballroom Harlem*. Jazz Anthology, 1939.

Gillespie, Dizzy. *High*. Musicraft, 1945-46.

Gordon, Dexter. *I Go!* Blue Note, 1962.

Hampton, Lionel. *Steppin' Out*. MCA, 1942-44.

Hawkins, Coleman. *Body and Soul*. RCA Bluebird, 1939-56.

Jackson, Mahalia. *This is Mahalia Jackson*. CBS.

Jackson, Milt. *Opus de Funk*. Prestige, 1955-62.

Jones, Quincy. *The Birth of a Band*. EmArCy, 1959.

Kenton, Stan. *The Christy Years*. Creative World, 1945-47.

King, B. B.. *Completely Live and Well*. Charly, 1969.

King Cole, Nat. *From The Very Beginning*. MCA, 1952-58.

Leadbelly. *Classics in Jazz*. Pothe, 1944.

Mingus, Charles. *Passion of a Man*. Atlantic, 1956-77.

Modern Jazz Quartet. *Modern Jazz Quartet*. Prestige, 1952-55.

Monk, Thelonious. *Monks Music*. Original Jazz Classics, 1957.

Montgomery, Wes. *Wes and Friends*. Milestone, 1962.

Navarro, Fats. *The Fabulous Fats Navarro*. Blue Note, 1947-49.

Oliver, King. *King Oliver – Louis Armstrong*. Milestone, 1923-24.

Parker, Charlie. *The Complete Savoy Studio Sessions. 1944-48.*

Rainey, Ma. *Ma Rainey.* Milestone, 1924-28.

Reinhardt, Django. *Le Quintet du Hot Club de France.* Giants of Jazz, 1936-40.

Roll Morton, Jelly. *Jelly Roll Morton.* Milestone, 1923-24.

Rollins, Sonny. *Saxophone Colossus and More.* Prestige, 1956.

Shepp, Archie. *Archie Shepp and the New York Contemporary Five.* Storyville, 1963.

Silver, Horace. *The Styling of Silver.* Blue Note, 1957.

Smith, Jimmy. *Black at the Chicken Shack.* Blue Note, 1960.

Stitt, Sonny. *Stitt Plays Bird.* Atlantic, 1963.

Taylor, Cecil. *The World of Cecil Taylor.* Candid, 1960.

Vaughn, Sarah. *Sarah Vaughn Live.* Mercury, 1957-63.

Webster, Ben. *Ben Webster with the Oscar Peterson Trio.* Verve, 1959.

### 3.1 Rock

Beatles. *Sgt. Pepper's Lonelyhearts Club Band*. Parlophone, 1967.

Berry, Chuck. *The Great Twenty-eight*. Chess/MCA, 1982.

Bowie, David. *Heroes*. RCA, 1977.

Brown, James. *Live at the Apollo*. King, 1963.

Charles, Ray. *The Great Ray Charles*. Atlantic, 1959.

Chicago. *Chicago Transit Authority*. Columbia, 1969.

Cohen, Leonard. *Songs of Leonard Cohen*. Columbia, 1967.

Cream. *Wheels of Fire*. Atco, 1968.

Diddley, Bo. *Bo Diddley*. Chess, 1958.

Dylan, Bob. *Blonde on Blonde*. Columbia, 1966.

Fats Domino. *20 Rock and Roll Hits*. EMI, 1995.

Haley, Bill. *The very Best of Bill Haley and the Comets*. Universal/Halfmoon, 1999.

Hendrix, Jimi. *Are You Experienced?* Reprise, 1967.

Holly, Buddy. *From The Original Master Tapes*. MCA, 1985.

Jethro Tull. *Aqualung*. Chrysalis, 1970.

Joplin, Janis. *Cheap Thrills*. Columbia, 1968

King Crimson. *In the Court of the Crimson King*. Atlantic, 1969.

Led Zeppelin. *Led Zeppelin*. Atco, 1969.

Lee Lewis, Jerry. *18 Original Sun Greatest Hits*. Rhino, 1984.

Redding Otis. *The Ultimate Otis Redding*. Warner, 1986.

Pink Floyd. *The Dark Side of the Moon*. Harvest, 1973.

Perkins, Carl. *Original Sun Greatest Hits*. Rhino, 1986.

Presley, Elvis. *Elvis Presley: The Sun Sessions*. RCA, 1976.

Ray Crawford, Sugar, Edgar Blanchard y Clifton Chenier. *Chess New Orleans*. Chess, 1997.

Reed, Jimmy. *Rockin' with Reed*. Vee-Jay, 1959.

Richard, Little. *18 Greatest Hits*. Rhino, 1985.

Rolling Stones. *Let it Bleed*. London, 1969.

Santana. *Santana*. Columbia, 1969.

Smith, Patti. *Horses*. Arista, 1975.

Mahal, Taj. *The Natch'l Blues*. Columbia, 1969.



The Coasters. *20 Greatest Hits*. De Luxe, 1987.

The Doors. *The Doors*. Elektra, 1967.

The Grateful Dead. *The Grateful Dead*. Warner, 1967.

The Velvet Underground. *The Velvet Underground and Nico*. Verve, 1967.

The Who. *Who's Next*. Decca, 1971.

Waters, Muddy. *His Best 1947 – 1955*. Chess, 2000.

Zappa, Frank. *Hot Rats*. Bizarre, 1969.