

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Colegio de Historia

**“Música subterránea: Foxcore y Riot Girls
en el Noroeste de EU, 1988-1994”**

Tesis para obtener el título de Licenciada en Historia

Argelia Erandi Muñoz Larroa

Asesora: Dra. Graciela Martínez-Zalce Sánchez



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

**A Courtney Love y
Kurt Cobain**

Agradecimientos: Esta tesis fue realizada gracias al apoyo de Graciela Martínez-Zalce, Alejandro Mercado Celis y el CISAN, por la oportunidad de formar parte del Proyecto PAPIIT Fronteras en América del Norte. Agradezco la colaboración de Elizabeth Gutiérrez, Silvia Vélez y Miriam Alfil Cohen, investigadoras de dicho proyecto. Agradezco especialmente a Ricardo Gamboa, Sajid Nuñez, Lucía Muñoz, Rosa Ma. Larroa, Victor Muñoz y a los abuelos.

ÍNDICE

	Pags.
INTRODUCCIÓN _____	4
CONSIDERACIONES TEÓRICAS _____	10
CAPÍTULO 1	
TENDENCIAS HEGEMÓNICAS EN EU, 1970-1990	
1.1 Tendencias hegemónicas en los EU, 1970-1990 _____	15
Neoconservadurismo p.17	
1.2 El rock y el conservadurismo tradicionalista _____	23
Conservadurismo moralista e institucional p.23	
La familia tradicional p.23	
Di no al aborto, al movimiento	
homosexual y feminista p.30	
La censura del <i>grunge</i> p.31	
Respuesta a la censura y a las ideas conservadoras p.33	
1.3 EU y el mundo en la década de los años 90 _____	36
1.4 La industria discográfica y	
el conservadurismo corporativo, 1980-2001 _____	40
Características de la industria discográfica p.40	
Distribución geográfica industrial en EU p.43	
Organización corporativa de la industria discográfica p.43	
Estructura de las actividades de	
producción especializada dentro de las disqueras p.46	
Prácticas monopólicas p.47	
Instituciones parasectoriales p.50	
Los artistas y sus contratos con las	
disqueras transnacionales p.53	
Beneficiarios del sistema <i>copyright</i> de 1978 p.57	
Respuesta de los “groncheros”	
al conservadurismo corporativo p.58	
<i>Recording Artists’ Coalition</i> p.59	
1.5 Contexto socio-económico _____	60
Drogas, Estado y grunge p.68	
“El problema viene de fuera” p.72	
“El enemigo interno” p.75	

CAPÍTULO 2

DESCRIPCIÓN DE LA ESCENA MUSICAL SUBTERRÁNEA DEL
NOROESTE DE EU, 1988-1994

2.1 Foxcore y Riot Grrrls_____	78
2.2 Ideas para el rastreo del <i>hazlo tú mismo</i> _____	79
2.3 Las ciudades del Noroeste y sus escenas independientes_____	85
2.4 Influencias y motivaciones _____	95
2.5 La escena <i>grunge</i> como subcultura _____	101
Disqueras independientes p.102	
Radio colegial p.107	
Clubs nocturnos, bares y espacios p.109	
Bandas p.113	
Foxcore p.113	
Riot Grrrls p.117	
Organizaciones políticas p.119	
Ideas y preocupaciones recurrentes p.123	
Autogestión vs. monopolio	
del mercado discográfico p.123	
Propuesta de género vs. monopolio	
masculino del rock p.126	

CAPÍTULO 3

ANÁLISIS DEL DISCURSO

3 Análisis del discurso _____	129
3.1 Características postmodernas	
en el discurso de las “groncheras”_____	130
La ironía p.130	
Espectáculo p.130	
Zines p.132	
Estilo “kinder-whore” p.133	
Arte-masas p.135	
Cultura basura p.135	
Ropa de segunda mano p. 137	
El rock y la postmodernidad p.139	
3.2 Análisis de género_____	144
Diferencias genéricas en el rock p.145	
¿Cómo operan las diferencias genéricas en el rock. p.147	
Masculinidad en el rock p.147	

Temas recurrentes y simbólicos en el discurso de las “groncheras” p.151	
Reina de belleza p. 151	
La bruja p.157	
Violación p.163	
Puta p.165	
Una propuesta de género evidenciada por las “groncheras” p.167	
Reproducción y domesticidad p.167	
Contra la naturaleza femenina p.169	
Contra el monopolio del poder p.173	
¿Por qué se modifican las diferencias genéricas? p.175	
Influencias p. 178	
3.3 Género y política _____	179
Características del aparato de rock y su relación con las formas hegemónicas p.179	
Las alianzas afectivas p.181	
Las posibilidades políticas de género p. 184	
CAPÍTULO 4	
PROCESOS ADAPTATIVOS	
4.1 Del subterráneo al pop _____	189
4.2 Falsificación de mecanismos perceptivos _____	196
Medios masivos p.196	
¿La ley de la oferta y la demanda? p. 200	
4.3 El consumo _____	205
La reducción de posibilidades de elección y la predisposición p. 205	
El consumo crítico p. 211	
4.4 Re-estructuración social _____	216
CONCLUSIONES _____	218
Función social: la música y su <i>micropoder</i>	
APÉNDICE _____	230
Cronología de bandas	
<i>Corpus</i> lírico	
<i>Corpus</i> iconográfico	
BIBLIOGRAFÍA _____	251

INTRODUCCIÓN

La escena musical “subterránea”¹ del noroeste de EU a finales de la década de 1980 y principios de los años noventa tuvo un desarrollo relativamente independiente con respecto a la industria discográfica estadounidense de entonces.

Bandas de *grunge*² tocaban en pequeños clubes nocturnos, difundidas por las radios universitarias y colegiales e impulsadas por sellos o disqueras independientes en la región. La organización de este circuito, en cierta medida autosuficiente, implicaba independencia a nivel musical y lírico, de difusión, de creación propagandística, *fanzines* (pequeñas revistas para fanáticos) e incluso de la formación de organizaciones civiles, entre otras actividades paramusicales.

Por llamarlo de alguna manera, el *grunge* significó una *contracultura*. Su desarrollo estaba al margen del sistema corporativo de los gigantes de la industria musical e incluso portaba una conciencia ideológica crítica hacia las compañías transnacionales que solían operar bajo formas preestablecidas y prefabricadas.

Esta investigación se enfoca en las bandas de mujeres que formaron parte de la escena *grunge*; doblemente contraculturales por su relación con el aparato de mercado de la música y por la representación cultural de género en el mayoritariamente masculino *rock*. Algunas de estas bandas de chavas fueron etiquetadas como Foxcore y otras como parte del movimiento Riot Girls.

¹ Con este adjetivo nos referimos a la música *underground*, es decir a la música *rock* no producida y consumida bajo canales comerciales de grandes corporaciones, medios masivos de comunicación y poderosas cadenas de distribución.

² El llamado *grunge*, que significa algo sucio, desaseado o andrajoso, es un término amplio que se usa para referirse a una más de las tantas ramificaciones del *rock*. V. Julià, *Grunge, noise y rock alternativo*, España: Celeste, 1996. Musicalmente se entiende como una mezcla entre *hardrock*, *heavy metal*, *punk* y *pop*. Las bandas de *grunge* se componen de guitarrista, bajista, baterista y vocalista. Las canciones *grunge* están caracterizadas por distorsiones, cambios de lo melódico a lo catárquico y, sobre todo, por su inmensa visceralidad.

El primer límite temporal, el año de 1988, se debe a la formación de las primeras agrupaciones y el comienzo de su actividad. Por otro lado, de 1994 a 1996 se dio la culminación de un proceso de adopción de la subcultura por parte de los medios masivos y el mercado discográfico.

Dentro de los objetivos del trabajo está la investigación de los elementos y el discurso de la escena contracultural anteriormente mencionada a través del análisis de los grupos musicales, las organizaciones civiles que formaron, las disqueras y los sellos independientes, las radios colegiales y otras manifestaciones culturales. Por otro lado, se tratará de relacionar el fenómeno histórico-social con un contexto socio-económico local (de los estados de Oregon y Washington), nacional y global dentro de la coyuntura del fin de la Guerra Fría y dentro de una etapa específica del proceso de desarrollo capitalista mundial en la última década del siglo XX.

Algunas de las preguntas que conforman el planteamiento del problema son: ¿cuál es la relación entre el sistema cultural establecido o hegemónico y una particular subcultura dentro de una estructura histórico-social determinada? ¿Qué elementos y significados inherentes al movimiento *grunge* pueden considerarse contraculturales y por qué? Asimismo, ¿cuál es la razón de que la subcultura se exprese de manera particular en cierta forma y contenido? ¿Cuál es el concepto de género manifestado por dicha subcultura y qué relación tiene con el de otras subculturas y el de la cultura dominante (por ejemplo con el concepto de género que manejan los medios de comunicación masivos)? Y por último, ¿qué factores fueron determinantes para un cambio de representación de dicho concepto de género?

La hipótesis inicial que se tratará de probar a lo largo de la tesis es que hay elementos que la subcultura a tratar utiliza y adopta del sistema económico y sin los cuales no existiría. Pero a la vez, este último cierra espacios de acción -a ciertos grupos de

individuos- que se convierten en frustraciones, inquietudes sociales y afectivas que pueden transformarse en fuerzas crítico-creativas alternativas.

Las propuestas que pueden llamarse contraculturales de dicha subcultura son intentos por automodificar algunas estructuras socio-culturales que, a gran escala, minan la creación y satisfacción de nuevas necesidades, entre ellas la originalidad, la creatividad y una nueva caracterización cultural de las relaciones de género.

Teóricamente consideramos la cultura como un fenómeno histórico-social y la contracultura, como producto de ésta, es también un fenómeno histórico cuya importancia histórica radica en tratarse de una actividad consciente encaminada a un fin. La contracultura también es parte de la cultura (es una subcultura) pero se le agrega el prefijo *contra* con fines explicativos, al considerarla como nueva voluntad de ruptura o negación que la diferencia de la cultura reconocidamente preestablecida.

La subcultura a analizar no sólo revisó críticamente aspectos de su circunstancia a nivel estético-artístico sino a nivel social y político. Esa conciencia cobra un significado especial si es tomada en cuenta dentro del marco de la década de los años noventa, del reacomodo del orden político mundial y del papel de Estados Unidos en él, de la globalización económica, tecnológica y cultural.

El sentido del tema de estudio no radica en la supuesta “rebelión y revolución de las contraculturas”, sino que se trata de algo más sencillo e importante por su mayor alcance, que es la actitud crítica que cuestiona modelos de conducta, patrones de consumo y un “deber ser” arraigado en la vida cotidiana. Se trata de un recordatorio de que las modas, gustos, arquetipos estéticos y otras formas culturales son *históricas* y los seres humanos las construyen también fuera de los imperativos de la mercadotecnia e incluso influyen en éstos últimos.

La investigación documental está basada en las siguientes fuentes primarias: letras de canciones, música, manifiestos, *fanzones*, entrevistas, artículos, declaraciones, material audiovisual y estadísticas socioeconómicas.³ Las fuentes de segunda mano que se utilizaron son: estudios teóricos sobre género, cultura, subcultura y contracultura, estudios de la cultura popular, biografías de tono periodístico sobre las bandas y sus integrantes, por último, análisis estéticos, sociológicos e históricos.⁴ Cabe mencionar que la traducción al español de todas las citas de fuentes originales en lengua inglesa (exceptuando las ya traducidas) son mías.

Existe una teoría antropológica social que estudia la cultura popular como una estructura ordenada de manera simbólica y social, por ello plantean análisis semióticos. Otra teoría de estudios culturales la de las subculturas (teoría cultural marxista) concibe la cultura popular como rituales de resistencia, disrupción y conformación de identidades y reapropiaciones por parte de grupos sociales, por ello, manejan un análisis discursivo (de las articulaciones e interrelaciones culturales).

Resumiendo a grandes rasgos, el estado de la cuestión a nivel teórico puede hablarse de dos posturas en la explicación de las relaciones entre cultura popular y políticas sistémicas:

1. Una de ellas es la modernista de autores como Antonio Gramsci, Jürgen Habermas, Walter Benjamin y Luis García Britto cuyos análisis hablan de una articulación

³ Se revisaron con cautela las fuentes encontradas en Internet que fueron básicamente de primera mano, es decir, imágenes, artículos y entrevistas que alguna vez fueron publicados en revistas de música impresas y de renombre, pero que están disponibles en Internet.

⁴ La información de segunda mano obtenida en Internet fue asimismo revisada y cotejada con fuentes bibliográficas. Cierta tipo de información no requería una crítica minuciosa, por ejemplo, las reseñas sobre las modas en la década de los ochenta, cuyo contenido es atestiguado por imágenes, películas y nuestra propia experiencia. Los trabajos académicos consultados en Internet provienen de investigadores de universidades prestigiosas o bien son citados como opiniones más no como argumentos centrales de esta investigación.

estructural hegemónica. El bloque histórico⁵ se compone de grupos políticos y económicos hegemónicos y una corriente ideológica cultural correspondiente a ellos, llámense, por ejemplo, intelectuales y/o medios de comunicación que legitiman su posición dominante. Por otro lado, se encuentran los grupos marginados. Cada uno de estos autores habla de un poder localizado en una entidad, ya sea una clase social, un gobierno o el *mainstream* (las tendencias principales).

2. La otra postura teórica, la postmodernista, que encontramos en Michel Foucault y Pierre Bourdieu, maneja la idea de la cultura como un mosaico de prácticas en constante rearticulación. Se habla de una teoría de efectividad, espacialidad y maquinaria en la cual existen flujos e interrelaciones entre culturas de esferas “altas y bajas”. Esta perspectiva critica la anterior postura, en donde la idea de la existencia de intereses hegemónicos, económica e ideológicamente hablando, implica que la gente sea “dopada cultural” y que las relaciones sean suficientemente esquemáticas. Desde esta visión, el poder no se construye a través de voluntades sino que funciona a partir de poderes de multitud de cuestiones y efectos.⁶

Para esta investigación se consideran ambas posturas. La segunda que es más flexible, nos es útil para entender y contextualizar los fenómenos reales, concretamente, el hecho de que los grupos *contraculturales* pertenecen al sistema y surgen únicamente si están inmersos en él; asimismo, ayuda a aclarar la existencia de intereses hegemónicos que no son maquiavélicamente planeados aunque sí efectuados y correspondientes en la práctica. La primera postura, si bien esquemática, es útil para explicar los actores históricos.

⁵ V. Portelli, *Gramsci y el bloque histórico*, México: Siglo XXI Editores, 2003.

⁶ V. Foucault, *Microfísica del poder*, Madrid: Ediciones de la piqueta, 1992.

Uno de los principales teóricos utilizados para este trabajo, Lawrence Grossberg, hace un modelo dinámico que retoma de la *teoría subcultural*, la lectura discursiva. De la *teoría postmoderna* toma prestada la idea de la cultura como un pastiche social en el que la circulación de las prácticas populares no es homogénea sino que se rearticula a sí misma con la incorporación de piezas de los márgenes y la excorporación de pedazos de sí misma. Grossberg aboga por un análisis de deconstrucción o descomposición del discurso.⁷

La estructura de la tesis pretende cubrir 4 puntos. En el primer capítulo, se plantearán las condiciones que posibilitan el surgimiento del fenómeno histórico a estudiar y las condicionantes estructurales que determinaron al circuito independiente. En el segundo, se describe el fenómeno histórico social, es decir, la escena subterránea musical del Noroeste. El tercer capítulo describe y explica las determinantes *contraculturales* de género en nuestro fenómeno histórico. Finalmente, el capítulo cuarto, comenta la reestructuración social surgida a raíz de la aparición del fenómeno.

⁷ Con este tipo de análisis, Grossberg rechaza el análisis del significado de los textos. Para el autor, las prácticas culturales siempre operan en múltiples planos produciendo múltiples efectos que no pueden ser analizados enteramente en teorías de ideología o semiótica. Grossberg hace un análisis funcional de las inversiones afectivas y de las prácticas que abren posibilidades de alentar. El texto es entonces independiente de la voluntad de sentido de su autor. Grossberg analiza los efectos de las prácticas discursivas populares explorando la manera en la que la vida cotidiana es articulada por y con formas específicas. El análisis deconstructivo que el filósofo francés Jaques Derridá encontró en el método de Heidegger, y que Grossberg aplica, consiste en no tomar por verdadero un concepto sino mostrar como se ha construido a partir de procesos históricos y acumulaciones metafísicas, mostrando que lo claro y evidente dista de serlo, puesto que la conciencia en la que lo verdadero ha de darse es histórica, relativa y sometida a las paradojas de las figuras retóricas. V. Grossberg, *Dancing in spite of myself. Essays on popular culture*, EU: Duke University Press, 1997.

CONSIDERACIONES TEÓRICAS

El modelo teórico que Luis García Britto⁸ ocupa para explicar el fenómeno de contracultura tiene origen en el entendimiento del concepto de cultura como un sistema de heterogeneidades; es decir, de una sociedad compuesta de memorias individuales y culturas parciales o subculturas⁹. Por otro lado, Roger Chartier¹⁰, historiador de la cultura, coincide en reconocer la existencia de circulaciones fluidas de las diversas prácticas que atraviesan los horizontes sociales. Lo popular, comenta este autor, no es aquello que es contrario a las élites, sino que implica divisiones múltiples que fragmentan el cuerpo social: hay diferencias de sexo, generacionales, religiosas, de oficios, etc.¹¹ Chartier enfatiza además la importancia de la manera contrastada en la que los individuos comparten ciertas prácticas.

Después de estas consideraciones sobre la cultura como un cuerpo heterogéneo de prácticas y representaciones, no podemos más que advertir que conceptos como el de “cultura dominante” y “contracultura” son abstracciones esquemáticas utilizadas en el presente trabajo como herramientas metodológicas. A continuación especificaré el porqué de su vaguedad.

García Britto maneja una doble funcionalidad de la cultura: en primer lugar la coloca como preservadora de estructuras y, en segundo lugar, como productora de auto-modificaciones sociales. De ahí que el autor desarrolle, refiriéndose a la primera función, el concepto de “cultura hegemónica” y, dentro de la segunda función, hable de la generación de “subculturas”.

⁸ Profesor venezolano de la Facultad de Ciencias Económicas y Sociales de la Universidad Central de Venezuela.

⁹ La cultura en abstracto es para Britto, una memoria colectiva que contiene datos esenciales de una estructura social, así como pautas de conducta que rigen las relaciones entre los integrantes de un grupo y entre estos y su ambiente. V. Britto García, *El imperio contracultural. Del rock a la postmodernidad*, Venezuela: Nueva sociedad, 1991.

¹⁰ Historiador francés y director de la escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales.

¹¹ Según Chartier, un estudioso de la cultura popular debe de caracterizar las prácticas que se apropian en distinta manera de los elementos de una sociedad. V. Chartier, *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, Madrid: Alianza, 1993.

La subcultura es entendida como una cultura parcial que intenta registrar cambios en el ambiente, renovar la diferenciación del organismo social, hacer mecanismos de adaptación mediante el análisis de un aspecto parcial de la realidad. La cultura hegemónica se refiere al caso en el que un grupo que adopta una subcultura llega a una posición hegemónica, se impone y somete a otras parcialidades culturales.

La contracultura es vista entonces como una subcultura que entra en conflicto irreconciliable con la cultura dominante (al menos en algunos aspectos e ideas). Adoptamos esta conceptualización de Britto no sin advertir que uno de los objetivos de esta investigación es mostrar la complejidad y contradicciones de los flujos culturales populares, las prácticas individuales y colectivas que matizan la, de otra manera, llana esquematización dialéctica (cultura dominante/contracultura) que polariza de manera radical un fenómeno histórico-social.

Lo anterior lo decimos porque a pesar de poder hablar en cierta medida de una cultura hegemónica que trate de crear dispositivos de control o coacción, éstos últimos siempre segregan tácticas (en otras palabras, subculturas y contraculturas) que domestican o subvierten dicha cultura dominante, según palabras de Chartier, quien a su vez se apoya en el análisis de gustos y preferencias de Pierre Bourdieu:

No hay producción cultural que no emplee materiales impuestos por la tradición, la autoridad o el mercado y que no esté sometido a las vigilancias y a las censuras de quien tiene poder sobre las palabras o los gestos. Es muy simple la oposición entre espontaneidad “popular” y coerciones de las instituciones o de los dominantes: lo que hay que reconocer es cómo se articulan las libertades forzadas y las disciplinas derrocadas (prácticas culturales). [...] (La distinción y divulgación son nociones que

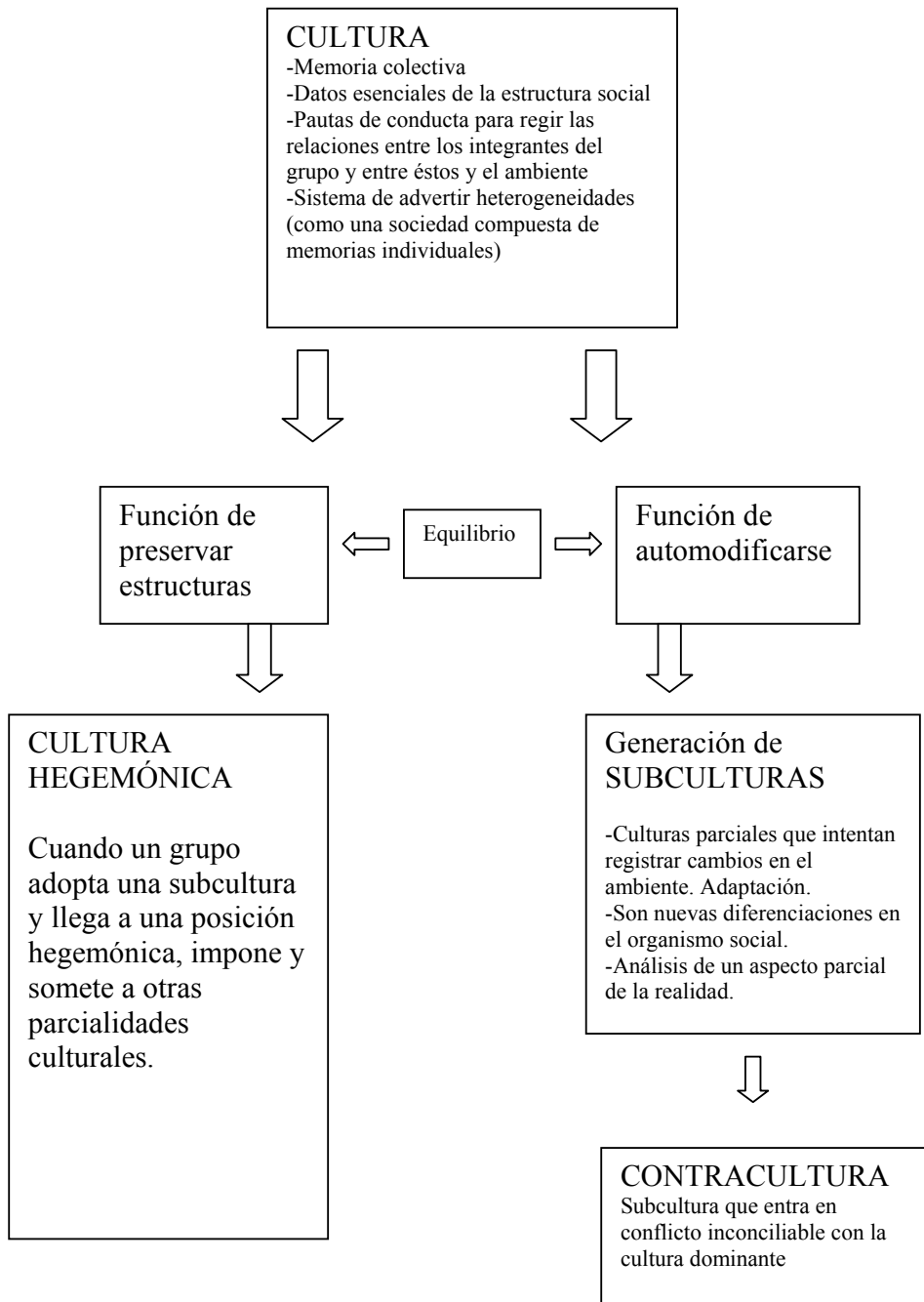
permiten) proponer una comprensión de la circulación de los objetos o de los modelos culturales que no la reduce a una simple difusión, pensada por regla general como descendiendo la escala social. Los procesos de imitación o de vulgarización son más complejos y más dinámicos y deben pensarse, ante todo, como luchas de concurrencia, donde toda divulgación, otorgada o conquistada, produce al mismo tiempo la búsqueda de una nueva distinción.¹²

Lawrence Grossberg es uno de los teóricos estadounidenses en el campo de los estudios culturales que propone una metodología para entender las formaciones de *rock*, es decir, las prácticas culturales del *rock* a través del tiempo y el espacio.

Para responder a las preguntas de ¿por qué aparece una formación popular específica y no otra?, o ¿qué fuerzas y dimensiones constituyen el contexto y la emergencia de la formación de *rock*?, Grossberg propone dilucidar las condicionantes o el contexto bajo el cual surge la formación. Posteriormente, el verdadero trabajo, dice el autor, consiste en ver cómo ese contexto tiene efectos en las formaciones culturales, para dar paso a reescribir el contexto que ya tenemos y que nos permita ver sus contradicciones, evidenciadas por las formaciones de *rock*. De esta manera, lo social y lo político no son externos a la realidad de las formaciones de *rock* que se quieren describir, y dichas formaciones populares definen posibles maneras de producir el camino de los individuos a través del campo de la vida cotidiana. Grossberg plantea con este método que la gente “hace el mundo” bajo condicionantes, pero también, por sí misma.

¹² *Ibid.*, p. 55

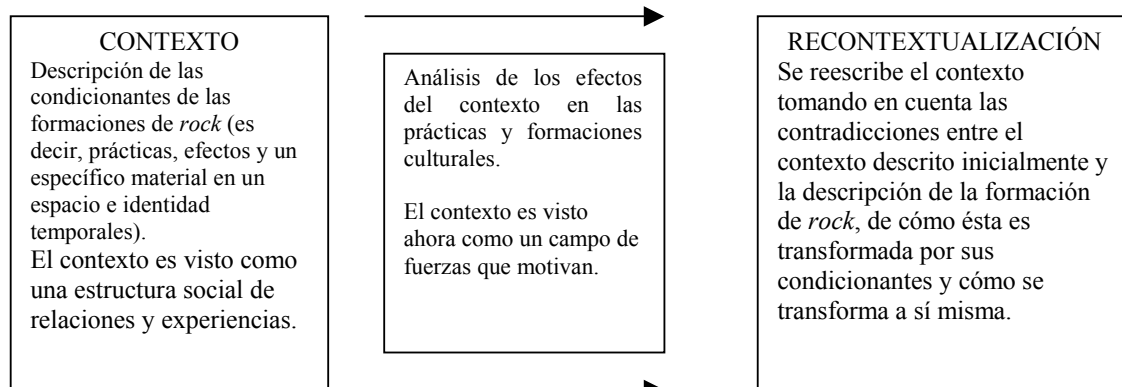
TEORÍA DE CONTRACULTURA



nte: Información obtenida en Britto, *Op. cit.*

Fue

METODOLOGÍA PARA ENTENDER LAS *FORMACIONES DE ROCK* SEGÚN L. GROSSBREG (Fuente: Información obtenida de Grossberg, *Dancing in...*, *Op. cit.*)



Se pueden describir los siguientes aspectos:

- El terreno económico y político.
- La posición estructural de la juventud y las generaciones.
- El estado de juego de varios ejes que articulan poder e identidad.
- Las estructuras dominantes del sentimiento.
- La economía de los medios (la disposición y popularidad de los medios con diferentes públicos).
- El estado y estructura de la tecnología e industrias culturales.
- La disposición de imágenes y discursos de alienación y rebelión para la juventud.
- Las estructuras emergentes de sentimiento (incluyendo el de la juventud en sus articulaciones varias).

Se pueden describir los parámetros y posibilidades del poder articulatorio de las formaciones de rock:

- CONTINUIDADES o vectores que esquematizan el hecho y le dan un poder articulatorio. Para Grossberg se trata del vector de la postmodernidad.
- DIMENSIONES que marcan la trayectoria de una formación de rock:
- El terreno del rock describe la diferenciación que hacen las alianzas dentro de la formación (si son alternativas, contraculturales, subterráneas o *mainstream*).
 - La máquina afectiva describe la productividad del rock (diversión, estilo de vida, actitud).
 - La ideología de la formación describe sus políticas explícitas.
 - La máquina diferenciante describe inversiones en la diferencia, en el gusto, la identidad, en lo generacional, lo político o lo social.
 - Las políticas de la vida cotidiana describen diferentes proyectos en relación con las condiciones de posibilidad de la vida cotidiana (relativa deterritorialización, reterritorialización, conflicto o fantasía).
 - Las diferencias afectivas describen las fronteras de la formación dentro de la cultura dominante (independiente, alternativa, oposicional).
 - Las alianzas afectivas describen la naturaleza del propio posicionamiento de la formación (experimental, utópico, crítico).

CAPÍTULO 1

1.1 TENDENCIAS HEGEMÓNICAS EN LOS ESTADOS UNIDOS 1970-1990

“Yo ya sé cómo es Estados Unidos. Es como las películas del Canal 5”, me comentó un día mi amigo Juan Rodrigo Rincón Cortés, de cinco años de edad, que vive en el pueblo de San Pedro Atóctpan, al sur de la Ciudad de México. La historia reciente nos provee de fuentes primarias de investigación en cantidad y calidad para conocer los hechos pasados o contemporáneos y al analizarlas podemos construir una historia vívida, una historia que se puede entender como entendemos nuestra propia vida cotidiana. Lo anterior requiere de imaginación, misma que llevó a Juan Rodrigo a viajar en el tiempo y espacio para representarse un país desconocido. Pero la construcción de una historia de la vida cotidiana requiere, además, de una investigación, un registro, una crítica y una interpretación sistemáticas, puesto que, aunque no quise decírselo tan cruda y directamente, pensé que debía comentarle a Juan Rodrigo que “la vida real nunca es como las películas”.

No podríamos hablar de una tendencia dominante que homogeneice de manera real la sociedad estadounidense de los años a tratar. Sin embargo, es evidente que hay una tendencia dominante que trata de homogeneizar dicha sociedad.

Los Estados Unidos, comenta Lawrence Grossberg, son una sociedad completamente fracturada y conflictiva, con significantes diferencias de clase, raza, género, edad, generación y religión. El autor se pregunta entonces ¿por qué hay una sola imagen de Estados Unidos en los medios de comunicación de dicho país? Ni las representaciones, ni la distribución de imágenes en EU son inocentes, dice Grossberg, los medios mienten porque después de todo son ideológicos, son capitalistas. La cultura estadounidense no es una imagen o voz única, sino conflictos reales e importantes; asimismo, existe un conflicto

en cuanto a la construcción de dicho país y su lugar en el mundo. El conflicto se da entre varias facciones de la derecha o de intereses capitalistas y busca rehacer el mapa de la vida diaria mediante una radical depolitización de importantes fracciones de la población. Es la lucha por la hegemonía de un nuevo conservadurismo. Para averiguar quién es el agente de dicha lucha, el autor se pregunta a favor de quiénes se están articulando dichos intereses.

El nuevo conservadurismo es una estructura afectiva, una organizada y específica forma de apatía. La gente se opone a las políticas conservadoras pero hacen poco o nada al respecto [...] la gente sabe que se le está mintiendo, pero hace poco o nada al respecto.¹³

El conservadurismo opera en el nivel del afecto, su éxito no se mide en la creencia o entendimiento de algo sino en una “respuesta emocional promedio”. Las imágenes de la familia, la política y la lucha contra las drogas (y la guerra contra el terrorismo del siglo XXI, diría yo) operan haciendo que las ideas y valores que mercadean no tengan un contenido: “Just say no” (“Sólo dí que no”), “tratándose menos de un sitio de inversión apasionada que una apasionada llamada por la no-inversión”.¹⁴ Con el nuevo conservadurismo, desaparece la vida pública política; la sociedad civil y la vida privada se colapsan en la vida diaria.¹⁵

Eso explica en parte el éxito en casa de la Guerra del Golfo. Las imágenes eran articuladas dentro de la vida de las personas como para no romper el espacio cerrado de la vida diaria. La guerra fue

¹³ Grossberg, *Dancing in spite of myself...*, *Op.cit.*, p. 258.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ La despolitización para Grossberg tiene que ver con la desilusión política de muchos sectores sociales y con la falta de tiempo para involucrarse en dicha política.

absorbida a sus ritmos, tiempos e intensidades dentro de sus móviles mapas de preocupaciones.¹⁶

NEOCONSERVADURISMO

El neoconservadurismo, es una ideología política y social que surgió en EU a mediados de los años sesenta. Ha sido producto de una transformación política: a fines de los treinta se trataba de socialistas anti-stalinistas que disminuyeron su radicalismo y en la postguerra se fusionaron como liberales en general. Posteriormente entraron en conflicto intenso con el nuevo movimiento de izquierda de los sesenta y viraron su postura política hacia la derecha. Para los años ochenta, los neoconservadores habían alcanzado un considerable impacto en la vida política e intelectual de Estados Unidos y penetraron en el sistema político estadounidense.¹⁷

Dentro de las propuestas políticas conservadoras se encuentra el rechazo a los programas especiales de bienestar social. Los grupos conservadores “denunciaron al Estado benefactor maternal y liberal compasivo, se refugiaron en las ideas conservadoras que enfatizaban el individualismo”.¹⁸

Kenneth R. Hoover, esquematiza la alianza neoconservadora de la siguiente manera: Explica la existencia de un conservadurismo tradicionalista que confía en las instituciones (el Estado, la iglesia, la familia y la riqueza de bienes) y de un conservadurismo individualista (con intereses de empresas transnacionales y pequeños empresarios) que se basa en el mercado.¹⁹ Ambos tienen en común el principio del

¹⁶ Grossberg, *Dancing in spite of...*, *Op. cit*, p.262.

¹⁷ V. Avital en Vereza, *El conservadurismo en EU y Canadá. Tendencias y perspectivas hacia el fin del milenio*, México: UNAM-CISAN, 1997. p.49-66.

¹⁸ En concreto propusieron la limitación de ayuda a los pobres, castigos a criminales con mayor severidad, la fijación de impuestos conforme a los ingresos y no a la propiedad, imponer valores religiosos a políticas públicas, acrecentar el poder de la policía y el ejército y dividir a la población productiva de la dependiente. *Ibid.*, p.60.

¹⁹ V. Kenneth en Vereza, *Ibid.*

reconocimiento de las diferencias entre los individuos, a diferencia de la izquierda y los liberales quienes hacen énfasis en las similitudes. Para el teórico del individualismo conservador, Ferderick Hayek, dice Hoover, la igualdad es el enemigo del mérito y del valor individual, así como, de la libertad misma.²⁰

Fue a partir de los años sesenta cuando el grupo que conformaría a los neoconservadores absorbió elementos tradicionales que significaron un giro definitivo hacia la derecha. Lo anterior ocurrió debido a que la crítica al stalinismo generó en los neoconservadores el miedo de conjuntar la cultura con la política, la tendencia a repeler las ideologías que radicalizaran la división de la sociedad, así como, la preocupación por mantener los valores familiares tradicionales del “modo de vida estadounidense”. La movilización de la izquierda que caracterizó la década de los sesenta -las luchas por los derechos civiles, los movimientos feminista, ambientalista y de los homosexuales-, fue vista por los neoconservadores como un riesgo latente de conflicto intergrupal o como el comienzo de un trato preferencial hacia minorías. Lo anterior significaba la pérdida del principio de igualdad. La ayuda liberal a los grupos marginados, supuestamente “a costa de la clase media blanca común”, que representaba la mayor parte de la población, fue criticada por los neoconservadores.

La “contracultura” -surgida como una consecuencia pacifista a la Guerra Fría- y sus expresiones como la libertad sexual, las drogas, la música *rock* y el auge de las religiones orientales, fueron consideradas irrespetuosas de las tradiciones occidentales y politizadas para combatir las ideas sociales tradicionales. La corriente dominante cultural de la sociedad, se inclinaba hacia las ideas de izquierda y resultó amenazante para los

²⁰ *Ibid.*

neoconservadores que grupos de jóvenes adoptaran creencias radicales socialistas que volvían a poner las ideologías apasionadas en la escena política.²¹

La década siguiente, experimentó un golpe al nacionalismo confiado y optimista de la postguerra en EU. Tras la derrota de Vietnam, la crisis de Watergate y la caída de la economía,²² los estadounidenses comenzaron la llamada “Época de limitaciones”. En este contexto nacional -donde EU enfrentaba el reto de mejorar la economía y de recuperar la confianza en el gobierno, en la presidencia y en las instituciones-, los jóvenes que más tarde participarían en la escena subterránea musical, vivieron su infancia y principios de su adolescencia.

Por su parte, los neoconservadores se percataron de la eficacia de las organizaciones de derecha e incorporaron a sus ideas los principios de moralidad tradicional surgiendo así el llamado *populismo conservador*.²³ En esta época, el gobierno de Jimmy Carter se enfrentó a la recesión, al desempleo y a la inflación²⁴ aumentando el gasto público y retirando relativamente a EU de su presencia internacional; medidas criticadas por los neoconservadores.

Después de la declinación de “la nueva izquierda” de los años sesenta, en las décadas posteriores se reforzó la ideología conservadora mediante la expansión organizacional, el incremento de sus miembros o afiliados y de su influencia política. La nueva alianza política conservadora llevó a los neoconservadores a respaldar al Partido Republicano, a atraer a los llamados “paleo-conservadores” (o conservadores tradicionales incluyendo fundamentalistas religiosos) y por último, a unificarse con los intereses

²¹ *Ibid.*

²² Dada la crisis de los energéticos y el embargo petrolero de la OPEP en 1973.

²³ *Ibid.*

²⁴ Lo hizo elevando el gasto público, recortando los impuestos federales y sugiriendo una política de “dinero escaso” o limitación voluntaria de la población. Sin embargo, los conflictos en Medio Oriente continuaron y los países de la OPEP anunciaron otro considerable aumento de precios en el año de 1979. Carter se dirigió al pueblo de EU en un discurso televisivo al que se llamó “el discurso de la enfermedad”, en el cual, el presidente habló de una crisis de confianza que

corporativos del capitalismo y el libre mercado. Los noeconservadores hicieron eco de los intereses de esos otros sectores y éstos, a cambio, aceptaron algunos de los elementos del discurso neoconservador. Se combinaron así los valores tradicionales con el individualismo.²⁵

El Partido Republicano ganaría las elecciones presidenciales de 1980, postulando al exgobernador de California y líder del ala conservadora del partido, Ronald Reagan, quien también era actor de cine y lucía una imagen atractiva y cuidadosa en la TV. Reagan habló en su campaña de restaurar la fuerza y orgullo de EU en el mundo y de reducir el gasto federal. La “economía del lado de la oferta” que implementó consistió en disminuir impuestos a los ricos para que éstos invirtieran más, lo cual redujo el ingreso federal y significó un recorte importante en el gasto gubernamental. El déficit presupuestal se agravó con el gran gasto militar y los recortes discrecionales para el gasto interno afectaron a los más pobres.²⁶ Reagan reavivó la oposición al comunismo apoyando a los países tercermundistas que se oponían también a éste y actuó con dureza frente al régimen soviético llamándolo en una ocasión “el imperio del mal” y haciendo propuestas que implicarían el incremento de la carrera armamentista.²⁷ En palabras de Eric Hobsbawm, Reagan utilizó “una retórica apocalíptica, una conducta internacional extravagante y un insensato brote de fiebre militar”.²⁸

Reagan atrajo a los conservadores institucionales nombrando como vicepresidente a George Bush y sus alusiones constantes a los valores tradicionales, aunque fueran simbólicas, añadían puntos a su popularidad personal. Un ejemplo, fue el intento del

había afectado “el mismo corazón y el alma de la voluntad nacional”. V. Brinkly, *Historia de Estados Unidos*, México: Mc Graw Hill, 1998.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Se redujeron las estampillas alimenticias, la vivienda, los servicios médicos (*medicare* y *medicaide*) los préstamos para estudiantes y la ayuda federal a estados y ciudades. *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, Barcelona: Crítica, Grijalbo, 1995. p.251.

presidente de realizar una enmienda constitucional para permitir la oración religiosa en las escuelas públicas, iniciativa que fue vetada en el Congreso.²⁹ Su credo anticomunista simpatizaba también con el de los grupos conservadores y además les concedió poder en su administración como responsables de cargos importantes.³⁰

George Bush, presidente por el partido Republicano en 1989, había sido congresista en Texas y director de la CIA. Su gobierno se caracterizó por la falta de iniciativas para los asuntos internos, por los dramáticos sucesos internacionales (la invasión a Panamá, y la Guerra del Golfo Pérsico) y la grave recesión de 1992 que le restó la popularidad obtenida después de la guerra. Bush había heredado además la enorme deuda y déficit federal de las dos administraciones de Reagan (que había aumentado de 907 mil millones en 1980 a casi 3 billones de dólares en 1990).³¹ Bush adoptó posiciones firmes de temas socio-culturales controvertidos como el aborto para congraciarse con el ala derecha de su partido.³²

A partir del colapso del bloque soviético en los noventa, las cuestiones internas socio-culturales se volvieron una prioridad en la agenda política neoconservadora. La ansiedad por la pérdida de valores familiares y comunales los llevo a respaldar a la derecha religiosa y a lo que más tarde sería la Coalición Cristiana³³. Bush atrajo a los conservadores moralistas y populistas escogiendo como vicepresidente a Dan Quayle; sin embargo, no lo apoyó del todo por tratar de quedar bien también con los conservadores individualistas.³⁴

“La historia ha demostrado la capacidad duradera del grupo neoconservador para recrearse

²⁹ American cultural history 1980-1989, Kingwood college Library [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: <http://kclibrary.nhmccd.edu/decade80.html>. Archivo capturado el 7 de Julio del 2004.

³⁰ Tales fueron los casos del embajador ante la ONU, la Fundación Nacional para la Democracia, la Comisión de América Central y la Agencia de Desarme y Control de Armas, el Consejo de Seguridad Nacional y la Agencia de Información de EU (USIA). V. Avital en Vereá, *Op.cit.*

³¹ Brinkly, *Op. cit.*, p.725.

³² *Ibid.*

³³ La Coalición Cristiana fue fundada por el televangelista Pat Robertson, quien fue anfitrión de un programa popular llamado The 700 Club en canales de cable religiosos; sus posturas como la disolución de la barrera entre la iglesia y el estado lo hacen una persona sumamente controversial. Pat Robertson [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: <http://www.fact-index.com/m/mo/moral-majority.html>. Archivo capturado el 28 de Julio del 2004.

³⁴ Kenneth en Vereá, *Op. cit.*

a sí mismo políticamente y cambiar su identidad según el cambiante contexto de la política”.³⁵

ESQUEMA DE LA EVOLUCIÓN DEL NEOCONSERVADURISMO

30's	50's	60's	70's	80's	90's
Intelectuales y judíos socialistas antistalinistas	Liberales	Derecha Vs. Nueva Izquierda	Populismo neoconservador	Expansión organizacional e influencia política	Coalición con la derecha religiosa (fundamentalistas cristianos) e intereses corporativos

Fuente: Información obtenida en Avital en Veree, *Op. cit.*

ESQUEMA DE LAS DIVISIONES DENTRO DEL CAPITALISMO CONSERVADOR

TRADICIONALISTA DE ÉLITE Instituciones tradicionales como base: iglesias, familia, riqueza de bienes. (Conservadurismo institucional)	INDIVIDUALISTA DE ELITE Sector corporativo/bancario como base, orientado hacia el desarrollo económico. (Conservadurismo corporativo)
TRADICIONALISTA DE NO ELITE Iglesia evangélica como base: fundamentalista, patriótico, nativista. (Conservadurismo moralista)	INDIVIDUALISTA DE NO ELITE Empresariado individual como base: impulsores del libre mercado, opuestos a las grandes empresas. (Conservadurismo populista)

Fuente: Kenneth H. Hoover en Veree, *Op. cit.*

³⁵ *Ibid.* p.66.

1.2 EL ROCK Y EL CONSERVADURISMO TRADICIONALISTA

En sus inicios, el *jazz* y el *rhythm and blues* provenientes de la cultura afro-americana en EU, fueron considerados por sectores conservadores como “la música del diablo”; posteriormente el *rock and roll* fue criticado por su “animalismo”.

Para Lawrence Grossberg, el *rock* ha sido atacado por grupos de derecha en dos frentes. Por un lado, algunos suelen criticar al *rock* por satánico y anti-americano, otros han agredido sólo un tipo de *rock*. Un tercer grupo (no necesariamente de derecha), ha intentado reapropiarse y redefinir el *rock* ofreciendo una imagen exitosa de éste: “puedes ser viejo, rico, bonito y rocanrrollear”,³⁶ un ataque realizado específicamente por disqueras y medios de comunicación. Por otro lado, Grossberg se refiere a una batalla intencional que lucha sobre el significado y estatus de la juventud estadounidense, que intenta acabar con la habilidad del *rock* de privilegiar a la juventud, de identificarla con cierta movilidad y de proporcionarle un sitio de inversión.

¿Qué es lo que tratan de mantener algunos grupos conservadores y qué efectos tiene en algunas escenas de *rock*?

CONSERVADURISMO MORALISTA E INSTITUCIONAL

La familia tradicional

Desde 1985 se utiliza en EU una etiqueta de advertencia, también llamada “Tipper sticker”, en los discos que serán vendidos y cuyo contenido musical puede tener representaciones explícitas de violencia y sexo. El aviso está dirigido a padres de familia y dice literalmente: PARENTAL ADVISORY/ EXPLICIT LYRICS, (Supervisión Parental/ letras explícitas). Tres asociaciones estuvieron involucradas en la implementación de dicha

³⁶ Grossberg, *Dancing in spite of...*, *Op. cit.*, p.260.

medida: la NPAT o National Parent Teacher Association³⁷ (Asociación nacional de padres y maestros), el PMRC o Parents' Music Resource Center (Centro de recursos musicales para padres) y la RIAA o Record Industry Association of America³⁸ (Asociación de la industria discográfica de América). En un inicio, el acuerdo era ofrecer a los padres de familia la posibilidad de escuchar la música inteligentemente y tomar decisiones adecuadas con respecto a aquélla a la que sus hijos tendrían acceso; en otras palabras, hacer que lo que escucharan los menores de edad y en general, lo que hicieran las familias, fuera responsabilidad de los padres.³⁹

El PMRC fue un comité fundado por varias esposas de congresistas, entre ellas Tipper Gore (esposa del entonces senador y futuro vicepresidente Al Gore), Susan Baker (esposa del secretario del Tesoro James Baker), y Nancy Thurmond (esposa del senador Strom Thurmond)⁴⁰. Su objetivo era educar a los padres y advertirles de “nuevas tendencias alarmantes” en la música popular, como el *rock* que glorificaba la violencia, el uso de drogas, el suicidio, la actividad criminal, etc.⁴¹

³⁷ Organización con 5.4 millones de miembros, dedicada a coordinar labores de educación y bienestar para los infantes estadounidenses (v. Internet: <http://www.pta.org>). A principios de los ochenta sugirió advertir a los compradores sobre el contenido de algunos discos. Realizaron cartas y peticiones a ciertas personalidades con influencias, una de ellas Susan Baker casada con el Secretario del Tesoro y que junto con sus amigas, casadas con políticos de peso, fundó una organización especializada (PMRC) en informar sobre contenido pornográfico en la música.

³⁸ El 85 % de sus miembros son compañías disqueras grandes incluyendo a las transnacionales.

³⁹ V. Copyright Laws [on line] Disponible en Internet via WWW.URL:<http://www.riaa.com/issues/parents/advisory/.asp>. Archivo capturado el 28 de Julio del 2004. En cuanto al marco legal, la Primera Enmienda de la Constitución de EU referente a la libertad de expresión no defiende la ambigua categoría de “lo obsceno”; definido en los cincuenta como “el llamado al puro interés en el sexo” y en los setenta como “aquello que carece de valor serio: político, científico, literario o artístico”. El criterio poco claro en cuanto a la apreciación del “valor” de trabajos artísticos, dejó en las manos de las cortes estatales y de las ciudades la resolución de controversias. Lo holgado de las definiciones dejó espacio a la subjetividad y fue ese el aparato legal en el cual recayeron los esfuerzos del Parent's Music Resource Center para atacar cierto tipo de rock.

⁴⁰ Formaban parte también Peatsy Hollings (esposa del senador Ernest Hollings), Ethelann Stuckey (casada con William Stuckey ex congresista de Georgia), Sally Nevius (casada con John Nevius del Consejo de la Ciudad de Washington) y Pam Howar (esposa del empresario de una gran firma constructora de Washington). El PMRC fue financiado con la ayuda de Mike Love de los Beach Boys y Joseph Coors de los Coor beers, ambos habían apoyado activamente la candidatura de Reagan. V.Chastagner. The Parents Music Resource Center: from information to censorship. [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: <http://www.philagora.org/about-the-world/pmrc15.htm>. Archivo capturado el 28 de julio del 2004.

⁴¹ *Ibid.*

Explícitamente su misión era proporcionar información a los padres de familia y en ningún caso, censurar. Sin embargo, músicos como Frank Zappa, críticos como Claude Chastagner y Lawrence Grossberg objetan que de la labor informativa se dio paso a una labor de censura y prohibición, donde incluso varios principios de los miembros involucrados en el PMRC coincidían con los de grupos conservadores y fundamentalistas religiosos ya establecidos, tal era el caso de la Moral Majority y la Christian Coalition. Una de estas ideas era la afirmación de que el cambio en el *rock* se atribuía al decaimiento de la familia nuclear en EU.⁴² Algunas organizaciones religiosas ofrecieron apoyo logístico al PMRC.⁴³

El PMRC creía al igual que sectores sociales conservadores, que la poca estabilidad familiar hacía a los niños vulnerables a influencias externas, entre ellas la corrupción. La organización sugirió etiquetar los discos para advertir sobre el material peligroso antes de que los menores lo escucharan. El PMRC presionó a la RIAA (Recording Industry Association of America) para que requiriera la implementación de etiquetas en los casos necesarios, y a pesar de su resistencia, la RIAA terminó por acceder a las peticiones etiquetando el material que el PMRC consideraba portador de contenido explícito.

La fundadora del PMRC, Susan Baker, catalogó el suceso como una “autorrestricción”, sin embargo, dice Chastagner, en sus folletos el PMRC mostraba un vínculo causal entre el *rock* y problemas sociales como el incremento de violaciones, suicidios y embarazos de adolescentes: “es nuestra lucha que mensajes penetrantes dirigidos a niños los cuales promueven y glorifican el suicidio, la violación o el

⁴² *Ibid.*

⁴³ Como la “Teen Vision” de Pittsburgh, el “The 700 Club” de Pat Robertson y la Religious Booksellers Convention, a pesar de que el PMRC negó cualquier conexión ideológica con estos grupos. En las franquicias de Parental Guidance y Christ Disciples había regularmente información relacionada con el PMRC, asimismo se alentaba a los miembros de dichas organizaciones religiosas a apoyar financieramente al centro. El PMRC pidió a Bob De Moss de la organización fundamentalista Focus on the Family que produjera su video promocional “Raising on the challenge”. *Ibid.*

sadomasoquismo tienen que ser contados entre los factores que contribuyen".⁴⁴ Bajo la interpretación de Lawrence Grossberg, la intención del PMRC era reafirmar el control sobre el ambiente cultural de los niños; como si se tratara de la fábrica moral de EU, los valores personales y familiares debían ser rescatados a través de la regulación del consumo cultural de la juventud.⁴⁵ La propia Baker admitió que algunos programas televisivos tenían "mayor contenido riesgoso", de ahí que para Chastagner, el objetivo de etiquetar la música y no dichos programas de TV, no era por su contenido en sí, sino que la música etiquetada subvertía "los valores ideológicos de la sociedad norteamericana (algo que ni el programa de TV más de moda haría)".⁴⁶

La prueba de que la estampilla era sólo el comienzo de algo con mayor alcance fue que ya estipulada la medida, algunas tiendas e incluso grandes cadenas se rehusaron a vender los discos etiquetados,⁴⁷ otras los vendían únicamente a mayores de edad;⁴⁸ algunos políticos intentaron, en 19 estados, penar su venta a menores sin tener éxito; otros fueron tan lejos como en propugnar por la prohibición de dichos discos. Existieron casos en los que algunas bandas de *rock* enfrentaron cargos que fueron infructuosos, dado que al llegar a la Suprema Corte de Justicia, las acusaciones fueron consideradas inconstitucionales. La RIAA se opuso a todas estas derivaciones del etiquetamiento. Aunque el PMRC no demostró explícitamente que las medidas anteriores formaran parte de sus metas, las declaraciones de algunos de sus miembros y, sus miembros mismos, fueron simpatizantes o estuvieron relacionados con los impulsores de ellas. Por ejemplo, el senador Ernest Hollings, esposo de una integrante del PMRC declaró: "Si yo pudiera encontrar alguna manera constitucional de deshacerme de las letras explícitas, lo haría. Le he preguntado a

⁴⁴ Baker cit. en Chastagner, *Op. cit.*

⁴⁵ Grossberg, *We gotta get out of this place: Popular conservatism and postmodern culture*. London, 1992.

⁴⁶ Chastagner, *Op. cit.*, p.4.

⁴⁷ Entre ellas Camelot Music and Video, Sears, J. C. Penney, Disc Jockey, K Mart, Wal Mart.

⁴⁸ Transworld, Tower, Musicland, Sound Exchange, etc.

los mejores constitucionalistas para ver si la cosa pudiera ser legalmente realizada”.⁴⁹ Un Republicano de Pennsylvania comentó “la intención no son tanto las etiquetas de advertencia, sino asegurarnos de que esos discos no se vendan”.⁵⁰

Más grave aún fue la respuesta que a todo lo anterior dieron las compañías disqueras que, en cuanto a las elecciones artísticas, trataron de reducir al máximo la producción de discos que lógicamente tendrían que llevar la etiqueta; trataron también de convencer a los artistas de “limpiar” sus letras para hacerlas más comerciales utilizando los estándares de discos que habían aprobado los exámenes de etiquetación.⁵¹

El poder del PMRC disminuyó en la década de los noventa, especialmente por la creciente popularidad del *rap* y el *heavy metal*. Sin embargo, las grandes disqueras que forman parte de la RIAA, continúan por su iniciativa, etiquetando discos con material probablemente controversial.⁵²

Es importante hacer un paréntesis y formular algunas preguntas que, de contestarlas, nos permitirían analizar con mayor claridad el contexto en el que, como mencionamos en el apartado anterior, hay claras tendencias hegemónicas que responden a intereses de ciertos sectores sociales estadounidenses. ¿Quiénes fueron los interesados en el acuerdo de la estampilla "Parental Advisory"? Dicho acuerdo constituyó una negociación entre distintos sectores: el político, el de organizaciones civiles conservadoras y el de la industria, con intereses en común. El proceso fue el siguiente:

En septiembre de 1985, después de semanas de presión por parte de los medios de comunicación alentados por el PMRC (formado como ya mencionamos por esposas de senadores, congresistas, de oficiales del gabinete y un par de esposas de hombres de

⁴⁹ Cit. en Chastagner, *Op. cit.* p. 11.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Para mayor detalle, V. Chastagner, *Op. cit.*

⁵² Parents Music Resource Center [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: http://www.fact-index.com/p/pa/parents_music_resource_center.html. Archivo capturado el 28 de julio del 2004.

negocios etc.), el Comité del Senado para el Comercio, la Tecnología y el Transporte, organizó una serie de audiencias para investigar el contenido pornográfico del *rock*. La RIAA asistió también a lo que significó una manifestación de fuerza simbólica sin bases legales, dada la complejidad de los asuntos constitucionales. Dentro de las demás opciones (otro tipo de estampillas o la impresión de las letras en los discos), las compañías disqueras de la RIAA prefirieron la etiqueta que decía “Parental Advisory”. ¿Quién resultó beneficiado y por qué finalmente la RIAA, que se había rehusado a acceder, aceptó la propuesta? ¿Qué pidió a cambio la RIAA?

Desde el año de 1982, la RIAA había tratado infructuosamente de que se aprobara una iniciativa en el Congreso (la HR 2911 y S1711, del Impuesto a la grabación casera de audio) que consistía en gravar los audio cassettes vírgenes a 1 centavo el minuto que propiciaría ganancias anuales de \$250 millones de dólares, enorme monto que sólo beneficiaría a compañías disqueras y a algunas estrellas. Los cuatro senadores de la audiencia del Comité de Comercio (Packwood, Gore, Thurmond y Danforth), no sólo fueron parte del comité que trabajó en aprobar la HR 2911, sino que estaban casados con las oficiales del PMRC. La RIAA firmó el acuerdo de la estampilla “Parental Advisory” con el PMRC y meses después el impuesto a los materiales de grabación vírgenes fue votado.

La RIAA afirmó en su informe anual que había aceptado el acuerdo pensando en la etiqueta como “una alternativa a la legislación de censura”, es decir, por temor a una hipotética legislación de censura del sexo y la violencia en el *rock*. Pero la cuestión del impuesto a las grabaciones caseras llevó a Chastagner a cuestionar si fueron esas las verdaderas razones de la RIAA, o si lo fue el prospecto de obtener una sustancial suma de dinero a cambio. Los patrones de las grandes disqueras a través de la RIAA escogieron negociar los derechos de compositores, intérpretes y vendedores para poder pasar la

iniciativa HR 2911. El “Blank tape tax” resultó ser un impuesto privado, de una industria sobre los consumidores que beneficiaría a un grupo selecto dentro de la industria.⁵³

¿Qué beneficios obtuvieron, por otro lado políticos y asociaciones conservadoras involucrados? Para Lawrence Grossberg es muy claro que el PMRC prefirió sacrificar los derechos individuales en nombre de la familia, lo cual violaría la supuesta ideología estadounidense de compromiso con el individualismo. Más allá de eso, la familia llegó a ser utilizada como herramienta de disciplina social y control de las posibilidades de la infancia.⁵⁴ El control sobre el pensamiento y la tendencia a disciplinar u homogeneizar la sociedad bajo los criterios de ciertos sectores poderosos dentro de una estructura social determinada corresponde a una dinámica de mantenimiento del *status quo*.

En palabras de Claude Chastagner, el objetivo del PMRC fue distraer la atención de la gente de temas de gran importancia al enfocarse en cosas triviales y grupos específicos: “Los artistas y la audiencia, representan blancos fáciles, obvios chivos expiatorios”.⁵⁵ Los estilos de música como el *heavy metal* y el *rap* han sido manejados como “chivos expiatorios”; la función que tiene el “chivo expiatorio”, dice el autor, es atraer y cohesionar a varios miembros de la comunidad en tiempos de desorden, duda y miedo, a través de un proceso catártico.⁵⁶ De esta manera se ofrece una solución superficial y ficticia a un problema real.

⁵³V. Chastagner, *Op. cit.* En 1992, el Congreso de EU autorizó el Audio Home Recording Act estipulando que fabricantes e importadores de grabaciones digitales de audio y medios en blanco o vírgenes debían pagar regalías del 2%. Lo recaudado fue distribuido por la Alliance of Artists and Recording Companies (AARC) de la siguiente manera: el 4% a los artistas poco exitosos y del resto (96%) el 40% fue destinado a las estrellas y el 60% a las empresas. Copyright Laws, *Op. cit.*

⁵⁴ Grossberg, *We gotta get...*, *Op. cit.*

⁵⁵ Chastagner, *Op. cit.* p. 14.

⁵⁶ Cabe mencionar que a esta misma conclusión llegó el taquillero documental del director Michael Moore Bowling for Columbine, (MGM Home Entertainment, 2002, 119 min.). El filme sobre el asesinato de estudiantes en la escuela de dicha localidad, analiza las condiciones y los factores que contextualizaron y pudieron motivar las conductas de los adolescentes asesinos. La constante recriminación de grupos conservadores hacia bandas de rock como principales causantes de la agresión en Columbine, es evidenciada como el distractor de la observación de causas profundas en lo que a la violencia social en EU se refiere. Entre ellas, la cultura del miedo que justifica la existencia de un Estado fuerte, intervencionista, imperialista e intolerante.

Los panfletos del PMRC, por ejemplo, relacionaban los problemas sociales con el rock de la siguiente manera: proporcionaban las cifras de arrestos, homicidios, violencia y delincuentes, y por otro lado criticaban la música. Aunque el PMRC no daba una conclusión, se dejaba que el lector ponderara el vínculo casual que existía entre la violencia y la música criticada por la organización.

Con la caída de la “amenaza comunista” los demonios fueron buscados al interior de EU y se encontraron en aquellos grupos que amenazaran los “valores tradicionales”, entre ellos comenta Chastagner: los no conformistas sexuales, los artistas provocativos y los pornógrafos.

Finalmente, Chastagner considera que el “chivo expiatorio” es una manera de evadir el trato con los problemas del mundo real. “Eliminar las diferencias culturales ofrece una solución simple (y falsa) a las complejas enfermedades sociales que el PMRC tenía en mente”.⁵⁷

Di no al aborto, al movimiento homosexual y feminista

En la agenda política de organizaciones conservadoras estaba, además de la lucha por los valores tradicionales de la familia nuclear, el repudio a formas de vida alejadas de una concepción tradicional de la sexualidad y de las relaciones de género.

Hemos hablado ya de dos importantes organizaciones, la Moral Majority y la Christian Coalition.⁵⁸ Mencionamos cómo el Parent’s Music Resource Center negó su conexión ideológica con ellos, aunque el reverendo Jerry Falwell, tele-evangelista, líder y fundador de la MM, oficialmente abrazó la causa del PMRC (como lo hizo también el propio presidente Reagan).

⁵⁷ Chastagner, *Op. cit.*, p.15.

⁵⁸ La Christian Coalition iniciada por Pat Robertson continuó con la red iniciada por la Moral Majority disuelta en 1989. V. Moral Majority [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: <http://www.bartleby.com/65/e-/E-MoralMajo.html>. Archivo capturado el 28 de Julio del 2004.

La Moral Majority, se decía representar a la mayoría de la población del país y fue un grupo de acción política formado por fundamentalistas cristianos en 1979. Jugó un papel importante en las elecciones de 1980 apoyando candidatos conservadores; presionó por implementar la oración y la enseñanza del creacionismo en las escuelas públicas, se opuso a la Equal Rights Amendment (Enmienda de igualdad de derechos), al feminismo, a los derechos homosexuales, al aborto y a los tratados de desarme nuclear SALT entre EU y la URSS. Su agenda contemplaba favorecer la vida familiar de acuerdo a sus criterios morales y la censura de lo “anti-familiar”.

Chastagner comenta que el reverendo Falwell, en su libro Listen América!, consideró que los liberales eran responsables de la pérdida de los estándares morales en la sociedad estadounidense y los colocó en el mismo nivel que aquéllos que hacían pornografía, puesto que ambos corrompían a la juventud en una acción deliberada como parte de un complot liberal y comunista para desestabilizar a EU.⁵⁹

La censura del grunge

Del área noroeste de EU una de las bandas representativas de la escena musical subterránea “gronchera” (objeto de nuestro estudio) fue Nirvana. Dicha banda llegó a colocarse en el primer lugar de las listas de popularidad de todo el país con su álbum *Nevermind* en 1991.

El éxito de la banda fue considerado un fenómeno dado el carácter independiente, provocativo y poco comercial de su música a la vista de la gran industria discográfica de la época. Después de ello, las cosas en la industria cambiaron, por lo menos por un rato: con el inesperado ascenso de la agrupación, la industria discográfica, los medios, la moda y muchas personas voltearon la mirada hacia “la música alternativa”, es decir, a las escenas

⁵⁹ Chastagner, *Op. cit.*, p.12.

musicales independientes. Sin embargo, para este tipo de música y la banda en cuestión, llegar a la cima del entretenimiento establecido no significó la carencia de intentos de censura. A continuación algunos ejemplos:

La gran cadena televisiva de videos musicales por sistema de cable, MTV,⁶⁰ pidió que en su entrega anual de premios de 1993, la banda de *grunge*, Nirvana, no tocara en vivo la canción titulada “Rape me” (“Viólame”). Nirvana comenzó la presentación tocando otra canción, pero terminó interpretando “Rape me”, que musical y líricamente tiene un contenido de indignación y, de ningún modo, de promover una agresión. Como explica el crítico de la revista musical Billboard, Craig Rosen, “la canción es por supuesto, una declaración antiviolación que incluso alude aparentemente a la comprensión de (la manera de operar de) los estúpidos gigantes corporativos”.⁶¹

El disco que contiene dicha canción, llamado *In utero*, fue prohibido en las cadenas de supermercados Wal Mart y K Mart.⁶² En la parte trasera del disco aparecía un *collage*⁶³ de fetos, órganos y flores diseñado por el vocalista de la banda, Kurt Cobain (V.corpus iconográfico, imagen # 32).⁶⁴ Tal imagen llegó a crear controversia cuando las dos cadenas de supermercados se negaron a vender el disco por ello y por la ya mencionada “Rape me”. Sin embargo, el vocero de la cadena Wal Mart declaró que el disco no se ponía a la disposición del público debido a la falta de interés por parte del consumidor. Lo mismo hizo K Mart cuando declaró que “no encajaba dentro de su mezcla de mercancías”.⁶⁵

⁶⁰ En 1989, el 60% de hogares estadounidenses recibía servicio de cable. El MTV era ya en los noventa, un canal consagrado con gran influencia en el mercado de la música juvenil.

⁶¹ Craig Rosen, “Nirvana set has smell of succes”, *Billboard*, septiembre 25, 1993. Consultado en Rocco, *The Nirvana Companion, Two decades of commentary*, EU: Schrimmer Books, 1998. P.91.

⁶² En el documental Bowling for Colombine del director Michael Moore (*Op. cit.*, 2002), se señala que la cadena de supermercados K Mart, suele censurar discos de algunas bandas de rock mientras pone a la venta armamento y municiones accesibles al público.

⁶³ Ver corpus iconográfico anexo.

⁶⁴ El collage, decía Cobain, tenía que ver con “el sexo, la mujer, el utero, las vaginas, el nacimiento y la muerte”. Estaba además inspirado en la obra literaria de Samuel Beckett *Esperando a Godot*. V. Rocco, *Op. cit.* P.91.

⁶⁵ Gaar, “Verse chorus verse: the recording history of Nirvana”, *Golmine*, 1997. Consultado en Rocco, *Ibid.*, p. 215.

Pero, lejos de la carencia de demanda del consumidor, fue el diseño artístico lo que llevó a las cadenas a rehusarse a venderlo. Cobain decía al respecto “una de las razones principales por la que firmamos con una compañía disquera grande era que la gente podría comprar nuestros discos en K Mart. En algunos pueblos pequeños, K Mart es el único lugar donde los chicos pueden comprar discos”.⁶⁶ Finalmente, poco después de que el disco llegara a ser el número uno en ventas de todo el país, las cadenas propusieron un acuerdo para vender el álbum.⁶⁷ La portada se reeditó cambiando la parte trasera del disco con una versión “no ofensiva” del *collage*, mientras que se cambió el título “Rape me” por el de “Waif me”; no sin que la banda recibiera críticas por dejarse presionar supuestamente por la censura sobre la cubierta del álbum.

Hay ciertos valores que algunos grupos conservadores quieren imponer al *rock* pero, no logran hacerlo porque, finalmente, gana el mercado: a la industria le tiene sin cuidado “romper con ciertos valores” si el producto vende.

RESPUESTA A LA CENSURA Y A LAS IDEAS CONSERVADORAS

Dos de las bandas conformadas por mujeres que estudiaré en el presente trabajo tienen una opinión particular respecto a las estampillas “Supervisión Parental, letras explícitas”. Para las chicas de la banda Seven Year Bitch⁶⁸ la implementación de la estampilla ayuda a incrementar la venta de discos porque en ocasiones el lenguaje altisonante, violento y sexualmente explícito está de moda; además, comentan, “la gente hace lo que está prohibido de cualquier manera”.⁶⁹

⁶⁶ Pareles, “Nirvana, the band that hates to be loved”, *New York Times*, Noviembre 14, 1993. *Ibid.*, p.153.

⁶⁷ Nuzum. Parental Advisory. Music censorship in America. [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: <http://ericnuzum.com/banned/incidents/90s.html>. Archivo capturado el 28 de julio del 2004.

⁶⁸ Más información de las bandas, Seven Year Bitch y L7, en el capítulo 2 del presente trabajo.

⁶⁹ Rock out censorship interview with Seven Year Bitch. [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: www.geocities.com/Hollywood/2200/art7.html. Archivo Capturado el 3 de octubre del 2003.

Encuentran también otra consecuencia positiva: “Es bueno para los músicos tener un poco de censura y de pelea del ala derecha porque eso hace a la gente mucho más enfocada a lo que están cantando y haciendo”.⁷⁰ De la misma forma, podría decirse, los clientes compran de una manera más exigente, cuestionan aquello que la derecha rechaza, ejercitan la crítica estando realmente convencidos de sus gustos y pasando a ser algo más que consumidores pasivos.

Para Elizabeth, la bajista de la banda, “la censura es buena (porque) hace a lo subterráneo, realmente subterráneo. [...] te mantiene en tus talones. [...] De todos modos, sigo pensando que esa gente que es realmente conservadora [...] hace del rock algo emocionante [...] si todo fuera aceptable y fácil, nada sería loco y radical”.⁷¹

Valery Agnew, baterista, comenta el porqué de su desacuerdo con la censura: “No creo que deba haber un cuerpo gubernamental, particularmente hecho de hombres blancos haciendo un montón de leyes que me digan qué es lo que va a ser censurado y qué no”.⁷² Agnew piensa que los niños son influidos por los padres, las escuelas y sus comunidades. Por lo tanto, ella considera conveniente tener estándares comunitarios donde la gente se vea involucrada en un nivel consciente: “Y eso sólo depende de las personas mismas”.⁷³

El canal MTV, censuró siete palabras del video de la canción de la banda llamado “24, 900 miles per hour” (“24,900 millas por hora”): “Nos molesta porque toma completamente la historia de la canción y la jala por el inodoro. Mi reflexión fue que eso no iba a hacernos ver mal, eso iba a hacer a MTV verse estúpidos, y lo son. Ellos sólo están besando el trasero de los patrocinadores corporativos. Porque la canción es sobre el suicidio y yo creo que tienen miedo del espíritu litigante que vivimos ahora en EU y que es

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*

ridículo. [...] (Ellos están preocupados porque) algún niño [...] puede verlo y pensar en suicidarse”.⁷⁴

Sin embargo, las Seven Year Bitch reconocen que muchas bandas escriben letras sexistas, violentas y racistas para ser notados y porque saben que está de moda ser censurados. Otra banda de chicas, L7, también habla al respecto: No compraríamos el disco de “NWA porque hablan sobre violar mujeres y van a ser censurados. Es como: yo creo que eso es mierda y si la gente quiere censurarlo, entonces que no lo compren. Yo no compro discos de NWA o Ice T porque no me gusta de lo que están hablando”.⁷⁵

Las L7 dicen no haber sido censuradas por no ser tan populares y no vender discos en los K Marts: “Cuando llegues a la Biblia de las amas de casa dependientes con chicos malos, es cuando se supone que tendrás problemas”.⁷⁶

Sin embargo, su disco “The bricks are heavy” (“Los ladrillos son pesados”) es el primero de ellas en tener una etiqueta de “Supervisión Parental...”. Para las L7, ni la pornografía debería ser censurada “porque cuál es la gran cosa del sexo y si las personas van a caer en la explotación del sexo, ellos son perdedores de cualquier manera”.⁷⁷

Ahondando en las causas que originan la censura, Jennifer Finch, la bajista de L7 comenta: “Parece bueno para los políticos ser capaces de mostrar que tienen cierto tipo de control en el gobierno y la censura juega con las emociones de la gente. [...] Ellos (la gente) están jodidamente asustados por ello, sabes. [...] (Se espantan) cuando Public Enemy se sube al escenario y canta ‘Fuck whitey’ (‘Jode blanquitos’). Entonces es más fácil jugar con las emociones cuando los políticos dicen ‘nosotros podemos controlar esto’”.⁷⁸

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Heck. L7 four corners of a Hot Box. Dandy Net, 1992. [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: www.theroc.org/roc-mag/textarch/roc09-09.htm. Archivo capturado el 29 de septiembre del 2004.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Ibid.*

Otra respuesta a las ideas conservadoras es aquella que pasa de la opinión a la acción, y grupos como L7 hicieron al respecto un esfuerzo importante con su organización pro-derechos de aborto Rock For Choice. Por su parte, las Seven Year Bitch y su organización Home Alive trataron de dar soluciones prácticas contra la agresión física sexista.

L7 proponía a la gente, en 1992, salir y votar para defender sus creencias: “la campaña de Bush está cambiando todo el frente en cuanto al aborto porque ellos ven que los americanos quieren mantener su derecho a un aborto seguro y legal, y el Partido Republicano ha sugerido a Bush ‘si quieres ser reelecto, bájale en éste asunto’ y ellos están bajándole”.⁷⁹

1.3 ESTADOS UNIDOS Y EL MUNDO EN LA DÉCADA DE LOS NOVENTA

El fin de la Guerra Fría demostró ser no el fin de un conflicto internacional sino el fin de una época, no sólo para occidente, sino para el mundo entero. Hay momentos históricos en que incluso los contemporáneos pueden reconocer que marcan el fin de una era. Los años en torno a 1990 fueron claramente uno de los momentos decisivos del siglo. Pero mientras cualquiera pudo ver que el viejo mundo se había acabado, existía una absoluta incertidumbre sobre la naturaleza y las perspectivas del nuevo.
Eric Hobsbawm

Según Eric Hobsbawm, “el mundo de los años noventa carecía de cualquier sistema o estructura internacional,”⁸⁰ ya que al final de la Guerra Fría la gran potencia mundial que imperaba era Estados Unidos,⁸¹ mientras que la caída de la URSS planteaba el fracaso del comunismo soviético con una economía basada en la propiedad estatal de los medios de

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ Hobsbawm, *Op. cit.*, p.552.

⁸¹ Entre las determinantes de la caída del socialismo, no está sólo la distorsión de la economía endeudada en una carrera armamentista carísima, Hobsbawm explica la importancia de la economía del mundo capitalista, más dinámica, avanzada

producción con planificación centralizada sin recurrir a mecanismos de mercado o financieros. Los países del bloque socialista experimentaron un fenómeno de desintegración del estado-nacional.

Sin embargo, desde las décadas de crisis capitalistas en los años setenta, se hacía también evidente el fracaso de la utopía del neoliberalismo practicado por EU, en el que el mercado “sin restricciones” produciría un máximo de bienes, servicios, felicidad y libertad.

Ambas posturas, dice Hobsbawm, afirmaron respectivamente que no debían dejarse los asuntos humanos al juego del mercado y, por otro lado, que no había una economía sin mercado de valores.⁸²

Los países de economía mixta estaban desconcertados y habían sido afectados por las fluctuaciones económicas durante la Guerra Fría. El tercer mundo se encontró a sí mismo con una sociedad de gran desigualdad, tendiente a la desintegración y con problemas demográficos. Algunos de estos países vivían un gobierno democrático; otros, un naciente fundamentalismo.

El Tercer Mundo por su condición entraba de lleno en una nueva etapa de transición económica, la Globalización mundial, que toma como parteaguas la caída del Muro de Berlín en 1989.⁸³ La migración hacia los países desarrollados, el crecimiento cero y la pobreza eran los temas más importantes que preocupaban al tercer mundo, pero el equilibrio deseado era “incompatible con una economía mundial basada en la búsqueda

y dominante. “Fue la interacción de la economía del modelo soviético con la economía del mundo capitalista a partir de los años setenta lo que hizo vulnerable al socialismo”. *Ibid.*, p. 254.

⁸² *Ibid.* p. 557.

⁸³ Proceso caracterizado a muy grandes rasgos por existir: 1) una cultura post-moderna -ver capítulo 3-, 2) un patrón flexible de empresas, 3) un régimen global de producción de mercancías y de tecnologías de comunicación, 4) sistemas financieros transnacionales. Todo ello acompañado de 5) un Estado que reduce la regulación económica, disminuye su actividad benefactora, los servicios, el cuidado de los individuos y que, por otro lado, usa la represión para manejar las implicaciones políticas y sociales de la transición al nuevo régimen de acumulación. V. Gledhill, John. “El reto de la globalización: reconstrucción de identidades, formas de vida transnacionales y las ciencias sociales”, en Mummert (ed.) *Fronteras Fragmentadas*, México: El Colegio de Michoacán, 1999.

ilimitada de beneficios económicos por parte de unas empresas que por definición, se dedican a este objetivo y compiten una contra la otra en un mercado libre global”⁸⁴.

La industria cultural de la música no escapa de estas fuerzas generadas por monopolios, cuyo poder y control es experimentado por algunos jóvenes estadounidenses a principios de la década, que conscientemente analizan, si no los alcances invisibles de la globalización, sí por lo menos sus efectos sobre una actividad placentera, hacer música, así como sobre las relaciones entre seres humanos, al nivel de la vivencia concreta. Su labor artística entre los años de 1985 y 1995 los ubica dentro del periodo del “Derrumbe socialista” y en la coyuntura de un cambio mundial que no sólo es recibido y cuestionado por ellos, sino lamentado cínicamente y amado desesperanzadamente.

La paradoja mundial del periodo es, en opinión de Hobsbawm, que el libre comercio coincide con la depresión (crisis económica) y es su causa, mientras que el proteccionismo, contrario a las presiones del exterior hacia los países, “es causa del desarrollo de éstos”.⁸⁵ Sin embargo, el libre comercio careció en los noventa de cualquier amenaza política por la disminución de un incentivo de reforma (el fin de la competencia con el socialismo) y por el imparable desarrollo de la globalización.

El proceso de fabricación transnacional sólo pudo ocurrir por la revolución del transporte y las comunicaciones que reforzaron la tendencia natural del capital a concentrarse. A inicios de la década de los ochenta, las compañías transnacionales de EU acumulaban $\frac{3}{4}$ partes de las exportaciones del país y el 85% de las 200 transnacionales más importantes del mundo tenían su sede en EU.⁸⁶

⁸⁴ Hobsbawm, *Op. cit.*, p. 562-563.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 566.

⁸⁶ La mayoría de las transnacionales tenían su sede en estados desarrollados como Alemania, Japón y EU. V. *Ibid.*, p. 281.

La tendencia de las transacciones comerciales y de las empresas de negocios a emanciparse se acentuó cuando la producción industrial comenzó a trasladarse fuera de los países primer mundistas, aunque la propiedad y dirección fue mantenida por éstos últimos. El tercer mundo con mano de obra y materia prima baratas, mercados rentables y ventajas de producción extraterritoriales, se colocó en una nueva división internacional del trabajo. Sus industrias abastecían no sólo a mercados locales sino al mercado mundial. El tercer mundo empezó a exportar manufacturas a gran escala a países industrializados. Para Hobsbawm, este tipo de importaciones y exportaciones es en “realidad comercio interno dentro de una entidad transnacional como la General Motors que opera en 40 países”.⁸⁷

Podemos catalogar a las grandes empresas discográficas de los años a tratar como un tipo de empresas red:

Se nombra empresa red a la que con el objetivo de llevar un producto al mercado articula o encadena, bajo una compleja directiva, diversas unidades de investigación y desarrollo de productos, producción, finanzas y mercadotecnia. Las unidades de este encadenamiento pueden estar ubicadas en distintos puntos de la geografía. Estas unidades no tienen que ser propiedad de la corporación que las articula; su nexo entonces se establece por relaciones de asociación, de colaboración conjunta o de concentración e incluso de subcontratación. Queda claro así que la propiedad de estas unidades puede estar distribuida entre empresarios de diversas nacionalidades. Esta compleja forma de

⁸⁷ *Ibid.*

organizar la producción con vistas a un mercado mundial, se ha desarrollado como una manera de rivalizar por el uso, con ventaja comercial, de los avances de la ciencia y la tecnología aplicados a cada una de las fases de producción. En sí misma, esta forma de organizar la producción es la novedad histórica más significativa de todas, en la medida que va descubriendo paso a paso, cómo canalizar todos los factores que concurren a la producción bajo su objetivo de ocupar los mercados con exclusividad o ventaja.⁸⁸

Como consecuencia de esta forma empresarial de organización, se ha originado la llamada flexibilización del trabajo que ha causado el desempleo de millones de trabajadores, puesto que este sistema se basa en un alto nivel de competencia e inestabilidad.

1.1.4 LA INDUSTRIA DISCOGRAFICA

Y EL CONSERVADURISMO CORPORATIVO 1980-1997

CARACTERÍSTICAS DE LA INDUSTRIA DISCOGRÁFICA

La música, una práctica humana metafísica, es una experiencia que puede convertirse en un producto para ser vendido, comprado y hacer dinero de ello. La música como parte de la cultura popular constituye una red de comunicación social y provee una experiencia humanizadora que vincula a los individuos en relaciones directas o indirectas con otras personas adquiriendo así un valor simbólico que puede llegar a ser comercial.⁸⁹ La

⁸⁸ Acevedo, "Las empresas mundializadas y la división internacional del trabajo" en Piñón (coord.) *México y la Unión Europea frente a los retos del siglo XXI*, México: Facultad de Ciencias Políticas y Sociales UNAM, Delegación de la Comisión Europea en México, 1999. p. 75.

⁸⁹ El almacenaje de música permite re-experimentar lo que antes sólo podía hacerse en el momento de una presentación de músicos tocando sus instrumentos. Desde el surgimiento de la notación e impresión musical surgió la música como un negocio con regulaciones de propiedad y protección legal. Posteriormente, la utilización de cilindros para tocar discos que almacenaban música permitió escucharla como era tocada. La grabación favoreció la distribución masiva y expandió el mercado potencial de la industria de la música: se abrió el sector de manufactura de discos y tocadiscos para surtir a cada hogar. Ya no era necesario ser músico para tocar y experimentar la música. También se incrementó el uso público de la

industria musical grabada ofrece un producto final que para el consumidor no tiene otro interés más que su contenido estético y simbólico.⁹⁰

A mediados de los años noventa, la industria discográfica en EU excedía incluso las ganancias domésticas de la industria cinematográfica. En cuanto a la exportación, las compañías recibían ganancias iguales en cantidad a las domésticas. La industria creció rápidamente entre 1987 y 1997 un 160.1%.⁹¹ A la mitad de ese proceso se generó el fenómeno del *grunge*. En 1984, las grandes compañías tenían ventas del 33% en el mercado global y en 1995 las ventas globales aumentaron al 60%. Cinco de las seis compañías líderes a principios de los noventa estaban involucradas en la industria discográfica como parte de sus operaciones diversificadas en los sectores de electrónicos y de los medios.

El mercado de la industria discográfica es un mercado inestable e impredecible, donde los factores cultural, de la moda y el estilo son importantes. Por eso, la estrategia principal de la industria discográfica en las décadas de los 80 y 90, fue la de evadir riesgos.⁹² El fracaso en cubrir o recuperar los costos, comenta Simon Frith, es la norma de la industria musical, es decir, que en lo referente a esta industria puede hablarse más de fracasos que de éxitos, no sólo a nivel estadístico sino en las estrategias de mercadotecnia que reflejan un sentido fatalista. A pesar de que las empresas hablaban de tomar riesgos, en la práctica trataban de evitarlos.

música en medios electrónicos, como en la radio y en lugares de entretenimiento. Frith, "The popular music industry" en Straw, *The Cambridge Companion to pop and rock*, Reino Unido: Cambridge University Press, 2001.

⁹⁰ V. Scott, *The cultural economy of cities: essays on the geography of image-producing industries*. Gran Bretaña: SAGE Publications, 2000.

⁹¹ En 1997, el ochenta por ciento de las ganancias proviene de la venta de discos compactos, un diez por ciento de cassettes y el resto de videos y sencillos. Scott, "The US recorded music industry: on the relations between organization, location and creativity in the cultural economy" en *Environment and planning A*, v.31, 1999. pp. 1965-1984.

⁹² Este replanteamiento se llevó a cabo después de la caída de los negocios discográficos a fines de los años 70. Se trata de asegurar que los riesgos necesarios sean tomados por otros. Frith, *Op. cit.*

- 1) La industria solía hacer pocas investigaciones de mercado, los cuadros de popularidad o “charts” eran y siguen siendo vistos como indicadores de qué es lo que se vende y posiblemente se siga vendiendo, así se puede controlar el surtido y en caso de que algún material discográfico no se esté vendiendo, puede detenerse el proceso de producción en cualquier momento.
- 2) La industria desarrolló formas de mantener el control de una demanda no confiable mediante:
 - A) El *sistema de estrellas* (o “star system”) en el cual músicos, intérpretes o entretenedores con un pasado exitoso proporcionan la garantía de un éxito futuro en ventas. Dicho sistema provee las mayores ganancias y hacer estrellas, más que discos, ha sido la actividad central de las compañías disqueras, al grado de depender de dichas estrellas. El artista debe llenar la imagen y personalidad de una estrella y se gasta tanto dinero en hacer música como en hacer una imagen. Además, casi ningún artista es contratado sin discutirse cómo va a ser publicitado y manejado. De ahí que diferentes artistas pueden ser contratados por el mismo sello, pero ser tratados de diferentes maneras, con presupuestos diferentes.
 - B) Los *géneros* son diferentes tipos de música para diferentes tipos de consumidores, y cada género es un mundo musical a pequeña escala, con sus propias revistas, tiendas, lugares de presentación, etc. Cada compañía de discos tiene un apartado para cada género y su propio carácter cultural y comercial.
- 3) Una estrategia más para evitar riesgos es la relación que las grandes disqueras o *majors* han establecido con las disqueras independientes o *indies* y que explicaré más adelante.

DISTRIBUCIÓN GEOGRÁFICA INDUSTRIAL EN EU

El estudio de Allen Scott nos muestra la concentración de la industria discográfica en EU. El patrón está dominado por 3 principales aglomeraciones de compañías disqueras en áreas metropolitanas. La mayoría de las *majors* o transnacionales y sus afiliadas están en Los Ángeles y Nueva York, y en menor cantidad en Nashville; de igual manera, la tercera parte de las disqueras independientes del país se encuentra en dichas ciudades.⁹³

Mientras que las ciudades de Los Ángeles y Nueva York son especialistas en crear íconos o símbolos culturales y también en crear *hits* o éxitos musicales, en otros lados de EU, las compañías disqueras representan puntos fuera del segmento *mainstream* o de las tendencias principales de la industria de la música popular (con excepción de la música country). Dichos centros suelen ser reflejo de culturas musicales locales que ofrecen oportunidades de grabación especializadas; como sucede en Atlanta, Austin, Chicago, Miami, San Francisco y Seattle. La ciudad de Detroit, por ejemplo, tiene desde los años setenta una tradicional escena musical. Lo mismo ocurre con la música latina al sur de la Florida desde los años setenta y con el llamado sonido Seattle, el *grunge*, de los tempranos años noventa.⁹⁴

ORGANIZACIÓN CORPORATIVA DE LA INDUSTRIA DISCOGRÁFICA

El sector industrial discográfico se ha organizado de dos formas: en un puñado de grandes entidades corporativas o *majors* y en una gran cantidad de compañías independientes

⁹³ Las razones de dicha distribución son varias. Por un lado, se trata de ciudades con tradición histórica altamente desarrollada en las industrias del cine y la radio, mismas que mantienen una relación simbiótica con la industria musical; por otro lado, se trata de ciudades-nodo de firmas y redes de relaciones económicas, son aglomerados centrales de actividad económica donde la cultura, las convenciones y los efectos de aprendizaje e impulsos innovadores benefician a los productores. Por ello, estos puntos son vistos como lugares que ofrecen posibilidades combinatorias sin fin, que favorecen la experimentación. Allen Scott es investigador de la UCLA. Scott, “*The US recorded...Op. cit.*”

⁹⁴ *Ibid.*

(financieramente pero dependientes de las anteriores por sus redes de distribución), que emplean generalmente poca gente.⁹⁵

Las *majors* están representadas por firmas altamente capitalizadas cuyos intereses se extienden a través de la diversidad de medios de comunicación, productos de consumo y sectores electrónicos. Se caracterizan por mutaciones constantes, fusiones, rupturas, divisiones y adquisiciones. Hay cinco corporaciones que han dominado la industria discográfica en los EU y en la arena internacional del periodo que nos incumbe. Su presencia dominante se debe a sus actividades especializadas en manejo de artistas, edición de música, grabación, impresión de discos y su distribución.

Los intereses subsidiarios de las *majors* están organizados de manera similar. Time Warner, por ejemplo, tiene enclaves extensivos en otros sectores: la producción cinematográfica, editorial, radiofónica y de bienes de consumo, así como, en un rango completo de la industria musical. Time-Warner tiene sellos discográficos y aliados como Atlantic, Elektra, Rhino, Sire y Warner Bros. Records. Tiene uniones con disqueras independientes y cada una de las disqueras afiliadas tiene sus propios afiliados dependientes, sus propias uniones empresariales y acuerdos. Además, los sellos afiliados están asociados a través de una propiedad común corporativa con una empresa manufacturera y distribuidora, y otra que es impresora y empacadora de discos.

Los intereses musicales anteriormente mencionados de las *majors*, parecen estar integrados de manera vertical, pero, en la práctica se trata de unidades semi-independientes bajo una sombrilla de propiedad. Se trata de una industria de producción flexible que también ha sido llamada post-fordista. Este patrón de organización refleja el reposicionamiento estratégico que, de 1980 al año 2000, ha tenido dicha industria en lo que

⁹⁵ Sadler, "The global music business as an information industry, reinterpreting economies of culture", *Environment and Planning A*, v. 29, 1997. pp. 1919-1936.

concierno a las actividades productivas y los mercados en los que las *majors* se han involucrado.⁹⁶

Tal es el poder conseguido por las *majors* que han establecido adquisiciones o fusiones con pequeñas disqueras *indies* exitosas. Lo anterior les ha permitido a las primeras lidiar con el impredecible mercado y, digamos que en la mayoría de los casos, las independientes no han tenido otra opción que esa o desaparecer bajo las presiones competitivas monopólicas. De esta manera, las *majors* obtienen a través de las independientes la ventaja de monitorear, explorar diferentes segmentos del mercado con gran efectividad y mantener la vista sobre talentos emergentes sin tener que invertir en estudios y grabaciones, en investigaciones de mercado y arriesgar en ello capital. Las partes más riesgosas del proceso -como es la provisión de estudios- están adjudicadas a las disqueras independientes. Dicha relación permite a las *majors* expandir sus costos fijos y estabilizar sus ganancias. A cambio, las *majors* acuerdan con las disqueras independientes cuestiones de finanzas, impresión, distribución y mercadeo; en otras palabras, las proveen de servicios de apoyo a gran escala.

Mientras que anteriormente las grandes empresas firmaban con artistas para primeros lanzamientos, a partir de los ochenta, las disqueras independientes han tenido esa función de investigar e innovar; éstas últimas son las que desarrollan nuevos departamentos, nuevos actos y nuevos mercados hasta que ellos y los artistas tienen demasiadas ventas como para justificar la entrada de una gran disquera.

⁹⁶ *Ibid.*

ESTRUCTURA DE LAS ACTIVIDADES DE PRODUCCIÓN ESPECIALIZADAS DENTRO DE LAS DISQUERAS

Las disqueras son unidades centrales de propiedad y control alrededor de las cuales se estructuran las compañías ya sean *majors* o *indies*.

Cada aspecto diferente involucrado en hacer música, especifica una división de trabajo y técnicas complejas. En el núcleo de la estructura se encuentra la *Central A & R* o Central de Artistas y Repertorio (llámese la compañía; cuyas funciones son el reclutamiento de artistas y la edición de las grabaciones terminadas).⁹⁷ Mientras que el A&R tiene a su cargo la producción de algo para el mercado, el *departamento de mercadotecnia* toma el producto para venderlo. Ambos departamentos tienen el mismo estatus en términos de presupuesto, es decir que promoción y producción son similares en costos y en términos de toma de decisiones, los ejecutivos de mercadeo, por ejemplo, están inmersos en las discusiones de quién será contratado. A su alrededor se encuentra una variedad de *funciones económicas y de producción cultural*, como la provisión de instrumentos musicales, la manufactura y la promoción-distribución. Además existen niveles *intermedios proveedores de servicios* legales, de edición, de estudios de grabación, de ingenieros de sonido y de servicios accesorios. A esto se agregan *operaciones especializadas* como la masterización, la producción de videos, el diseño gráfico, la impresión y empaçado.⁹⁸

Las actividades relatadas representan un nivel avanzado de desintegración vertical, como una manera de tratar la incertidumbre mediante la posibilidad de flexibles transacciones dentro del sistema de producción. Las divisiones especializadas afiliadas trabajan más o menos como centros de decisiones autónomas. Las distintas divisiones

⁹⁷ Frith, *Op. Cit.*

⁹⁸ V. Scott, "The US recorded...", *Op cit.*

asumen la forma operativa de firmas independientes o trabajadores de *free-lance*. Las asociaciones contractuales prevalecen en el caso de artistas contratados por las compañías.

PRÁCTICAS MONOPÓLICAS

Concentración e integración

Las grandes corporaciones (disqueras, editoras y distribuidoras) que dominan la industria son pocas: Bertelsman Music Group (BMG)⁹⁹ con matriz en Alemania, EMI Group¹⁰⁰ (Gran Bretaña), Sony Corporation¹⁰¹ (Japón), Time Warner Inc. (EUA), PolyGram¹⁰² de Universal Music Group (UMG, Europa), la disquera más grande, y Matsushita/MCA¹⁰³ (mezcla de capital japonés y derechos estadounidenses). Ellas buscan beneficiarse de la música de todas las maneras posibles a nivel global (a través de discos compactos, música escrita, televisión de cable y satélite, cine e Internet).

Las diferentes etapas de los negocios de información han sido clasificadas por Askoy de la siguiente manera.¹⁰⁴ En el primer nivel, Producción/Innovación/Creación, se encuentran involucrados los músicos, compositores, escritores de canciones y algunas firmas. En la segunda etapa, Empacado/Publicación/Reproducción, se encuentran grandes firmas que compiten por obtener derechos del material producido por el primer estadio de los negocios de información. La tercera etapa, Distribución/Transmisión/Difusión, está caracterizada por gran gasto de capital en telecomunicaciones. El cuarto nivel corresponde a Facilidades/Integración/Servicios, donde encontramos un elevado número de compañías en computación y mercadotecnia. Las estrategias corporativas combinan *concentración*

⁹⁹ Cuyas ventas crecieron en EU a principios de los noventa.

¹⁰⁰ La única de las grandes empresas que no se involucró ni en el sector de electrónicos ni en el de los medios, pero si en cadenas de ventas de discos.

¹⁰¹ Dueña de Columbia Pictures.

¹⁰² Dueña de PolyGram Filmed Entertainment.

¹⁰³ Originalmente involucrada en el sector de electrónicos.

¹⁰⁴ V. *Ibid.*

(fusiones de firmas participando en el mismo nivel) e *integración* (participación de empresas a lo largo de diferentes niveles). En el mencionado tercer nivel, referente a la distribución y difusión, es donde yace el poder real y donde el tamaño financiero absoluto es más significativo. Por ello, se hizo posible que el primer nivel y su tipo de actividades, fuera llevado a cabo por pequeñas disqueras independientes, mientras que el compromiso de escala financiera requerido por el tercer nivel conllevó a incrementar la *integración* y subsecuente *concentración*.¹⁰⁵

Estrategias de *management*

El fracaso de un material discográfico a veces escapa del control de la compañía y se debe a la competencia de otros discos o medios, así como al impredecible incremento y caída de las modas. Lo curioso es cómo, muchas veces, las compañías deciden no promocionar un disco en el cual han invertido y lo hacen por políticas de la compañía que nada tienen que ver con la apelación musical o de mercadeo, sino con un cambio de juicio sobre mercados potenciales, con la estructura de *management*, con el programa cuidadoso de una promoción global y el cálculo de qué presupuestos están disponibles para qué productos y en qué proyectos debe invertirse mayor energía. Por lo tanto, las compañías deciden hacer de un acto que ellos han contratado, un fracaso.¹⁰⁶

La industria argumenta que por cada éxito pierde \$6.3 millones de dólares y que menos del 5% de los artistas contratados tienen un éxito. En 2002, Thomas Motola jefe de Sony Music, Doug Morris de Universal y Roger Ames de la Warner, enviaron una carta que aclaraba: “La industria discográfica está haciendo grandes inversiones en mercadotecnia, promoción y costos de talento por nuevos artistas (en cantidades que

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ Frith, *Op. cit.*

exceden \$1 000 millones de dólares) [...] La única manera de que las compañías sigan invirtiendo en nuevos talentos es que los artistas exitosos continúen sus acuerdos”.¹⁰⁷

Analistas como Simon Frith y Mike Jones se preguntan si los “fracasos de las compañías disqueras reflejan no las actividades irracionales de artistas y consumidores sino actividades perfectamente racionales de las mismas compañías disqueras”.¹⁰⁸ Mientras las disqueras más se involucran en vender música a través de los medios, cambian sus objetivos y revaloran sus actos para lograr estrategias globales.

Las disqueras siempre han competido entre ellas por proveer el mismo tipo de producto más que por invertir en algo completamente diferente. En términos de géneros musicales, el éxito de un acto de otra disquera puede tener un efecto instantáneo en la evaluación de los talentos ya existentes de otras disqueras. De este modo, la división entre géneros y su mutación también puede marginar actos.¹⁰⁹

Inducción Financiera

Para que la música sea promovida en los medios existen personas encargadas de elegir qué entra y qué no, los llamados “porteros”: escritores, programadores de radio, productores de TV, DJ’s de centros nocturnos, promotores de conciertos, vendedores de discos, etc. Los “porteros” tienen que ser persuadidos para dejar entrar un disco y una de las formas para hacerlo es la “payola” o inducción financiera.

¹⁰⁷ Gundersen. Rights issue rock the music world, USA Today. [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: http://www.usatoday.com/life/music/news/2002-09-15-artists-rights_xhtm. Archivo capturado el 24 de julio del 2004. En 1997, la RIAA reportaba ventas de \$12 200 millones de dólares, mientras que la industria del cine tenía \$1 500 millones de dólares en ventas. V. Scott, *The cultural economy...*, *Op. cit.*, p.113.

¹⁰⁸ Frith, *Op. cit.*, p.47.

¹⁰⁹ *Ibid.*

Muy pocos discos se realizan sin que la compañía garantice que las puertas están abiertas con anticipación.¹¹⁰ El éxito en la red de la música comercial depende de una buena circulación en los medios.

A mediados de los ochenta, la compañía dueña de la producción de Pink Floyd, hizo el experimento de no pagar por poner al aire las canciones del grupo en las radiodifusoras de Los Angeles. Los discos se siguieron vendiendo y los conciertos agotándose, pero su éxito “Another Brick in the wall”, no fue tocado para nada en la radio de L.A. Quedó comprobada la imposibilidad de ser transmitido en la radio sin pagar payola.¹¹¹

INSTITUCIONES PARASECTORIALES: IMPORTANCIA DEL NIVEL DISTRIBUCIÓN/TRANSMISIÓN/DIFUSIÓN

Para construir comunidades de consumidores, hacer que un artista se vuelva estrella o un disco llegue a los primeros lugares de popularidad y, por lo tanto, de ventas, las disqueras dependen, como ya se mencionó, de medios que ellas no controlan (a veces, se las arreglan para controlarlos). Estos medios alimentan constantemente a los consumidores. La influencia de la programación musical en ellos para la creación de éxitos en EU es tan importante que sus relaciones con la industria discográfica han sido periódicamente contaminadas por el tráfico en las listas (la llamada payola).¹¹²

Los medios de comunicación que diseminan los productos musicales cumplen dos funciones: ser fuente de ganancias en sí mismos y alentar a los consumidores a comprar el

¹¹⁰ Las estrategias promotoras y de mercado están contempladas incluso antes de que se firme un contrato. Las estrellas se convierten en una marca que es una estrategia multimedia: “Desde esta perspectiva, uno puede decir que los discos son, en efecto, hechos para los medios más que para las personas o más bien, que están hechos para el público tal y como éste es definido por los medios”. *Ibid.*

¹¹¹ Taw. How to take down the music industry. [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: <http://www.marktaw.com/blog/AnOpenLetterToMusiciansEv.html>. Archivo capturado el 11 de marzo del 2003.

¹¹² Scott, “The US recorded...”, *Op. cit.*

trabajo de algún artista. Los conciertos o presentaciones en vivo son actividades promocionales a nivel local en las cuales los medios hacen una completa cobertura.

1) Medios impresos: Estos son de gran influencia; lo que los escritores publican aquí tiene una influencia indirecta en la manera en que las compañías mercadean y realizan campañas de ventas, conciertos, etc. Asimismo, los medios impresos afectan la cultura popular en general: “Los escritos definen lo que los artistas y audiencias piensan que están haciendo.”¹¹³

2) La radio: La industria discográfica tiene una relación simbiótica con la radio, porque mientras esta última necesita de la música para atraer a sus audiencias, las compañías disqueras requieren programación en radio para alcanzar sus mercados.¹¹⁴

La figura del *deejay* que presenta la música, es un vendedor a la vista de las compañías discográficas. El radio programa los últimos lanzamientos y la frecuente revisión de sus listas ayuda a mantener los mercados del disco en un alto nivel.¹¹⁵

3) La televisión: Su audiencia, con más amplia gama de gustos musicales, se ha vuelto mayor que la de la radio. Sus programas ofrecen al público la sensación de estar presente en los eventos y, puede convertirse en una promoción con mayor incidencia que el ser el #1 en la radio. Es hasta los años 80, que se desarrollaron canales musicales especiales que

¹¹³ Frith., *Op.cit.* p.39. Uno de los medios impresos más prominente asociado con la industria, es el semanario Billboard, y la revista Rolling Stone es una de las publicaciones comerciales más importantes sobre rock y rock pop.

¹¹⁴ La radio comercial está organizada demográficamente (por edad, ingreso, raza, etc), es decir que tiene objetivos sociales específicos con interés en anuncios seccionados de acuerdo con hábitos de compra del consumidor y, por ello, tiende a una coherencia musical. La radio pública, por su parte, está organizada para encontrar las necesidades de un público general y, por tanto, su programación tiende a la variedad musical.

¹¹⁵ *Ibid.*

permitieron a la TV ser tratada como radio. Tal fue su importancia, que muchas veces las estrellas se definen por su habilidad de presentarse en el estudio televisivo.¹¹⁶

Los *videoclips* son materiales híbridos que promueven un disco, a veces pretenden definir la imagen de una estrella, y regularmente tratan de explicar el significado de las letras, con el fin de persuadir a la gente a que compre un disco.¹¹⁷

Music Television (MTV)¹¹⁸, fue el primer canal en rotar videos en 1981. Para 1984, el canal entraba a 250 millones de hogares en más de 60 países, incluyendo 55 millones en Europa y casi 60 millones en Estados Unidos, donde había llegado a tener una fuerte influencia en la cultura de consumo de la música.¹¹⁹

4) El cine: El cine ha tenido mayor injerencia que la TV por su control promocional y su alcance global. Los *soundtracks* son la fuente más significativa de venta de sencillos en EU. La industria musical y la del cine tienen su propia relación simbiótica. El filme promueve ambos: *soundtrack* y canciones individuales. El *soundtrack* promueve el filme y un *videoclip* puede ser usado para promover películas y música simultáneamente.¹²⁰

¹¹⁶ En EU y Gran Bretaña, los niños y adolescentes representan un segmento de audiencia cautiva significativa para el éxito comercial del mercado de música pop. *Ibid.*

¹¹⁷ Su alto costo de producción tiene que estar justificado por el departamento de mercadotecnia que debe asegurarse de que el video será ampliamente mostrado en los canales de música teniendo en cuenta que la decisión de rotarlo depende de éstos. Una estrella o alguien de alcance internacional tiene asegurada una repetición fluida.

¹¹⁸ Propiedad del grupo Viacom, que posee también Paramount Pictures.

¹¹⁹ En EU, MTV negoció individualmente con las disqueras; sin embargo, su entrada a Europa en 1987 se enfrentó con el contrato colectivo de las cinco firmas más importantes, el VLP. El canal se quejó exitosamente ante la Comisión Europea denunciando al VLP como un cartel anticompetitivo, y forzó a las compañías competitivas a negociar individualmente. Sadler, *Op. cit.*

¹²⁰ Las películas son creadas y producidas no sólo como tales, sino también como aventuras discográficas. En ellas aparecen cortes de álbumes escogidos por negociadores de las compañías. Frith, *Op. cit.*

LOS ARTISTAS Y SUS CONTRATOS CON LAS DISQUERAS TRANSNACIONALES

El sistema de contratos, a quién benefician y qué tratan de mantener

Dentro de un marco ideal de la industria de la música y según el sistema de derechos de autor, “copyright system”, los músicos reciben una remuneración financiera por su trabajo a través del permiso que se da al público para usarlo por una tarifa. Sin embargo, las cosas en la práctica son muy diferentes. Para poner su trabajo a disposición del público, el artista requiere contratar agentes, promotores, editores, compañías discográficas; todo esto para poder grabar, promover conciertos, manufacturar discos y darse a conocer, entre otras cosas. Al tratar con dichos intermediarios, los artistas tienen que ceder parte de su poder creativo, exceptuando el caso de estrellas consagradas. Es en este sentido que las compañías discográficas raramente actúan como simples distribuidoras; tratan de moldear la música para llenar su propio entendimiento del mercado a través de los contratos artista-sello.¹²¹

El mayor bulto financiero lo cargan los músicos que aunque se vuelvan comerciales tienen pérdidas debido a la naturaleza de los contratos.¹²²

Las cuestiones básicas que se negocian en el contrato estándar con una compañía transnacional, exceptuando a las “estrellas”, son: el pago por adelantado, el número de álbumes y la tasa de regalías.

Todos los contratos discográficos implican derechos de exclusividad alrededor de todo el mundo. La cláusula de “Transferencia de propiedad” significa que el artista ya no tiene propiedad ni control sobre la grabación, ni puede autorizar a nadie más tenerlo. Sólo

¹²¹ *Ibid.*

¹²² V. Love, Courtney love does the math [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: <http://dir.salon.com/tech/features/2000/06/14/love/index.html>. Archivo capturado el 20 de septiembre del 2003.

la compañía con la que se firmó el contrato puede dar licencia a alguien más para utilizar la grabación en películas, anuncios, *shows* de televisión, etc.¹²³

Las disqueras utilizan contratos de larga duración porque si la banda tiene éxito, se aseguran de esa manera que la agrupación se quede con ellos el mayor tiempo posible. A pesar de que el contrato se firme para siete álbumes, la compañía no está obligada a grabar esos siete discos, pero si ella lo quiere, el artista sí está obligado a ello. La cláusula de “Duración del periodo de contrato” especifica las fechas en que se entrega el primer material a la compañía y el último, o bien, la terminación del contrato por cualquier otra razón. Sin embargo, el contrato afecta al artista por mucho más tiempo, dada la primera cláusula que mencionamos de “Transferencia de propiedad o garantía de derechos”.

Es muy difícil conseguir la cláusula que les permite a los artistas abandonar la compañía si ésta última se fusiona, vende o disuelve.¹²⁴

La cláusula de “Entrega y aceptación” estipula que la compañía tiene el derecho de aprobar si cualquier manufactura o disco son satisfactorios para ser vendidos. En caso de que no se considere así, la compañía puede pedir al artista re-grabar el material o hacer composiciones adicionales. Es decir, que el artista debe producir obra “técnica y comercialmente satisfactoria”. Esta cuestión es importante porque implica procedimientos de control alrededor del producto.

En la enmienda de 1976 al Copyright Act, la Copyright Office (Oficina de derechos de autor) establece una tasa de regalías mecánicas que se incrementan cada dos años de acuerdo a los cambios de costo de vida determinados por el Consumer Price Index. Desde 1981, la cláusula de “Composición controlada” en los contratos limita el monto de regalías

¹²³ Major Label Contract Clause Critique Major Label Contract Clause Critique [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: www.futureofmusic.org/contractcrit.cfm. Archivo capturado el 24 de agosto del 2004.

¹²⁴ Por otro lado, los artistas no tienen la opción de cambiarse de compañía aunque alguien -del *staff*, del R&A, o de la gerencia o dirección de la compañía- que fuera de gran ayuda y con el cual se firmara un contrato, dejara de trabajar con ellos en la misma compañía. Es difícil conseguir la cláusula “Hombre Clave” que les permitiría hacerlo. *Ibid*.

mecánicas y hace al artista responsable por los excesos. En pocas palabras, la compañía obliga a los artistas a subsidiar el pago de regalías mecánicas. El propósito de la cláusula es no pagar la tasa debida a los artistas y no incrementarla.¹²⁵

Los términos financieros del contrato pueden abarcar 15 páginas. Lo esencial es el porcentaje de regalías que la banda recibe por el estándar de precio del material a vender, normalmente del 10% al 15 % del costo del CD. Sin embargo, en las cláusulas de “Reservas” y “Deducciones” hay una gran cantidad de disminuciones y excepciones, por ejemplo, dependiendo de dónde y en qué modalidad se venden los discos (en cadenas normales o no, con descuentos, como promocionales, etc.). De la tasa de regalías se descuenta una cantidad que oscila entre el 15% y 30% que cubre los gastos del “empaquetado” bajo el supuesto de que la banda (o artista) debe pagar los gastos del empaquetado de discos y cassettes. Después, un porcentaje aproximado del 3% se descuenta para pagar el sueldo de un productor.¹²⁶

En la cláusula de “Reembolsos”, existe además el término *recoupment*, es decir, la obligación del artista de regresar el dinero que la empresa le da por adelantado como préstamo para realizar las grabaciones, para subsistir y para promover la banda; monto que varía dependiendo de la disquera, la banda y las circunstancias en que se firma el contrato. “Por ejemplo, si la disquera gasta \$250 000 para grabar un álbum, la banda debe hacer más de \$250 000 en regalías para poder recibir su primer cheque de pago de regalías.”¹²⁷ Probablemente el dinero por adelantado es lo único que recibirán muchas bandas.

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ En algunos casos el artista debe además pagar por distribución digital un 25% (que se considera absurdo si se piensa que no hay costos de manufactura en dicho tipo de distribución). *Ibid.*

¹²⁷ Casi el 80% de los álbumes nunca recuperan el pago del crédito y por lo tanto no se reciben regalías por ello. V. McCreedy, Record Contract Basics, Music Law Offices. Major Label Contract Clause Critique [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: [http:// www.music-law.com/contractbasics.html](http://www.music-law.com/contractbasics.html). Archivo capturado el 24 de agosto del 2004

La cláusula de “Colateralización” le da a la empresa el derecho de recuperar de las ganancias de un álbum posterior el adelanto dado al artista en un disco anterior, incluso si el contrato se hubiese firmado con una compañía diferente. De este modo, resulta desalentador para el artista producir un segundo disco que no le generará regalías.

La cláusula de “Reservas, límites, contaduría y auditorías” menciona que los libros donde se registran las ventas de los discos pueden ser consultados por el artista sólo una vez al año y no por más tiempo de un mes y siete días, y sólo dentro del periodo de un año a partir de que la compañía manda la notificación anual al artista. Un auditor puede examinar los libros sólo bajo la firma de una Carta de Confidencialidad en la cual se compromete a que la información no será publicada o divulgada a otra persona, firma o corporación, sólo al artista o a un cuerpo administrativo y/o judicial. Las objeciones al estado de regalías deben notificarse a la compañía y argumentarse, sólo dentro del año a partir de que la compañía manda al artista su notificación anual; el artista sólo puede demandar a la compañía en ese periodo de un año. La Corte jurídica no tiene autoridad para considerar otros aspectos excepto el concerniente a recuperar regalías, y ese será el único remedio dado al artista. Éste último no tiene el derecho, por ningún motivo, de intentar terminar el acuerdo del contrato o evitar cumplir con sus obligaciones.

El músico termina pagando no sólo los costos de grabación, sino de producción de videos, apoyo en giras, promoción en radio, costos de ventas y mercadotecnia, empaçado y otros. Al finalizar las cuentas, el músico puede estar endeudado de por vida.¹²⁸

¹²⁸ V. Love, *Op. cit.*

Como es evidente para algunos artistas, “los contratos son injustos y una forma de indefinido servilismo”.¹²⁹ Una de las principales injusticias: si las tasas de regalías mecánicas son dictadas por la ley, ¿por qué se permite que las compañías disqueras las disminuyan artificialmente? Y ¿por qué se cobran tarifas de ruptura de discos a los artistas si ya no se fabrican acetatos? Finalmente: “por qué en un supuesto mercado y economía justos y competitivos, ninguna de las cinco compañías ha visto el valor competitivo de cambiar las cláusulas ilógicas y ofrecer un mejor trato a los artistas”.¹³⁰

BENEFICIARIOS DEL SISTEMA *COPYRIGHT* DE 1978 Y ENMIENDAS SUBSECUENTES

Hablamos prácticamente de un sector industrial cuyo capital no arriesga e invierte sino explota y parasita. La intención de un músico es principalmente hacer música, sin embargo, en un contrato discográfico el objetivo es hacer dinero.

Como ya expuse, son muchas las cláusulas objetables de los contratos bajo la perspectiva de los artistas,¹³¹ pero además otro tema polémico tiene que ver con el sistema de derechos de autor. A pesar de que para las leyes de derechos de autor, las grabaciones de sonido no son consideradas como “trabajos por contrato” sino como “trabajos de autoría originales”,¹³² las empresas discográficas han tratado durante años de caracterizar dichas grabaciones musicales en los contratos artista-sello como “trabajos por contrato”. Estos últimos se definen como trabajos hechos por un empleado bajo la perspectiva de su empleo

¹²⁹ Legal Challenge to music contracts. [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: <http://news.bbc.co.uk/1/hi/entertainment/music/1748643.stm>. Archivo capturado el 28 de septiembre del 2004.

¹³⁰ An overview of the United States Copyright System, University of Tennessee. [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: http://utrf.tennessee.edu/tto/docs/copyright_Overview.PDF. Archivo capturado el 24 de agosto del 2004.

¹³¹ A principios del siglo XXI, comenzó un movimiento por los derechos de los artistas con el fin de “revolucionar” la industria musical y que a los artistas se les pague una cantidad más justa de lo que su trabajo gana. La organización se llama Recording Artists’ Coalition y en ella participan: Elton John, Sheryl Crow, Courtney Love, Billy Joel, The Eagles, Madonna, R.E.M., Linkin Park, Bruce Springsteen, No Doubt, Staind, Sting, etc.

¹³² Como cualquier trabajo literario, dramático, musical, coreográfico, gráfico, pictórico, filmico, audiovisual o arquitectónico. Los derechos de autor para trabajos de autoría original, implican la posibilidad de reproducir, derivar de,

y entre ellos se considera la realización de mapas, traducciones, exámenes, entre otros. En este caso, el autor transfiere su propiedad a otro individuo o compañía que se convierte en el propietario a perpetuidad de los derechos de autor.

Bajo el Copyright Act de 1978, el artista podía reclamar los derechos por su trabajo después de 35 años de haber firmado un contrato; sin embargo, en noviembre de 1999, el Congreso de EU, en apoyo a la RIAA, hizo una enmienda técnica que define la música grabada como “trabajo por contrato”, haciendo que las regalías de una canción no sean recuperadas por el artista o su familia y, que por el contrario, la compañía disquera venda los derechos al mejor postor.¹³³ No es necesario aclarar quién se beneficia y cuánto de estas medidas aprobadas por el Congreso de los Estados Unidos.

RESPUESTA DE LOS GRONCHEROS AL CONSERVADURISMO CORPORATIVO A PRINCIPIOS DE LOS 90.

Si bien el sistema corporativo en la industria musical era demasiado imponente como para revertirlo o incluso ignorarlo, a lo largo del trabajo expondremos en que aspectos la subcultura de la escena independiente respondía a ese entorno. Por lo pronto, mencionaremos dos ejemplos concretos, no sin advertir que todo el presente trabajo responde a esa pregunta.

Nirvana llegó a aparecer en la portada de una revista comercial de música importante, la Rolling Stone, portando una camiseta con una leyenda que decía: “Corporate magazines still suck”, o bien “Las revistas corporativas siguen apestando”. Y un esfuerzo mucho más sistemático, fue el realizado por la banda Pearl Jam (v. *corpus* imagen #37),

distribuir, enseñar e interpretar los trabajos. Ingalls. Copyright in music. [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: www.sls.lib.il.us/reference/workshop/suite6.html. Archivo capturado el 24 de agosto del 2004.

¹³³ El documento de dicha enmienda lleva un nombre que dice poco de su naturaleza y sus efectos en la música o la industria discográfica o los derechos de autor, se llama: “Satellite Home Viewing Act of 1999”. V. Love. Courtney Love does the math, *Op. cit.*

que organizó un boicot a la empresa organizadora de conciertos Ticketmaster, acusándola de elevar los precios más allá del poder adquisitivo de los jóvenes seguidores del grupo. Pearl Jam se negó a organizar conciertos con ellos y los apoyaron artistas como R.E.M, Aerosmith y Niel Young.¹³⁴

RECORDING ARTISTS' COALITION DEL AÑO 2001

Como vemos, el proceso de control y acaparamiento de las grandes compañías discográficas durante las últimas dos décadas del siglo XX terminaría por propiciar la creación de la Coalición de Artistas de Grabaciones (Recording Artists' Coalition) en el año 2001, y exponemos el caso como el mejor indicador de las condiciones que desde años atrás se imponían al artista y al consumidor. En 2002, el Senador de California, el demócrata Kevin Murray, mandó una iniciativa a favor de la reforma de la industria discográfica, que contiene los siguientes puntos:¹³⁵

- 1) Aboga por la limitación de la duración del contrato a 7 años y no a 7 discos que puede significar una “indefinible esclavitud”.
- 2) En cuanto a las prácticas de contaduría de las compañías, que “intencionalmente fraudulentas” hacen reportes equivocados y pagan menos regalías a los artistas, Murray propone hacer procedimientos más transparentes para que el artista tenga al menos la certeza de que su pago es realmente lo que le corresponde.
- 3) Estipula beneficios de salud y pensión a los artistas (como los tienen actores y atletas).
- 4) Plantea modificaciones a la propiedad de derechos de autor para que los músicos re-adquieran sus obras razonablemente.

¹³⁴ Pearl Jam biography. [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: www.sing365.com/music/lyric.nsf/Pearl-Jam-Biography/C37AOD14062F2C482568620004D10C. Archivo capturado el 9 de septiembre del 2004.

¹³⁵ Gundersen, *Op. cit.*

5) Propone reformas a la “payola” por considerarse un sistema casi-ilegal que sofoca creatividad y limita la diversidad.

Mientras que las empresas han tenido organización y presencia política por unos 60 años, los músicos no han estado unidos ni representados políticamente. La RIAA (organización de las empresas) es un grupo de presión política sobre el Congreso de EU y ha sido efectiva; la reciente Recording Artists’ Coalition junto con el Senador Murray intentan ser un contrapeso y representar a los artistas como grupo en sus negociaciones con las compañías y con Washington.

Independientemente de los logros que los músicos consigan con esta organización, sus reclamos y argumentos en el año 2001 son el mejor ejemplo del estado y condiciones de la industria discográfica en los años ochenta y noventa, que contextualizan la llamada escena musical subterránea o alternativa, en el caso concreto del *rock* del noroeste de EU, un movimiento paralelo y en algún momento coincidente¹³⁶ con el gran aparato de las disqueras transnacionales y del flujo de su producción musical comercial predominante.

1.5 CONTEXTO SOCIO-ECONÓMICO

GENERACIONAL

Como explicó Ortega y Gasset en su teoría histórica de las generaciones, en una dimensión de tiempo histórico y espacio dada existe un conjunto de coetáneos con contacto vital y convicciones comunes, dicho de otro modo, una forma integral de existencia que se fija en el individuo, llámese generación.¹³⁷

¹³⁶ Digo coincidente porque algunas de las bandas de la escena independiente fueron lo suficientemente conocidas como para llegar a circular en el circuito comercial de las grandes disqueras transnacionales.

¹³⁷ V. Ortega y Gasset, *En torno a Galileo. El hombre y la gente*, México: Porrúa, 1994.

Para éste filósofo la condición humana consiste en vivir y ejercitar el entendimiento. El hombre sumergido en su circunstancia -que varía dependiendo del dominio material y la estructura fundamental de las cosas que rodean al ser humano- está obligado a hacer algo, a decidir lo que va a ser, a hacerse el planteamiento de cuál es la esencia del hombre, de cuáles son sus posibilidades y qué es lo que tiene que llegar a ser. Para ello interpreta el mundo y una vez hecho esto se forma convicciones, es decir, ideas sobre sí y lo que le rodea como últimas certidumbres que lo convencen y le dan seguridad. En función de dichas certidumbres elige y actúa. Es decir, construye su mundo: un mundo diferente al mundo en el que creció, al mundo de sus papás y de sus abuelos.

Si nos remitimos al apartado del neoconservadurismo, no es casual que encontremos que bajo el mando de Reagan, las megafusiones y adquisiciones corporativas generaran una nueva camada de millonarios, y que el periodo se recuerde como la década del “Yo!, Yo!, Yo!”, por decirle de una manera a la tendencia individualista, a la búsqueda de estatus, al consumismo y a la ostentación, resumidos en frases como: “Si lo tienes, osténtalo”, “Tú podrás tenerlo todo” y “Compra hasta aventarlo para arriba”.¹³⁸

Los jóvenes que participarían en la escena musical subterránea a fines de la década y principios de los noventa, eran ya adolescentes, estaban a punto de dejar de serlo o vivían sus veintes. Todos ellos estuvieron familiarizados con los video-juegos, las videocámaras, las minivans, el auge de los aerobics y las videocassetteras.¹³⁹ Fue la década en la cual se esparcieron el uso de computadoras personales, los establecimientos de comida rápida y las películas de adolescentes. Estaba de moda estudiar en la universidad las carreras de Administración de empresas y Mercadotecnia, que enfatizaban el interés en el estatus, el poder y el dinero. Las marcas de ropa, la moda de diseñador, el bronceado californiano, los

¹³⁸ American cultural history 1980-1989, *Op. cit.*

¹³⁹ En 1981, la venta de video caseteras aumentó 72% en 12 meses.

colores pastel, pantalones entubados y la moda retro, al estilo de los cincuenta, se impusieron en el *mainstream* estadounidense. Estos elementos de la vida cotidiana juvenil que podemos ver en las películas y demás medios masivos de la época están, sin embargo, rodeados y antecedidos por una serie de características socio-económicas y políticas que definieron la generación nacida a fines de los años sesenta.

No todo en los ochenta era color de rosa, como comenta Eric Hobsbawm, producto de la Guerra Fría, “generaciones enteras crecieron bajo la amenaza de un conflicto nuclear global”¹⁴⁰ y en palabras de Michael Azerrad, se trataba de:

un asombroso número de niños de divorcio. Tenían el conocimiento certero de que eran la primera generación de norteamericanos en tener pocas esperanzas de hacerla mejor que sus padres, la generación que había sufrido los excesos de los ochenta de Reagan, que gastó su flor de la vida sexual bajo la sombra del Sida, que pasó su infancia teniendo pesadillas sobre la guerra nuclear. Se sentían impotentes. [...] Las administraciones de Reagan y Bush llevaron a cabo un clima sexual y cultural represivo. Se sentían desahuciados e inarticulados para enfrentar todo eso.¹⁴¹

A principios de la década de los setenta, el censo de población estadounidense evidenció que el 75% de la población era urbana y que de cada 10.6 matrimonios había 3.5 divorcios; el índice más alto se presentó en la región Oeste donde había 5.6 divorcios por cada 12.4 matrimonios.¹⁴² En esta década, la tasa de natalidad de la nación disminuyó¹⁴³ y así se

¹⁴⁰ Hobsbawm, *Op. Cit.*, p. 230.

¹⁴¹ Azerrad, *Come as you are the story of Nirvana*, EU: Main Street Books, 1994. p. 5.

¹⁴² US Department of Commerce, *Economics and Statistics Administration. Bureau of Census. County and city data book: 1977: A statistical abstract supplement*, USA: bureau of Census, 1977.

¹⁴³ En 1970 se registraron 18.4 nacimientos por cada mil habitantes. En 1975 la tasa bajó a 14.6.

sostuvo a lo largo de los ochenta y principios de los noventa. El incremento en la expectativa de vida resultó en un incremento de la proporción de ciudadanos mayores, lo cual aumentó el costo público por concepto de pensiones y seguridad social. Para 1990, el 12% de la población tenía más de 65 años. En los años noventa, la generación de jóvenes entre 20 y 30 años fue llamada “generación X”,¹⁴⁴ definida por haber nacido en los sesenta y ser “engendros sin afecto, de la clase media o de padres *hippies* de Estados Unidos”¹⁴⁵. Muchos de ellos compartían un marco similar: el crecimiento en familias disfuncionales. El resto, podría decirse, creció en familias funcionales pero alternativas, es decir, que no correspondían a la tradicional familia nuclear compuesta de padre-madre e hijos.

A diferencia de sus padres *hippies*, esta generación no quería cambiar lo malo del mundo sino evitar contacto con ello. Por otro lado, un sentimiento de impotencia parecido marcaba las vidas de hijos de padres conservadores y familias tradicionales. Algunos de ellos se auto-catalogarían como *white trash*, “basura blanca”, refiriéndose a su “infancia desarrollada en el seno de familias pertenecientes a un estrato social entre medio y bajo, de costumbres típicamente estadounidenses, ideología muy conservadora y poco poder adquisitivo”.¹⁴⁶

Sin que estas dos posibilidades (ser hijo de *hippies* o ser hijo de una familia *white trash*) sean las únicas experiencias de los miembros de dicha generación, los jóvenes que participaron en las bandas de *rock* que trataremos, describen su infancia en estos términos.

Courtney Love de la banda Hole comentaba:

Tengo una familia verdaderamente disfuncional. Mi madre está separada. Mi verdadero padre está loco. La única buena persona de

¹⁴⁴ Término acuñado por Douglas Coupland, autor de un libro del mismo nombre.

¹⁴⁵ Burrows, *Hole*. Itala: Music Book Services Paperback, 1996. p. 9.

¹⁴⁶ Cervera, *Nirvana*. Valencia, España: La máscara, 1995. p.12.

mi familia es mi padrastro. Me sentía realmente sola. Era extraña. Pero entonces descubrí a Patty Smith. Ella me salvó la vida. [...] Crecí en diversas familias alternativas, crecí viviendo con mi terapeuta, mi hermanastro, el ex amante de mi madre [...] yo fui criada por basura blanca que se consideraba a sí misma hippie.¹⁴⁷

Courtney vivió en su adolescencia de un fideicomiso mensual y de ocasionales empleos: como fotógrafa para periódicos y como nudista.

En el caso de L7, Donita Sparks aclaraba: “En nuestros hogares, por supuesto, cada familia tiene diferentes circunstancias. En cuestiones estadísticas o lo que sea, todas somos de clase media de los suburbios”.¹⁴⁸ Y la bajista Jennifer Finch comenta: “Yo crecí con mi papá y siempre fue alentador de lo que yo quería hacer. Estoy muy contenta con ello”.¹⁴⁹ Jennifer dice haber crecido rodeada de gente racista, homofóbica y misógina. Ella misma utilizaba lenguaje intolerante sin saber realmente lo que significaba, hasta que a sus 14 años presenció cómo su novio y sus amigos mataron a golpes a un chico homosexual en el Boulevard Santa Mónica. Su novio fue a la cárcel y ella estuvo de acuerdo: “ya nunca pude llevarme con los chicos normales de mi escuela. Y desde entonces he sido realmente cuidadosa respecto a las palabras que uso para llamar a las personas”.¹⁵⁰

Antes de formar su banda la vocalista de L7 trabajó en un periódico de Los Angeles, la baterista en una tienda que vendía botas Doc. Martens importadas y la bajista trabajó un tiempo como nudista.¹⁵¹

¹⁴⁷ Guillot, *Hole*. Valencia, España: La máscara, 1996. p.25.

¹⁴⁸ Harry, “Deborah Harry talks to L7”, Ray Gun, dic.-ene., 1993-1994. [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: <http://angelfire.com/Punk3/17/index.html>. Archivo capturado el 24 de abril del 2003.

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ Sassy, 92-93. [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: <http://www.angelfire.com/punk3/17/index.htm>. Archivo capturado el 29 de septiembre del 2004.

¹⁵¹ Joy. L7-maiden LA, Melody Maker. [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: www.nodeadtrees.com/ezines/geekgirl/L7/art1.html. Archivo capturado el 29 de enero del 2004.

Kat Bjelland de Babes in Toyland recuerda haber sido criada por sus padrastros y haber tenido una infancia física y emocionalmente traumante. Ella era una niña aplicada e introvertida que fantaseaba con irse lejos de su casa.

En cuanto a las Riot Girls, la mayoría estudiantes radicadas en la ciudad de Olympia, Washington, tenían estudios de *college* (post-preparatoria). Sue P. Fox comentaba al respecto:

Muchas de las cosas Riot eran dirigidas a clases altas o medias de chicas blancas [...] Yo tuve que pensar mucho en eso, porque yo soy realmente de clase baja. Y yo no tenía una educación de *college*... y muchas de las que empezaron (el movimiento) Riot Girl eran muy articuladas y podían escribir de una manera que yo no entendía.¹⁵²

Kathleen Hanna de Bikini Kill (del movimiento Riot Girl), trabajó también por un tiempo de nudista. Y otro ejemplo de familia alternativa, en este caso funcional, fue la crianza de Alison Wolfe por su madre lesbiana y su pareja. Wolfe de la banda Bratmobile (del movimiento Riot Girl) explica: “Nosotras (Wolfe y sus hermanas) fuimos definitivamente criadas por dos madres. Era una casa realmente feminista, no muchas reglas y eso. Fue realmente agradable, cuando yo miro hacia atrás, estoy agradecida”.¹⁵³

Los chicos de la banda Nirvana (v. *corpus*, imagen #36), también hacían eco de su generación al provenir de familias con padres separados y una niñez dolorosa y alienada. Cobain el vocalista declaró: “Me costó años comprender que el divorcio de mis padres no fue culpa mía”.¹⁵⁴ También hablaba de su nivel socio-económico: “Mi madre acostumbraba ponerme sueters bonitos, me peinaba muy bien y no permitía que me relacionase con otros

¹⁵²Love, Rock and Revolution. [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: <http://www.emplive.com/explore/riot-grrrl/index.asp>. Archivo capturado el 7 de septiembre del 2004.

chicos ‘white trash’ que era exactamente lo que eramos nosotros. De todas formas yo me iba con ellos”.¹⁵⁵ Chris Novoselic, el bajista, recuerda el lugar donde él y Cobain vivieron su infancia y adolescencia, Aberdeen, un pequeño pueblo de Washington a una hora de la ciudad de Olympia:

Mi padre no hacía más que reñirnos todo el tiempo. Aberdeen era una ciudad totalmente aislada, un lugar que ponía los pelos de punta, sólo tenías que salir de allí para que se te abrieran los ojos. Era una ciudad infernal [...] si veían a alguien diferente a ellos, no huían, se volvían agresivos [...] Aberdeen era así... tenían la cabeza tan cuadrada que ¿cómo no íbamos a ser diferentes a ellos?¹⁵⁶

Ambos terminarían mudándose a Olympia después de abandonar la preparatoria y conseguir empleos como intendentes o instructores de natación para niños.

Eddie Vedder vocalista de Pearl Jam, pasó su niñez creyendo que su padrastro era su padre real, y a menudo hay temas recurrentes en sus canciones relacionados con la infancia: abuso, trauma, y toda clase de conflictos con figuras autoritarias.¹⁵⁷ Por su parte, Jerry Cantrell de Alice in Chains, de Tacoma, Washington, dedica su canción “Rooster” a su padre alejado de él en su infancia por asistir a la guerra de Vietnam.¹⁵⁸ Los padres de Chris Cornell, originario de los suburbios de Seattle y vocalista de la banda Soundgarden (v. *corpus*, imagen #35), se divorciaron cuando él tenía 14 años y posteriormente abandonaría la preparatoria para trabajar como cocinero.¹⁵⁹

¹⁵³ Gaar, *She's a Rebel. The history of women in rock and roll*, EU: Seal Press, 2002. p.379.

¹⁵⁴ Cervera, *Op. cit.*, p.12.

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ Troubled souls unite, we've got Pearl Jam tonight ...and for always. [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: <http://www.epinions.com/content-152398892676>. Archivo capturado el 9 de agosto del 2004.

¹⁵⁸ Jerry Cantrell. [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: <http://members.aol.com/amass97/aic/jerry.html>. Archivo capturado el 9 de agosto del 2004.

¹⁵⁹ Chris Cornell. [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: <http://web.strange.net/soundgarden/misc/chris.shtml>. Archivo capturado el 9 de agosto del 2004.

Algunos “groncheros” parecen tener en común la inspiración en una reflexionada infancia tormentosa o rodeada de un ambiente represivo y una visión cínica del mundo. Si bien el concepto de Generación X, no implica una cuestión demográfica sino cultural, vale la pena mencionar que consistió a grandes rasgos de un menor número de individuos, 19 millones, a comparación de la generación de la post-guerra llamada la *Baby boom generation*, de 72 millones de personas. Aún así el impacto de la primera se observó a fines de los ochenta y principios de los noventa cuando los medios los catalogaron como un grupo de jóvenes que “portaban camisas de franela, eran alienados, sobre-educados,¹⁶⁰ carentes de afecto (slackers), tenían perforaciones corporales y bebían café en los Starbucks”.¹⁶¹ En 1990, la cifra de graduados de preparatoria en EU era del 75%. Había en ese año, 17 millones 900 mil alumnos que seguían estudiando la post-preparatoria, *el College*, mientras que más de 1 millón y medio de estudiantes de preparatoria desertaron.¹⁶²

Los “groncheros” comparten también ciertos valores sociales heredados de los estudiantes y universitarios de los años sesenta, que permearon una parte importante de la sociedad y que significan una profunda transformación observada en:

- 1) normas morales, (que) consisten en actitudes sexuales liberales, cambios en las relaciones con las instituciones de autoridad, actitudes diferentes hacia las iglesias y religiones como guías de comportamiento y un cambio en los conceptos tradicionales del patriotismo y lealtad nacional; 2) nuevos valores distintos a los

¹⁶⁰ La región del noroeste con respecto a otras del país tiene relativamente mejores ingresos per capita y más alto nivel de educación. En el artículo “Country music radio...”, el autor encuentra una relación inversamente proporcional entre los seguidores de la música estilo country y las variables socioeconómicas bajas en ingresos y educación. V. White, “Country music radio and American culture regions”, *Journal of cultural Geography*, Spring/Summer, 1997. v. 16. Issue 2.

¹⁶¹ Generation X [on line] Disponible en Internet via WWW.URL:[http:// www.worldhistory.com/wiki/G/Generation-X.htm](http://www.worldhistory.com/wiki/G/Generation-X.htm). Archivo capturado el 9 de agosto del 2004.

¹⁶² US Department of Commerce. *Economics and Statistics Administration. Bureau of Census. County and city data book: 1994: A statistical abstract supplement*. USA: bureau of Census, 1994.

pertenecientes a la ética del trabajo protestante, el matrimonio, la familia y el éxito definido en términos de dinero.¹⁶³

DROGAS, ESTADO Y GRUNGE

*La 'guerra contra las drogas' no es una guerra
y no terminará pronto.*
Donald Mabry

*Se siente tan tibio, tan seguro, como si estuvieras
en el útero y el mundo fuera uno.*
Heroinómano anónimo

Las drogas y la música popular en EU han estado relacionadas desde los años veinte, cuando floreció el *jazz* acompañado del uso de marihuana. En adelante, el *rock 'n roll* y el uso de narcóticos han propiciado numerosos accidentes y muertes.¹⁶⁴

La escena independiente del Noroeste, a la que se referirá éste trabajo, no es la excepción. La droga emblemática de esta escena, aunque no explícita sino silenciosamente, fue la heroína.¹⁶⁵ El ícono del *grunge*, Kurt Cobain, la tenía en su sangre al momento de suicidarse el año de 1994; junto con su pareja, la rockera Courtney Love, la habían consumido sin que los intentos por desintoxicarse tuvieran resultados positivos para él. En las “groncheras” la heroína también tuvo adeptas y trágicas muertes de sobredosis como el caso de la vocalista Stefanie Sargent de 7 Year Bitch y Kristen Pfaff de Hole.

Una investigación de la revista Rolling Stone en 1992, estimó que en EU del “diez al quince por ciento de las bandas de la escena musical alternativa tenían por lo menos un

¹⁶³ Schlaadt, *Drugs use, abuse and misuse*, EU: Prentice Hall, 1994. p.42.

¹⁶⁴ Tal es el caso de personajes como Jimi Hendrix, Jim Morrison y Sid Vicious.

¹⁶⁵ Sintetizada por primera vez en 1874, la heroína es una droga altamente adictiva derivada de la morfina que es a su vez obtenida de la amapola del opio. Es un depresor que afecta los sistemas de placer en el cerebro e interfiere en la función de éste para percibir el dolor. Su apariencia es la de un polvo que va del color blanco al de la azúcar morena, dependiendo de su pureza. Puede ser inyectada en la vena o el músculo, ser fumada en cigarrillo o pipa, inhalada como humo o aspirada por la nariz. Los usuarios crónicos pueden desarrollar venas colapsadas, infección de válvulas sanguíneas, abscesos y complicaciones pulmonares. Los aditivos de la heroína pueden llegar a tapar vasos sanguíneos y provocar la muerte de pequeñas porciones celulares en órganos vitales. El usuario regular desarrolla tolerancia provocando que el adicto desee aumentar la dosis para experimentar el mismo efecto. La desintoxicación produce insomnio, falta de descanso, dolores musculares y de huesos, diarrea, vómito y piel de gallina o escalofríos. Dejar el hábito puede ser fatal para usuarios con mala salud. V. Heroin [on line] Disponible en Internet via WWW.URL:http:// www.gcada.org/statistics/heroin.html. Archivo capturado el 22 de febrero del 2005.

miembro involucrado en el uso de heroína”.¹⁶⁶ Fue un fenómeno tolerado, pero, silencioso, pues a diferencia del consumo de cocaína en los estudios de grabación y vestidores de los años setentas, la heroína no es una droga social y tiende a ser una adicción privada: en la escena subterránea de los noventa era difícil saber quién lo hacía y quién no.

En 1990, los estadounidenses en general gastaban 22 millones de dólares en heroína, lo que quiere decir que consumían 13.6 toneladas métricas de dicha droga.¹⁶⁷ Pero en 1994 la cifra de consumo anual se elevó a 20 toneladas de consumo de heroína.¹⁶⁸

Estados Unidos era el principal país consumidor de drogas en el mundo y “la demanda genera suministro”.¹⁶⁹ Los consumidores eran jóvenes y adultos de todas las clases socioeconómicas que escogían entre la gran diversidad de drogas disponibles.

La motivación para usarlas parecía variar. Los adultos se inclinaban por las propiedades de ciertos narcóticos para relajar, descansar, desestresar o escapar de las presiones familiares, del trabajo, del envejecimiento, o bien para aliviar el insomnio y el dolor físico. La juventud se orientaría por la experimentación y satisfacción de necesidades como obtención de sensaciones placenteras que suelen ser la recompensa a las distorsiones de capacidades cerebrales de ciertas sustancias. En la adolescencia, los cambios físicos rápidos y la presión por tomar decisiones a nivel ideológico y social pueden constituirse como problemas que conllevan al deseo de evasión temporal mediante el consumo de drogas. En esta etapa también suelen imitarse comportamientos de compañeros, amigos o adultos. Muchos padres de familia fuman tabaco o consumen alcohol que son drogas legales, comunes en eventos sociales y representan para los jóvenes la “madurez” o el

¹⁶⁶ Karlen, *Babes in Toyland. The making and the selling of a rock and roll band*, EU: Times Books, 1992. p. 195.

¹⁶⁷ La mayoría de los usuarios de heroína del país eran hombres blancos habitantes de ciudades centrales. V. Heroin availability. [on line] Disponible en Internet via WWW. URL:

<http://www.whitehousedrugpolicy.gov/publications/factsht/heroin/> Archivo capturado el 24 de febrero del 2005.

¹⁶⁸ Middleton, Heroin use, gender and affect in rock subcultures. [on line] Disponible en Internet via WWW. URL: <http://catholicboy.com/catholicboy.com-asp/middleton.asp>. Archivo capturado el 24 de febrero del 2005.

¹⁶⁹ Schlaadt, *Op. cit.*, p. 36.

“verse bien” , pero, además de sus efectos negativos, pueden ser precursores de otras drogas.

Para el investigador Antonio Escotado, las campañas gubernamentales anti-drogas dirigidas a los niños, que en los años ochenta buscaban asociar la droga con la muerte y la denuncia policiaca, no tuvieron efecto. Serias investigaciones de campo sugirieron la familiaridad del joven estadounidense con los fármacos ilícitos por proporcionarle éstos lo siguiente:

La búsqueda de libertad y sensaciones, la manifestación de un impulso biológico hacia estados alterados de conciencia, el resultado de una predisposición psicológica a la escapada y la rebelión, un alivio del aburrimiento, una prueba de madurez, una diversión y un medio para hacer amigos, para mantener la energía personal y para reducir el estrés.¹⁷⁰

La droga puede ser asociada con dos tipos de respuestas sociales. Una de ellas es la apatía y pasividad que representan el escape de la realidad para no enfrentar los problemas cotidianos. Un ejemplo fue el consumo hecho por militares estadounidenses cuya cantidad en 1988 era más alta que la cifra de consumidores civiles. En los setentas, el uso militar había alcanzado proporciones epidémicas dada la guerra de Vietnam. Otro ejemplo nos lo dan los propios “groncheros”: el vocalista de Nirvana afirmaba que las drogas eran una “pérdida de tiempo” y era consciente de la apatía que reinaba su vida; su entonces esposa y líder del grupo Hole lamentó posteriormente su poca participación política en esos años y se arrepintió de no haber apoyado a la banda Pearl Jam en su boicot a Ticketmaster: “Ninguno de nosotros lo ayudamos. Me quedé sentada con una aguja en el brazo. Ahora es

¹⁷⁰ Cit. en Escotado, *Historia de las drogas*, España: Alianza Editorial, 1992. p. 314.

tiempo de ponernos de pie”.¹⁷¹ La otra respuesta social asociada al uso de drogas tiene que ver con considerarla una expresión de conciencia política y un estado creativo, de la insatisfacción con el trabajo y los problemas relacionados con él: “Los consumidores de drogas suelen ser no-conformistas en términos de desempeño académico, actividad política, convicción religiosa y acato de la ley”.¹⁷² Según Armand Nicholi, los estudiantes que utilizan marihuana más frecuentemente son menos conformistas y más rebeldes.¹⁷³

Siendo el consumo de drogas principalmente un problema de salud pública (dadas las enfermedades, los accidentes y muertes, consecuencia del consumo) el gobierno de los Estados Unidos lo ha tratado principalmente como un problema de seguridad nacional, de delincuencia y política exterior. A pesar de las décadas de fracaso dada la implementación de ese tipo de políticas, la lucha ha seguido siendo orientada hacia la represión y no hacia la prevención.

La gran presión hacia el control de drogas es usualmente inefectivo y puede en lugar de eso promover un cambio a otro tipo de drogas [...] la creencia de que el problema de las drogas puede ser eliminado cortando la disponibilidad de éstas es incorrecta [...] la gente busca generalmente escapes periódicos para sobrellevar situaciones estresantes y una de las formas de escape puede ser el uso o abuso de drogas.¹⁷⁴

En los años ochenta la política reaganiana anti-drogas fue proyectada como “la guerra contra la droga” y como lo había propuesto antes el presidente Nixon, como un problema

¹⁷¹ Kot. Courtney Love, Hilary Rosen clash at SXSW. [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: http://grammy.aol.com/features/0320_love.html. Archivo capturado el 26 de marzo del 2004.

¹⁷² Schlaadt, *Op. cit.*, p. 42.

¹⁷³ V. *Ibid.*

¹⁷⁴ *Ibid.* p.45.

de “emergencia nacional”. Se elevaron las penas, el número de represores y sus privilegios, se realizó una escalada selectiva de chantajes o agresiones armadas a otros países, se incrementó el presupuesto federal para la represión a pesar de que “la atención médica apenas superó la mitad de lo establecido en 1982”.¹⁷⁵

Reagan hizo lo que Nixon no pudo hacer: que el ejército interviniera en funciones de la policía y dicha cruzada implicó “el más serio recorte propuesto por un presidente al sistema de garantías establecido por la Constitución Americana”.¹⁷⁶ Entre otras cosas, si de drogas se trataba suprimió la necesidad de orden de registro a los domicilios, otorgó el derecho policiaco de registrar a cualquier persona y dio validez a pruebas obtenidas ilegalmente. Se dio pié a perseguir al “enemigo interno” sugiriendo a los ciudadanos perseguirse unos a otros y denunciar la automedicación o el uso de drogas sin importar la amistad o el parentesco.¹⁷⁷ Se dieron casos de niños que denunciaron a sus padres y de otros que delinquieron por defender la droga.

Pero en 1988, la droga entraba al país con tanta facilidad y en tales volúmenes que saturó al mercado y los precios bajaron, por ejemplo, la cocaína valía 5 veces menos que en la época permisiva de Carter. La elección de Bush en ese año supuso la ratificación popular de la administración de Reagan a pesar de los problemas domésticos incrementados en la década.

“El problema viene de fuera”

En los ochenta, la Drug Enforcement Administration (DEA) estaba preocupada por el flujo internacional de capitales dado el tráfico de drogas en el cual una parte significativa del PNB de EU salía del país. Se temió que ese dinero pudiera financiar importantes grupos

¹⁷⁵ Escotado, *Op. cit.*, p. 310.

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ Aparecieron *spots* en los medios de comunicación con retratos de Jimmy Hendrix y Marilyn Monroe, entre otros, con el lema “¿Qué tienen en común? Todos murieron por drogas.” *Ibid.* p.312.

políticos, grupos paramilitares en el sudeste asiático e insurgencias en Latinoamérica. El valor global de las transacciones en las que estaban involucrados más de 30 países era, en 1985, de 300 mil millones de dólares y en 1987, de casi medio billón de dólares. Lo que representó un poder económico que superaba el de los combustibles fósiles y el armamento.

La política exterior antinarco tráfico de EU dio pie al desplazamiento de un lugar proveedor a otro y en medio de la Guerra Fría, para detener las alianzas con los rusos, EU negoció con países traficantes dándoles transporte y armamento.¹⁷⁸ Estas negociaciones tuvieron como consecuencia una gran disponibilidad de heroína ilegal en EU, alcanzándose la cifra aproximada de 750 000 adictos a ésta. A finales de los setenta se despertó una fuente de producción en la región del Medio Oriente: Pakistán, Irán y Afganistán. Éste último vivía una guerra civil azuzada por las potencias de la Guerra Fría. El ejército rojo había penetrado en territorio afgano y la CIA apoyó clanes de fanáticos religiosos musulmanes que se oponían a los rusos y querían instaurar una teocracia (los talibanes). Se les proporcionó entrenamiento, armamento y millones de dólares para la resistencia. Además, dice Ashmed Rashid “floreció en la región el tráfico de heroína, convirtiéndose Afganistán en el primer país productor de ésta droga que se consume principalmente en EU”.¹⁷⁹ Además de la heroína de Afganistán, en los años ochenta se consumió principalmente la heroína del “triángulo dorado”. Sin embargo, en 1992, Colombia fue el país exportador número uno a EU y que opacó las conexiones asiáticas.

¹⁷⁸ En los años 20, China fue el principal proveedor de heroína a EU, en los cuarenta fueron los países del sudeste asiático o “Triángulo dorado” (Laos, Burma y Tailandia). Después, el opio de Turquía administrado en laboratorios marseleses se convirtió en el primer suministro. Durante la Guerra Fría EU negoció con “el triángulo dorado” dándole a los traficantes armamento y transporte para la producción y venta. Durante la guerra de Vietnam una aerolínea de la CIA llegó a transportar el opio de Burma y Laos. V. History of opium, morphin and heroin [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: <http://www.intheknowzone.com/heroin/history>. Archivo capturado el 26 de marzo del 2005.

¹⁷⁹ Opra, “La retorcida historia de las conspiraciones”, *Quo*, febrero del 2004, Año 8, No. 76. p. 84.

A principios de los años noventa, el colapso ruso suponía un recorte al presupuesto militar, ésta amenaza para los que habían vivido de ello durante años guió al Pentágono a participar en la cruzada antidroga en Sudamérica. Las agencias civiles y el Departamento de Defensa de EU que habían sido tradicionalmente rivales, fueron coordinados para la utilización de recursos humanos y materiales. La “ayuda” anti-droga a Sudamerica supuso dinero, entrenamiento y provisión de botes, jets y radares que hacían a los gobiernos sudamericanos dependientes de Washington. El narcoterrorismo fue la justificación para usar recursos militares como campañas antiguerrillas.¹⁸⁰

La política de militarización no ha tenido resultados, existen mafias poderosas, muchos consumidores e intermediarios que venden bienes y servicios a productores, procesadores, distribuidores y banqueros.

En nombre de la droga se colaboró al combate de las insurgencias de izquierda, sin embargo, en EU la venta ilícita de drogas en las calles y la violencia correlativa persistieron. “La cuestión de la droga es parte de un asunto más grande en EU, el control social”¹⁸¹ que desde Reagan, consistía en restaurar los valores más tradicionales provocando la histeria colectiva contra “el imperio del mal”, las izquierdas en América Latina, el terrorismo, los abortos, y por supuesto, las drogas. Ninguno de los departamentos y oficinas gubernamentales estaban dispuestos a permitir que disminuyera el presupuesto internacional anti-droga.

¹⁸⁰ La política anti-droga en los Andes tenía por objetivo la destrucción de cultivos y laboratorios, misma que no tuvo éxito, entre otras cosas, por la corrupción de policías y militares autóctonos. En Colombia, existía una cooperación entre militares y narcotraficantes para matar al enemigo común: las guerrillas de izquierda. En Perú el pretexto de atacar al narcoterrorismo sí concuerda porque la guerrilla Sendero Luminoso es parte del apoyo, protección y pacificación de la zona, y están aliados a productores de droga. La crisis económica en este país lo ha llevado a tener que aceptar el apoyo e intromisión estadounidense. En Bolivia no se tienen ni guerrillas ni narcotráfico violento, pero sí pobreza que la llevó a aceptar \$32 millones de dólares para la militarización de los esfuerzos antidrogas. Mabry señala el riesgo del remplazamiento de gobiernos civiles por militares en América Latina. V. Mabry, “The US military and the war on drugs” en Bagley, *Drug trafficking in the Americas*, EUA: North-South Center press, University of Miami, 1996.

¹⁸¹ *Ibid.*, p.54.

El rol de los militares tiende a crecer porque los políticos estadounidenses de ambos partidos se niegan a identificar el origen de las causas del uso ilícito de drogas. Si hicieran eso, darían malas noticias al electorado, que ellos mismos son la causa y solución del problema. El electorado no quiere malas noticias. Este quiere creer que el gobierno nacional está solucionando el problema. Conduciendo la vigilancia y pagando por el entrenamiento y despliegue de unidades militares en Latinoamérica en contra del negocio de la droga da la apariencia de estar haciendo algo.¹⁸²

Y así, desde los ochenta, “el país estaba mucho más preocupado por el uso de las drogas que por la prosperidad económica”.¹⁸³

El ejecutivo continúa con un tratamiento del problema que en realidad lo agrava, aunque permite maquillar el gigantesco despilfarro en gastos defensivos de toda índole como ineludible necesidad. [...] el capítulo de la amenazadora droga no es ya un ingrediente importante sino absolutamente esencial. Lo que hacia fuera es la Guerra de las galaxias es hacia adentro cruzada contra el Enemigo Interno.¹⁸⁴

El enemigo interno

En los noventa, revistas como Time y Newsweek, reportaban la “glamourización de la heroína” por películas e íconos del rock que la hacían parecer “chida” (*cool*). El “heroin chic” cuyas características eran la delgadez, la palidez, el rimel corrido y cabello de

¹⁸² *Ibid.*, p.55.

¹⁸³ Escobotado, *Op. Cit.*, p. 313.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 313-314.

apariencia sucia y despeinada, fue una estética adoptada por el *grunge* utilizada posteriormente por las *top models* de revistas de moda famosas (v. corpus iconográfico, imagen #31).¹⁸⁵

“Para los usuarios del circuito *grunge*, la droga (heroína) fue la última frontera de lo ‘cool’, la última prueba de qué tan lejos irían y qué tan bien uno quería sentirse. Inyectarse fue el emblema [...] de la actitud valedadrista”.¹⁸⁶

En 1992, más pura que nunca, la inyección que mató a Stefanie Sargent (la primer vocalista de Seven Year Bitch) era 5 veces más potente que la heroína disponible en los setenta, y vivir al filo de la navaja era atractivo.¹⁸⁷

Sin embargo, las imágenes de moda y la estética corporal que evocaban el uso de heroína iban más allá de la simple conducta auto-destructiva. Las reflexiones de Jason Middleton de Duke University explican cómo la transformación del cuerpo y sus efectos en el usuario de heroína son procesos que desengancha a éste de normativas sociales imperativas, incluyendo “el trabajo tal y como es organizado por intereses capitalistas prevalecientes y la sexualidad basada en normas de heterosexualidad, géneros binarios y la vida familiar burguesa”.¹⁸⁸

Middleton supone en el adicto la visión de la droga como una vía para de trascender la tiranía corporal en formas distintas de experimentación cotidiana. El consumo de la heroína causa desinterés en la comida; además puede ser rechazada por el vómito – que acompaña al uso de esta droga. El uso de heroína modifica nociones del tiempo primordiales para la realización de rutinas de trabajo comunes. El cuerpo del adicto se hace delgado y blancuzco, transformando funciones corporales que reducen el apetito sexual. Es

¹⁸⁵ V. Middleton, *Op. cit.*

¹⁸⁶ Karlen, *Op. Cit.*, p.196.

¹⁸⁷ V. Middleton, *Op. cit.*

¹⁸⁸ *Ibid.*

por ello que para Middleton existe una transgresión de las concepciones normativas de masculinidad más poderosas en el imaginario colectivo. Lo mismo ocurre con la apariencia andrógina de algunas adictas que transgreden significantes convencionales de la femineidad como la fertilidad. El cuerpo en transformación del heroinómano se opone al cuerpo clásico monumental, musculosamente trabajado y alimentado con anabólicos, estático y cerrado correspondiente a las aspiraciones del individualismo burgués. En otras palabras, se configuran diferentes posibilidades sociales y se revelan opciones para alianzas políticas feministas y progresistas que se apartan de “las demandas de fuerzas sociales opresivas y explotadoras”.¹⁸⁹ Esa apertura de la que habla Middleton se afirma en “Nirvana (banda que) fue vista como la antítesis del espectáculo masculino sexista hiperbólico de las bandas de *heavy metal* de los años 80”,¹⁹⁰ no sólo por la apariencia infantil del vocalista Kurt Cobain o el beso televisado de éste con el bajista Christ Novoselic, sino por las declaraciones tolerantes hacia la homosexualidad.

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ *Ibid.*

CAPÍTULO 2

DESCRIPCIÓN DE LA ESCENA MUSICAL SUBTERRÁNEA 1988-1994

2.1 FOXCORE Y RIOT GIRLS

*Es el futuro, muchas de las tías que se ponen a tocar en un grupo
pueden sacarte las tripas con su música.*
Thurston Moore de *Sonic Youth*

A punto de comenzar la década de los noventa, varias bandas femeninas con espíritu y actitud punk y apoyadas en el circuito independiente estadounidense empezaron a llamar la atención de los medios de comunicación. A pesar de que algunas de las agrupaciones se relacionaban entre ellas, no pretendieron formar un movimiento que las unificara o acuñar un término que las definiera. Sin embargo, los gurús del rock alternativo de la época, Sonic Youth,¹⁹¹ estaban entusiasmados por englobarlas en un solo fenómeno, bautizándolas como FOXCORE.¹⁹² Así se denominó a grupos como Dickless, Lunachicks, Hole, Babes in Toyland y L7. Como suele ocurrir con las catalogaciones, ninguno de los grupos involucrados reconoció pertenecer a un movimiento con objetivos comunes: “pero todos los nombres que se relacionaron con el foxcore coincidían en su duro talante y en la visceralidad de su sonido”.¹⁹³

Las bandas Foxcore más representativas fueron el detonante de un movimiento radical posterior en el año de 1991: el de las auto-proclamadas RIOT GIRLS.¹⁹⁴ El término que utilizaron estuvo inspirado en los disturbios ocurridos ese mismo año, los *Mount Pleasant riots* de Washington D.C; una de las chicas manifestó su deseo por que hubiera un

¹⁹¹ Grupo de culto en la escena independiente con sede en Nueva York conformado por la bajista Kim Gordon, los guitarristas Thurston Moore y Lee Renaldo, Steve Shelley en la batería.

¹⁹² Mezcla de las palabras *fox*, zorra y *hardcore*, “literalmente núcleo duro. La forma más pura y básica de algo. Género musical caracterizado por la rotundidad, velocidad y contundencia con que se expresa un mensaje radical en forma y contenido”. En Juliá, *Grunge, noise y rock alternativo*. España: Celeste Ediciones, 1996.

¹⁹³ Guillot, *Op. cit.*, p.35.

¹⁹⁴ Literalmente “chicas motín” que derivaría en *riot grrrls*, una combinación de chica y rugido “motín gruñido”, que les dio un premeditado tinte de rabia. Las bandas son, entre otras, Bikini Kill, Mecca Normal, Bratmobile, Huggy Bear, Slater Kinney, etc.

motín de chicas en la música *underground*. Ellas sí plantearon ser parte de algo que más que un movimiento, fue una red de contactos a través de encuentros sociales informales: en tocadas y a través de *zines*.¹⁹⁵ El movimiento fue más articulado, pero la etiqueta que lo nombraba resultó estrecha y su duración fue efímera. De cualquier manera y con objetivos práctico-metodológicos, me referiré a las bandas concernientes como Foxcore por sus características comunes y, a las Riot Girls porque así ellas lo propusieron. Eso no implica prescindir de la precaución requerida al tratar con apelativos reduccionistas de las múltiples variables de la realidad histórica.

2.2 IDEAS PARA EL RASTREO DEL *HAZLO TÚ MISMO*

En la Reforma está la clave de la Modernidad.
Juan A. Ortega y Medina

El marco de la historia nos ubica en las ciudades portuarias del Pacífico, al noroeste de los Estados Unidos. Se trata de establecimientos relativamente recientes que en el siglo XIX constituyeron la última fase de colonización de lo que hoy es la Unión Americana.

Esa región es el epicentro de una escena musical “subterránea” a principios de los noventa, inspirada en el *punk rock* de dos décadas atrás. Cuando se habla del *punk* en esa escena no se piensa en cabello teñido y partes del cuerpo perforadas, sino en las premisas del corolario *punk* del *do-it-yourself* o *hazlo tú mismo*, del *be-yourself* o *se tu mismo* y el *low-tech ethos* o *ética de tecnología pobre*: “Hazlo tú mismo. Haz tus fanzines, tu música, tu ropa. Sin distinción de edad, creencias... o sexo.”¹⁹⁶

¹⁹⁵ Ver Loenard “Rebel Girl, you are the queen of my world” en Whiteley, *Sexing the groove..Popular music and gender*. Inglaterra: Routledge, 1997. pp. 230-255.

¹⁹⁶ Guillot, *Op. cit.*, p. 34.

El *punk* inglés y el estadounidense parecen compartir una dinámica cultural que en el caso de EU, se remonta a los viajes europeos y su llegada a América. Dicha dinámica responde a un incentivo utópico, a la búsqueda de la felicidad o de *lo que debe ser pero que todavía no es*. “El sueño americano”, la migración, el itinerario, el viaje y el ideal, son incluso una constante en la literatura y el cine estadounidense (las llamadas *road stories*).¹⁹⁷

Dentro de ésta dinámica, el *hazlo tú mismo* representa un verdadero *ethos* que sigue una línea histórica de pensamiento que quizá podríamos ir rastreando.

Ciudades del noroeste como Seattle fundada a mediados del siglo XIX “sigue(n) reteniendo las cualidades de una cultura y economía de la *frontera*”.¹⁹⁸ La ciudad atrajo primeramente aventureros de *frontera* de diversos orígenes, pioneros y almas individualistas en quienes “el espíritu empresarial era vigoroso”.¹⁹⁹

La *frontier* o frontera natural es un concepto con el que los estadounidenses se refieren a un tipo de válvula de escape a las depresiones económicas a raíz de concebir una frontera natural, una región más allá, desocupada y liberadora de energías.²⁰⁰ La frase estadounidense decimonónica que decía “¡Al lejano Oeste!”, era heredera de la fórmula inglesa imperial “¡Al oeste!”, misma que fungió como propaganda para fomentar la migración a América.²⁰¹ El oeste representaba desde entonces la oportunidad de construir la anhelada igualdad económica y política, la libertad y exaltación del individuo; los que iban al oeste pensaban *hacerse de su propio destino social*.²⁰²

¹⁹⁷ V. Coy en la “Introducción” de Steinbeck, *Las uvas de la ira*. España; Cátedra, 1999.

¹⁹⁸ Cursivas mías, *frontier* en inglés, v. Andrus, *Seattle*, EU: Ballinger Publishing Company, 1976. p. 3.

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ Orozco, *Las primicias del imperio. Testimonios americanos 1898-1903*, México: Premia, 1984. 128 p.

²⁰¹ Ortega y Medina, *Destino Manifiesto: sus razones históricas y su raíz teológica*, México: Sep-setentas, 1992. 154p.

²⁰² Así lo afirma Jackson Turner (1861-1932), quien fuera profesor de las universidades de Harvad y Wisconsin, al describir las creencias de los hombres que migraban al oeste; en Orozco, *Op. cit.* Desafortunadamente, tendríamos que decir, dichos anhelos no se llegaron a realizar, pero sólo si somos conscientes de ello nos podemos explicar por qué los estadounidenses siguieron “necesitando” expandirse.

La *frontera* fue entonces, durante trescientos años de la historia de Estados Unidos, una noción expansionista territorial popular. Sin embargo, todo tiene un fin, y el “fin de la *frontera*” es decir, la colonización de la Costa Oeste y la llegada al Pacífico a fines del siglo XIX, reprimió el expansionismo transcontinental. A partir de ahí se ideó -además de una política internacional imperialista- una forma de regeneración social: el que cada individuo tuviera *la libertad para procurarse lo suyo*.²⁰³ Es esto lo que Orozco llama el *imperativo de la sociedad civil*; dicho en otras palabras, la iniciativa individual mediante la exaltación de la libertad del individuo y la libre empresa.²⁰⁴

Si continuamos nuestra indagación, veremos que la iniciativa civil e individualista y el espíritu emprendedor como una constante en la mentalidad del anglo-sajón estadounidense conllevan nexos estrechos con el liberalismo económico y político.²⁰⁵

Esto que otros han llamado el *espíritu capitalista* está arraigado entonces en toda una ideología²⁰⁶ pero, ¿cómo y en qué forma llegó ésta al lugar que nos interesa, las Trece Colonias Inglesas? En el panorama providencial-colonial inglés del siglo XVI, había un

²⁰³ Había que dar salida a lo que Theodore Roosevelt percibía: que a pesar de ya no haber *frontera*, los hombres del lejano oeste tenían el mismo ímpetu. El individualismo y la libre iniciativa civil no implicaban transgredir la autoridad del Estado y el nacionalismo, de hecho al *imperativo del Estado* le correspondía coordinar la iniciativa privada con la iniciativa estatal. Ver artículos de Mills y Roosevelt en *Ibid*. Cuando el Oeste deja de ser “corrector de fracasos”, hay una sociedad establecida, un grupo heterogéneo con ideales e intereses sociales contradictorios que empezaron a buscar un equilibrio. El problema del Oeste fue, desde entonces, producir los ideales y ajustes sociales que la nación requería. Entre ellos el materialismo, el corporativismo, la California hollywoodense y de Reagan. El Oeste fue una especie de síntesis entre el Norte capitalista y el sur individualista y radical.

²⁰⁴ Un ejemplo obvio de esto es la formación de un ejército casi empresarial a fines del siglo XIX, “Los Rudos Jinetes”, una versión militar del *laissez faire*. Se trataba de soldados y una caballería por iniciativa individual o libre empresa.

²⁰⁵ Los liberalismos político y económico, provenientes de la tradición inglesa de Locke (sXVII) y Smith (sXVII) respectivamente, a grandes rasgos promotores de los derechos individuales de propiedad, libre pensamiento, democracia, libre empresa y libre comercio, son complementarios y correspondientes a una *nueva ética de prosperidad y éxito burgués* surgidos durante el proceso de la economía mercantil transformada en industrial en la Alemania e Inglaterra del siglo XVI.

²⁰⁶ V. Weber, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, México: Ediciones Coyoacán, 1999.

impulso religioso idealista,²⁰⁷ el anglicanismo y el puritanismo pseudolegalizaron las ambiciones expansionistas.²⁰⁸

Los estadounidenses siendo ya independientes, reprodujeron el esquema de mandato o misión providencial en el llamado *Destino Manifiesto*,²⁰⁹ que fue la consagración histórica del puritanismo como una teología nacionalista y una filosofía práctica de la burguesía estadounidense. Para el siglo XIX, desprotegida de su cubierta religiosa-calvinista, la tesis mostró que se adaptaba a la realidad histórica cambiante.

La forma de vida puritana consistía en una sociedad económicamente activa, competitiva y cristiana. Significó también la adecuación religiosa a las circunstancias del liberalismo económico y político: enfatizaba la libertad, “la igualdad”, el individualismo y la competencia.²¹⁰

El puritanismo se nutrió de ciertas premisas de la Reforma Protestante de la Iglesia Cristiana en siglo XVI, extraídas del pensamiento luterano²¹¹ y calvinista.²¹² La propuesta luterana de abolición de las jerarquías eclesiásticas y el libre examen de las escrituras sagradas, tuvo derivaciones pragmáticas creando una nueva ética que permeó ciertas

²⁰⁷ Y otro agresivo-defensivo. Tal fue el caso del desplazamiento y erradicación de los indios nativos americanos bajo la teoría de que el no cultivar sus tierras los hacía carentes del derecho divino de posesión de la tierra. Así mismo, la literatura anti-hispánica que desarrolló la *Leyenda Negra* consideraba el “fracaso” de la colonización española en Norteamérica como señal de que la providencia les había reservado a los ingleses dicho territorio.

²⁰⁸ La religión puritana tenía como objetivo “purificar” al anglicanismo inglés de lo que en él quedaba de religión católica. El puritanismo basado en las primeras doctrinas protestantes, llegó a América con el sueño de realizar lo que en la madre patria inglesa era corrupto y maligno.

²⁰⁹ Éste enfatiza la misión de salvaguardar la seguridad y extender las instituciones (democracia, libertad y protestantismo) a las regiones del mundo que no las tuvieran. Con ello se fundamentarían propósitos imperialistas y egoístas incluso después de la secularización de esa misión religiosa mediante la adopción de su equivalente en teorías antropológicas racistas y del darwinismo social. En el siglo XIX, el Destino Manifiesto fue una frase consagrada por el periodista estadounidense Juan O’Sullivan en 1845, justificando la desmembración sufrida por México; desde antes ya se utilizaba popularmente. Ver Ortega y Medina, *Op. cit.*

²¹⁰ Un ejemplo literario es *Robinson Crusoe* (1719) de Defoe: “el hombre moderno puede realizar en este mundo todo cuanto se le ocurre y antoja, aún en el caso de que se encuentre en el peor de los infortunios, cuando se hace eco del mandato vocacional [...] (de manera) científica y racional”. La actividad religiosa y política de la “teocracia” puritana en los siglos XVII y XVIII, fue el cimiento de la democracia estadounidense. V. Ortega y Medina, *Reforma y Modernidad*. México: UNAM-IIIH, 1999. p.89.

²¹¹ La doctrina de la *sola fides* de Lutero negaba la salvación por medio de las obras mundanas y concedía todo el peso a la fe. Como una manera de acabar con la corrupción eclesiástica Lutero propuso el fin de los intermediarios para comunicarse con Dios y para leer la Biblia.

²¹² Calvino habló de la inutilidad humana en cuestiones de redención; la gracia, decía, está solamente en Dios. Era la vida mundana la que nos descubriría la *vocación o llamamiento* en las ocupaciones diarias; y el éxito en la profesión, era señal de elección divina.

esferas políticas y sociales dejando atrás la base religiosa. Por otro lado, la doctrina de la predestinación de Calvino, planteó un *ascetismo intramundano*: el mundo es una realidad que hay que vivir al máximo para glorificar a Dios.²¹³ El calvinismo exaltó así el espíritu emprendedor, racional y realista, teniendo derivaciones económicas y sociales pragmáticas. Tras la secularización espiritual, las repercusiones de la Reforma en el desarrollo del capitalismo²¹⁴ y en una ética de prosperidad burguesa, traspasaron por mucho las intenciones de los reformistas religiosos:

Ni el individualismo, ni el inmanentismo, ni la economía liberal, ni la política de ayer, ni la de hoy son estrictamente creaciones del protestantismo; como tampoco lo son el arte, la ciencia y la filosofía actuales. Sin embargo no es difícil, dispénsenos la insistencia, encontrar en todas estas manifestaciones humanas rasgos e influencias, pistas viejas o frescas de la herencia reformista. Una congerie de circunstancias históricas lo hicieron posible, de aquí que nuestra faena sea destacar y comprender las dichas circunstancias y tales rasgos.²¹⁵

En palabras de Ortega y Medina, ese es el propósito que el apartado de este trabajo se propone.

De esta manera llegamos al último escalón que, al menos en este apartado, hemos recorrido hacia atrás siguiendo un eje de pensamiento constante dentro de una historia de mediana duración.

²¹³ Calvino, *Institución de la religión cristiana*, Países Bajos: Fundación Editorial de la Literatura Reformada, 1967. 2v.

²¹⁴ Mediante el espíritu emprendedor y la justificación del egoísmo, la competencia y la explotación en aras de la certeza de ser los elegidos.

²¹⁵ Ortega y Medina, *Reforma y Modernidad*, *Op.cit.*, p.121.

La *dedicación al trabajo en el individuo y el libre examen* reformistas resuenan en el *hazlo tú mismo* del punk. Porque en el libre examen, el evitar intermediarios y jerarquías en la interpretación de las escrituras religiosas enfatizó la conveniencia de participar e involucrarse personalmente en asuntos que se consideraban antaño incuestionables. En el *hazlo tú mismo* del punk, los músicos y aficionados no reciben ni esperan que haya intermediarios establecidos entre ellos y la música: llámese grandes disqueras, representantes, mercadotecnia, publicistas, revistas corporativas, radio comercial, ropa cara, entre otras cosas. El *hazlo tú mismo* plantea una libre interpretación que para los “punketos” concluye la necesidad de una intervención directa (ya se hablará más adelante del por qué de esta conclusión): haz tus propias revistas, ropa, disqueras, haz tu música sin importar que tus instrumentos sean malos, si no sabes cómo tocarlos, o si eres mujer.

En la medida en que el *hazlo tú mismo* del punk implica un anclaje directo de las personas en su actividad, enfatiza un alto compromiso e inversión particular, puede decirse que coincide con la ética de la dedicación al trabajo de la herencia protestante —entendido como el espíritu emprendedor: “no esperes a que otro lo haga por ti, hazlo tú, trabaja por ello en éste mundo”-. Como se dijo en un principio, el *hazlo tú mismo* comparte una dinámica cultural de pensamiento arraigada en la forma de vida estadounidense.

Como veremos más adelante en la escena musical del Noroeste, el *hazlo tú mismo* se fusionó con una idea de comunidad. Al espíritu emprendedor de tatarabuelos reformistas se unió quizás también la influencia de la experiencia juvenil de los años sesenta; rasgos quizá, provenientes de la subcultura *beatnik*, de la posterior comuna *hippie*, y por qué no, también de una “apropiación de los medios de producción” del pensamiento *marxista-socialista* y del *anarquismo* retomado por el punk. Todo ello, confluyó en una especie de autogestión cultural.

2.3 LAS CIUDADES DEL NOROESTE Y SUS ESCENAS INDEPENDIENTES

*Despiértate y huele el café,
o sólo di no al individualismo.
L7*

Pasemos al frío, lluvioso y neblinoso ambiente del Noroeste. Seattle, ciudad portuaria del estado de Washington, podemos decir, es el centro de una serie de redes urbanas homogéneas que van a lo largo de la Costa del Pacífico, desde Vancouver B.C., en Canadá, hasta Eugene, en el estado de Oregon. Los espacios entre las ciudades son largos y rurales.

Portland, la capital del estado de Oregon, y Vancouver son como Seattle en cuanto a tamaño, función económica y composición social se refiere. A pesar de la rivalidad de Portland, Seattle es considerada la capital regional.²¹⁶

El Noroeste, como se ha mencionado, fue ocupado por los estadounidenses a penas en el siglo XIX. Su economía ha sido básicamente la explotación de recursos vírgenes, como los bosques y los cuerpos de agua, por otro lado, son características del lugar la pesca y las granjas ganaderas. Su cercanía con Asia ha hecho que las ciudades tengan un porcentaje importante de migración china, japonesa y filipina.

SEATTLE

Dentro de los estados de Washington, Idaho, Montana, Alaska y partes de Oregon, Seattle es la ciudad más grande en términos de dinero, actividad cultural y oportunidades educativas. Es un centro de servicios predominante de la larga región del Noroeste incluyendo Alaska.

²¹⁶ Andrus, *Op. cit.*

De las grandes urbes de EU, la gris Seattle es la que se encuentra más aislada, rodeada por el Pacífico, las Cascade Mountains y Canadá. La comunicación con el resto del país se dificulta por los abundantes bosques, las malas tierras y el clima lluvioso predominante. Entre sus símbolos figuran la torre de comunicaciones “Space Needle” y sus mercados de pescado.

En el contexto de la globalización,²¹⁷ se han descentralizado redes locales que emergen como formas de organización económica y política basadas en lo regional. Seattle puede ser catalogada como una ciudad-región global, cuya área metropolitana, suburbios y ciudades aledañas o más cercanas conforman nodos dentro de redes dinámicas locales de relaciones económicas inmersas en redes más amplias de competencia e intercambio interregional.²¹⁸

La ciudad-región global es un motor regional en la economía global; Seattle presenta una serie de ventajas competitivas dentro de la región del Noroeste. Tiene población inmigrante que funge como mano de obra no capacitada (por ejemplo, los empleados de salario mínimo mexicanos y filipinos). Pero también posee fuerza de trabajo calificada y creativa (como los empleados de la industria *software*). Tiene por lo tanto, una economía inestable basada en las rutinas y otra estable de servicios financieros y altos negocios. Las actividades económicas se concentran en las ciudades-región globales como Seattle, donde los trabajadores, sus contactos, los servicios, tecnología, infraestructura, el flujo de información y el aprovisionamiento de recursos conforman una red de trabajo dónde la cercanía geográfica es importante.

²¹⁷ Es decir del surgimiento de instituciones internacionales financieras, de empresas transnacionales, de acuerdos económicos y políticos supranacionales, así como, la disminución de autonomía de los Estados Nación.

²¹⁸ V. Scott, *Global city regions...*, *Op.cit.*

Seattle está además atada a mercados mundiales pues concentra firmas que responden y afectan a mercados globales; tal es el caso de la industria de la computación.

Los conflictos que enfrenta la ciudad son la contraparte de sus ventajas como una urbe con movilidad social, oportunidades creativas, así como su estado de metrópoli policéntrica y heterogénea, culturalmente hablando. Sus desventajas, como la marginación social y la brecha radical entre ricos y pobres, son consecuencias negativas del rápido crecimiento.²¹⁹

Para teóricos como Allen Scott y Michael Storper, las ciudades-región globales presentan una etapa de transición organizativa que genera la globalización y crean nuevas formas que dejan espacios vacíos antes inexistentes. Los autores sugieren, entonces, la importancia de las decisiones políticas gubernamentales para promover la cooperación regional y proveer de ventajas competitivas -como la creación de infraestructura- para disminuir los efectos negativos de la globalización. Pero mencionan sobre todo la importancia de la conformación de organizaciones civiles y redes comunitarias que promuevan una identidad cooperativa y la democracia regional como una nueva forma de gestión política. En este trabajo se dará un ejemplo de este tipo de organización: la escena independiente musical y sus actividades culturales, económicas y políticas en la región del Noroeste.

Seattle es una ciudad con baja densidad demográfica y con población mayoritariamente blanca, nominalmente cristiana y estadounidense al menos por tres generaciones. La mayoría de sus pobladores son considerados “sin raíces”, dado que fueron llegando de distintos orígenes. En un principio los pioneros y almas individualistas tenían un vigoroso espíritu empresarial y la continua intriga económica determinaba quién

²¹⁹ *Ibid.*

obtenía qué recursos y mediante qué vía ferroviaria: “A pesar del esfuerzo y del dinero, la ciudad nunca llegó a ser tradicional. *Tradicionalmente toleraba lo nuevo y lo experimental, diferentes tipos de gente y estilos de vida*”.²²⁰ Para explotar sus recursos, la ciudad atrajo inmigrantes: además de los originarios anglo-escoceses-irlandeses mudados del Medio Oeste y del reducido porcentaje de indios nativos, llegaron canadienses, escandinavos, alemanes y un número escaso de negros.

Actualmente es una ciudad rica en recursos madereros y acuáticos, con altos niveles de comercio, finanzas y servicios de transporte. Washington fue, en los años setenta, de los estados más altamente sindicalizados en cuanto a lo laboral se refiere (en la industria y en el sector de servicios). A diferencia de las ciudades estadounidenses de la costa este, Seattle carece de intensos problemas sociales. Sin embargo, no es una ciudad homogénea, hay diferencias reales (económicas, culturales y de paisaje) entre la ciudad central, los suburbios y las áreas semi-rurales boscosas.

Su aislamiento ha tenido desventajas; una de ellas los altos precios de productos con respecto al resto de la nación, pero también ha tenido ventajas como la protección de los mercados locales y regionales. Además el estar aislada “quizá resultó en una estructura social con tolerancia substancial por lo inusual, al menos en los buenos tiempos”.²²¹

Se muestra también una alta tolerancia a los derechos individuales: “Washington, por ejemplo, es el único estado de Estados Unidos donde el aborto liberal fue aprobado por el voto en referéndum”.²²² Seattle comparte una tradición liberal con Oregon y sus bases inmigrantes en Minnesota y Wisconsin: “Políticamente estas regiones y sus ciudades se

²²⁰ Cursivas mías, *Ibid.*, p.3.

²²¹ Fueron las migraciones china y japonesa consideradas alguna vez amenazantes económicamente emergiendo sentimientos de xenofobia y racismo. *Ibid.*, p. 2.

²²² *Ibid.*, p. 4.

parecen; tienen una tradición de republicanismo progresivo o liberal y producen una ligera dominancia Demócrata desde el New Deal”.²²³

Dada la atmósfera de tolerancia, un número poco usual de distintos estilos de vida surgieron. Tal comportamiento no-estandarizado de grupo tomó muchas formas en Seattle: reflejando su aspecto de *frontera*, la religión organizada, por ejemplo, ha sido débil con respecto a otras partes del país. Por otro lado, a mediados del siglo XX, como Los Angeles y San Francisco, Seattle fue un centro de cultura juvenil y de inicio de la contracultura. Jack Kerouac en su libro The Dharma Bums, pone la ciudad en el mapa del “beatnikdom” pues 60 millas al oeste se estableció una migración de gente joven intentando estilos de vida alternativos en pueblos rurales y agrícolas. Seattle yace además, en el camino carretero de California a Columbia Británica y por eso era anfitriona cada verano en el camino de una escena cultural a otra.

El University District en la ciudad llegó a ser foco de actividad *hippie* durante los años sesenta y una parte del campus universitario fue apodado Hippie Hill. Además, los distritos de Capitol Hill y Fremont Area tenían disponibles viejas casas en renta barata que fueron centro de congregación *hippie*. Posteriormente esas áreas siguieron hospedando estilos de vida comunales, rentándose a grupos de individuos no emparentados. Muchas veces fue la locación de drogadictos, jóvenes fugitivos y exconvictos.²²⁴

De ésta a grandes rasgos Seattle, provienen Jimmy Hendrix y The Sonics, pero hasta bien entrados los ochenta “Seattle era cualquier cosa menos una ciudad renombrada por su tradición roquera”.²²⁵ Hasta que ocurrió un cambio musical radical:

²²³ *Ibid.*, p. 7.

²²⁴ *Ibid.*, p.33.

²²⁵ Cervera, *Op. Cit.*, p. 17.

generándose un movimiento que revolucionaría toda la industria discográfica. Más y más bandas exitosas -por lo menos desde el punto de vista de los aficionados al *underground*- no eran encontrados en los grandes sellos. Ellos firmaban con las compañías pequeñas independientes (o *indie*) que se estaban generando.²²⁶

En mucho ayudó el estado marginal de la ciudad. El cantante de la banda de rock *Tad*, Tad Doyle:

Seattle está completamente alejada del circuito americano de las giras y las actuaciones, así que los grupos comienzan o acaban aquí y eso si no deciden dejar de venir. Esto ha supuesto una gran ventaja para las bandas locales, que han podido evolucionar ante su propio público. Seattle es como un microcosmos aislado, en el que no tiene ningún efecto lo que se pone de moda en Nueva York o Los Angeles.²²⁷

SEATTLE EN LOS OCHENTAS

No todos los “groncheros” nacieron en el área Noroeste de EU, si bien todos pasaron o radicaron ahí durante su actividad rockera a finales de los ochenta y principios de los noventa.²²⁸

²²⁶ Rossi, *Courtney Love. Queen of noise*, EU: Pocket Books, 1996. p.91.

²²⁷ Cervera, *Op.cit.*, p.10.

²²⁸ La vocalista de Hole y la bajista de L7 eran originarias de Los Angeles, la vocalista y baterista de L7, por su parte, provenían de Chicago, Kat Bjelland y la baterista de Babes in Toyland eran de Mineapolis. Algunas Riot Girls habían vivido en Washington D.C. Todas esas ciudades tienen en común ser grandes y de tradición liberal.

Varios factores hicieron que Seattle y, en menor medida, otras ciudades del noroeste fueran centros de actividad musical alternativa. Por un lado, está el florecimiento de disqueras independientes, cafés, bares y radios colegiales. Por ello, Seattle se convirtió en una “puerta” hacia Europa. En Gran Bretaña, la prensa musical podía garantizarle a cualquier banda sus diez minutos de fama con su primer demo. En cambio, en Estados Unidos había bandas que podían trabajar por años en el circuito colegial y seguir siendo unos desconocidos. El objetivo era pasar a través de Seattle y filtrarse desde ahí.²²⁹

Ann Powers editora del Village Voice comentaba:

Cuando yo dejé Seattle a principios de los ochenta, no había nada como la escena que ocurrió durante el curso de los ochenta. Estaba la clase trabajadora de la ciudad, era un lugar convencional y chico, y la escena ahí no era diferente a la de cualquier otra escena del país. Pero algo pasó en los ochenta: la gente de California empezó a mudarse a Seattle; la industria de la computación había nacido, lo que dio a la gente joven trabajo e ingresos disponibles. Y de repente estaban todas esas personas en sus veinte, tenían dinero y les gustaba salir de noche y esto fue muy importante (para las bandas) [...] Chicos de pueblos más pequeños se mudaron a Seattle a encontrar la vibra de la gran ciudad.²³⁰

En 1980, Seattle tenía una tasa de desempleo del 6.8%, Olympia del 8.2% y Tacoma del 9%. La situación mejoró un poco en 1990, Seattle disminuyó su tasa de desempleo al 5.1%, Olympia al 6.0% y Tacoma al 6.9%.²³¹

²²⁹ Joy. L7-Maiden LA, Melody Maker, *Op. cit.*

²³⁰ Graham, Steve (productor y director). *Teen spirit. The tribute to Kurt Cobain*. Nueva York, EUA: Polygram Video, 1995. (VHS Hi-Fi stereo) 8' (minuto 8).

²³¹ US Department of Commerce. *Economics and Statistics Administration. Bureau of Census. County and city data book: 1988: A statistical abstract supplement*. USA: bureau of Census, 1988. US Department of Commerce. *Economics and*

En cuanto a la industria de la computación, Bill Gates y su socio Paul Allen, comenzaron Micro-Soft en Nuevo México, pero siendo ambos originarios de Seattle, en 1979 decidieron mudar la empresa a Bellevue, Seattle. Cuando en 1986 ya habían acaparado el mercado con los sistemas operativos (MS-DOS) decidieron mudar las oficinas centrales a Redmond,²³² igualmente situada en los suburbios de Seattle. A ese gran predio lo llamaron Campus, aunque no se trataba de una universidad, y está formado por veinticinco edificios; a algunos de ellos, el propio Gates admite haber visitado sólo una vez. Para darnos una idea de la importancia del Campus para la gente de Seattle, existe desde el año 2000 un proyecto para construir un mono-tren que pase por encima de la ciudad y que promete, entre otras cosas, llevar a los empleados de la Microsoft desde Seattle hasta Redmond en 23 minutos.

En 1990, la media de ingresos familiares en Redmond (35 800 habs.) era de 50 396 dólares a diferencia de Olympia (33 840 habs.), con un ingreso de 36 784 dólares, Seattle (516 259 habs.) de 39 860 dólares y Tacoma de 31 203 dólares.²³³

Asimismo, la industria de la computación ha buscado ligas con la cultura de la región. En 1999, se abrió el Experience Music Project de Seattle, un museo multimedia dedicado a la música popular y en especial al *rock* local: hay salas dedicadas a Jimmy Hendrix y al *grunge*. No sorprende que el EMP fuera concebido por el co-fundador de la Microsoft, Paul G. Allen.²³⁴

Statistics Administration. Bureau of Census. County and city data book: 1988. A statistical abstract supplement. USA: bureau of Census, 1988.

²³² Redmond aparece como una ciudad aparte hasta el censo de 1990 con ingresos familiares medios de 50 396 dólares, mientras que Seattle tuvo una media de ingresos familiares de 39 860 dólares y Olympia de 36 784 dólares. V. *County and city data book, 1994. A statistical abstract supplement.* US Department of Commerce. Bureau of the central. 1994.

²³³ La media de ingresos que percibían las familias del estado de California en 1989, era de 40 559 dólares, y el estado tenía una tasa de desempleo del 7.5%. US Department of Commerce, 1994, *Op. cit.*

²³⁴ "EMP", *Speak up*, No. 216, año. XVIII. p. 24.

PORTLAND

Portland, Oregon, dijo Kurt Cobain, “fue el lugar de nacimiento del grunge”.²³⁵

Portland a seis horas en carro de Seattle, no era a fines del siglo XX una ciudad como la última, “destellante en lagos, bahías y rascacielos de vidrio construidos a lo largo del Puget Sound”,²³⁶ sino que estaba situada en la confluencia de dos ríos, el turbio Willamette y el radioactivo Columbia. Se trataba de una ciudad pequeña con colinas de bosques verdes.

La ciudad adquirió fama desde los años setenta de ser un centro de actividades ilegales, entre ellas la pornografía y prostitución infantil: la abundancia de niños de la calle y la compra de éstos por ricos hombres de negocios.²³⁷ La ciudad estaba dotada de cantidad de clubes desnudistas (más *per capita* que en cualquier otra ciudad de EU), tantos que las mismas bailarinas la llamaban *Pornland*, “Tierra-porno”. En las faldas del centro de la ciudad sobre unas cuerdas del Willamette River había un estacionamiento conocido como *camp*, era un lugar donde jóvenes, marginados y drogados convivían. Había mafias en la ciudad aunque los residentes lo negaran, “los emergentes neo-nazis en la zona del centro también eran ignorados”.²³⁸

Pero más allá de la fama del lado oscuro, la ciudad era un conjunto compacto de casas victorianas sobre colinas neblinosas. Con las actitudes *open-minded*, “de mente abierta”, y *live-and-let-live*, “vive y deja vivir”, la ciudad atrajo visionarios y activistas comunitarios. Los peatones tenían las banquetas atascadas con mesas de café y el aburrimiento fue contra-atacado con la creatividad de los años ochenta. La ciudad fue entonces, cuna de excéntricos y artistas: “Las rentas bajas y la carencia de impuestos

²³⁵ Rossi, *Op.cit.* p.37.

²³⁶ *Ibid.*, p.39.

²³⁷ *Ibid.*, p.31.

²³⁸ *Ibid.*, p. 32.

ayudaron a hacer de Portland un magneto para artistas; estaba llena de escritores, actores, pintores, cantantes, bailarines y poetas, así como de muchas fiestas nocturnas”.²³⁹

En ese ambiente de creatividad, la más popular de las artes era la música. Se formaron bandas por doquier que tocaban en clubes nocturnos efímeros:

Al contrario de otras ciudades de Estados Unidos, estos grupos estaban componiendo su propia música. Ignorados por las radios locales y las grandes compañías discográficas, las bandas solían grabar su propia música, realizar casetes y presentar sus propios sencillos.²⁴⁰

OLYMPIA

Olympia, que es la capital del estado de Washington, era para finales de los ochenta un tipo único: para ser tan pequeña tenía bastante actividad cultural “hecha en casa”. Tenía una estación de radio comunitaria, un cine club con su propio teatro y un festival anual de cine. La vida social giraba alrededor de bares, cafés y el auditorio y ambiente del Evergreen State Collage, así como de una constante sucesión de espacios para eventos dirigidos a todas las edades.

Algo muy importante fue el, hasta recientemente, barato centro de la ciudad en cuanto a vivienda se refiere. Por una renta de estudio de artista para vivir se llegaban a pagar \$50 dólares al mes, lo que permitía tener un excedente y tiempo de ocio que posibilitaba a los jóvenes hacer arte, música u organizar *shows*, como dice Argon Steel el

²³⁹ *Ibid.*, p.40.

²⁴⁰ *Ibid.*

guitarrista de Oklahoma Scramble, una banda de los ochenta: “Y con nuestros largos inviernos lluviosos, qué más podrías hacer de cualquier manera”.²⁴¹

El tedio en Olympia podía hasta ser satirizado: “los tres conductores de taxi (del lugar) no podían ni mantenerse ocupados incluso durante la noche lluviosa de un sábado.”²⁴²

Pero el aburrimiento induciría inspiración, una especie de actividad feminista y un talento que transformó Olympia en un punto importante en la escena musical del Noroeste.

El *punk* había afectado a Olympia permitiendo a la gente hacer cosas que se suponía eran difíciles (aprender a tocar un *riff*²⁴³ complicado, hacer tocadás, tener un contrato de grabación), haciéndolas ver fáciles (sólo tocar para algunos amigos o para ti mismo). Se vio tan fácil que al rato “todos estaban en una banda”.

En adición a Seattle, Olympia llegó a ser un foco de disqueras independientes y nuevas agrupaciones. En su escena fértil surgió una nueva ola de chicas músicas. El material resultante era despreciado o considerado sin importancia por las grandes disqueras, pero aquéllos envueltos en dichas escenas lo conocían muy bien y lo valoraban.

2.4 INFLUENCIAS Y MOTIVACIONES

En la década de los setenta, la juventud y otros sectores discriminados de las sociedades industriales se identificaron con una estética de lo marginal: el *punk*.²⁴⁴ Y digo

²⁴¹The brief but shining life of Olympia, Washington’s Oklahoma Scramble [on line] Disponible en Internet via WWW:URL: <http://www.appelstein.com/cif/okscram.html>. Archivo capturado el 6 de mayo del 2003.

²⁴²Rossi, Op.cit., p. 92.

²⁴³ Un *riff* es definido según el Diccionario Webster’s como término usado en el jazz: “una frase musical constante y repetida usada especialmente como fondo para un solo o como un tema básico al final del coro”. Neufeldt, Victoria (ed) *Webster’s New World College Dictionary*, EU: MacMillan, 1996. p.1155.

²⁴⁴ En inglés clásico la palabra “punk” significa “jovenzuelo, rufián, prostituta o persona de baja condición. En un contexto musical, rock desmañado y ruidoso, alejado de todo virtuosismo que busca en la provocación directa su principal

discriminados refiriéndome a la categoría de minoría del sector juvenil en países que entonces tendían a la estabilidad demográfica y que tenían, por lo tanto, una orientación al conservadurismo. La extensión de las expectativas de vida dificultaba la movilidad social y el proceso de adaptación a la sociedad. La falta de motivación a integrarse de una manera convencional se agudizó por la falta de confianza en un sistema que les ofrecía “una precaria opción de integrarse”.²⁴⁵

El punk está enmarcado en la crisis económica del sistema capitalista. Es en Inglaterra donde se manifiesta de manera más temprana y aguda la crisis de escasez de energía, la inflación, el desempleo, el deterioro del poderío militar y político. La depresión económica, llegará también a EU y otros países desarrollados.

“La juventud no tiene futuro dentro del sistema, pero a su vez, el sistema no tiene ni juventud ni futuro”.²⁴⁶ Al contrario de la subcultura *hippie*, que tenía fe en la posibilidad de crear una mejor civilización, el punk es una *filosofía de desesperados y de negación extrema*, pues no se preocupa mucho por ofrecer alternativas vitales y se relaciona, por lo tanto, con cínicos y nihilistas. El *punk* es irónico y “como movimiento estético [...] regurgita en combinaciones insólitas, la imaginaria simbólica de la cultura a la cual se opone”.²⁴⁷

Si el *punk* es una actitud alienadora y de marginados, para los años setenta, las mujeres han estado relegadas de muchas actividades y no es casual que algunas de ellas se identifiquen con el discurso y estética *punk*. A partir del surgimiento del *punk* y alentadas

contenido”. Julià, Op. cit., p.8. Originariamente con el término se denominó una revista neoyorkina de John Holmstron, McNeil y Duunn que hablaba sobre “beber cerveza, follar, las hamburguesas con queso, los comics, las películas de serie B y aquel extraño rock and roll que a nadie parecía gustar excepto a nosotros: la Velvet, los Stooges, los New York Dolls, y ahora los Dictators” según el propio McNeil . Posteriormente, con la palabra “punk” se habla del movimiento subcultural que en Inglaterra tuvo mayor auge. En McNeil, *Por favor mátame, la historia oral del punk*, España: Celeste Ediciones, 1999. p. 155.

²⁴⁵ Britto García, *Op. Cit.*, p.172.

²⁴⁶ *Ibid.*, p.172.

²⁴⁷ *Ibid.*, p.173.

por la premisa del *hazlo tú mismo*, sin importar entre otras cosas, el género sexual, más mujeres se vieron motivadas a tocar instrumentos y formar parte de bandas de *rock*, o hacer bandas íntegras del género femenino. Un alto porcentaje del total de grupos emergidos en Estados Unidos a mediados de los setenta, cuenta entre sus filas con algún miembro femenino.²⁴⁸ No se les agrupó bajo alguna etiqueta “ni apelaron a su condición femenina para reivindicar su música, [...] accedía(n) a una nueva parcela social y artística que hasta ese momento había sido casi coto vedado para sus aspiraciones.”²⁴⁹ A pesar de que las roqueras siguieran siendo franca minoría, se adquirió desde entonces un papel equiparable al masculino.

El *foxcore* y las Riot Grrrls citan influencias que podemos clasificar en tres tipos:

- A) *Bandas coetáneas*. Para las Foxcore, la banda de chicas Frightwig, fue motivación importante; para las Riot Grrrls fueron impactantes las bandas *foxcore* Hole y Babes in Toyland; y ambos movimientos fueron también inspirados por bandas de su entorno, muchos de ellos conocidos y/o amigos: Frightwig (banda de chicas), Beat Happening, Fugazi, Nirvana, Smashing Pumpkins, etc.
- B) *Rock alternativo de los ochenta*. Bandas como Pixies, Sonic Youth, REM, Husker Dü, The Replacements, etc.
- C) *Clásicos del rock, folk, punk o heavy metal*. Entre ellos, Beatles, Rolling Stones, Black Sabbath, Led Zeppelin, Velvet Underground, Sex Pistols, Iggy Pop, Carol King, Patty Smith, The Runaways, The Pretenders, Kiss, Aerosmith, etc.

²⁴⁸ The Runaways (Joan Jett como una de sus integrantes), Patty Smith, Girlschool, Au Paris, The B-52's, Catholic girls, X, The Motels, Altered Images, Blondie, Holly and the Italians, Romeo void, The Pretenders, Bush tetras, Penetration, The slits, The raincoats, Poison Girls, the waitresses, etc., por mencionar algunas. Ver Guillot, *Op.cit.*, p.35.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 35.

Entre las inspiradoras setenteras de las Foxcore y Riot Girls, está la figura de Joan Jett, integrante de The Runaways y The Blackhearts. Reconocida por su actitud llegó incluso a colaborar con las Riot Girls y con una organización surgida de la escena *indie* del noroeste, Home Alive, de la cual hablaremos posteriormente.

Otro personaje modelo a seguir ha sido Lydia Lunch de la escena *new wave* neoyorkina, colaboradora de Sonic Youth, combativa y radical, que a pesar de ser feminista, no simpatizó con el discurso de las Girls:

es demasiado lúdico, y no es que pretenda insultarlas, tienen 16 años, cuando yo tenía su edad, ya esgrimía una actitud de confrontación y atacaba ciertas cosas antes que andar proclamando que era una chica o una chica enfadada [...] Deberían deshacerse del rock and roll malo, eso es lo primordial [...] ¿Por qué no cambian sus guitarras por uzis? Una vez más queda probado que la música es irrelevante.²⁵⁰

Para los años ochenta y dentro de la escena alternativa o subterránea, se forman bandas como Pixies y Sonic Youth que alentaron fanáticos a crear su propia escena musical en el momento en que la MTV y el Top 40 de la radio comercial hacían estrellas a Madonna, Bruce Springsteen, Whitney Houston y Prince. En vez de pasivamente escuchar y consumir música, la gente fue motivada a ser tan activa como las bandas: empezar disqueras, operar clubes, publicar propias revistas y producir *fanzines*²⁵¹ baratamente fotocopiables (que se volverían *zines* para dejar a un lado el prefijo *fan*), u operar estaciones de radio colegiales.

²⁵⁰ *Ibid.*, p.36.

²⁵¹ Pequeñas revistas de aficionados con reseñas de discos o temas de interés.

La bajista de Sonic Youth (v. *corpus*, imagen # 2), Kim Gordon nació en 1953, estudió en el Colegio de artes y diseño de Los Angeles y se mudó a Nueva York en 1980. Ahí conoció a su pareja Thurston Moore con quien formó una banda que completó su alineación definitiva en 1985, bajo el nombre de Sonic Youth. Musicalmente son realmente innovadores: “Yo nunca quise aprender a tocar el bajo de una forma convencional. Nunca tuve una razón para aprender porque en Sonic Youth siempre hacemos música por medio de escucharnos el uno al otro”.²⁵²

Una nota de prensa temprana describió el tipo de música de la banda:

Chocantes, aplastantes e intensificados densos ritmos yuxtapuestos con pedazos de estados filmicos. Evocando una atmósfera que podría sólo ser descrita como un expresivo modernismo jodidamente venido a menos. Y así sucesivamente.²⁵³

Kim Gordon ha defendido el lado femenino del rock. No es que lo haga desde una postura dada, sino que por alguna razón, dice, “en estos momentos es más divertido ver tocar a las chicas. Cuando ves a mujeres tocando, no sabes muy bien qué es lo que va a pasar. Quizá sea porque están más dispuestas a ser vulnerables”.²⁵⁴ Para Gordon, los tipos o grupos de hombres más interesantes, son aquellos que como Pavement o Mick Jagger, expresan en el escenario su lado femenino: “así que quizá, en cierta forma, lo del escenario no tenga que ver con el sexo, sino con el poder. Y el poder no es específico del sexo.”²⁵⁵

Kim Gordon apoyó tanto a las Foxcore como a las Girls, sin embargo, de éstas últimas difiere musical y discursivamente hablando, puesto que las proclamaciones directas de las Roit Girls tienen poco en común con la ironía de Gordon. Propulsora del término

²⁵² Gaar, *Op.cit.*, p.371.

²⁵³ Citada en *Ibid.*

²⁵⁴ Guillot, *Op.cit.*, p.38.

²⁵⁵ *Ibid.*

Foxcore, Gordon explicó que éste daría a conocer “una nueva ola de mujeres aguerridas dispuestas a bombardear el centro neurálgico de la falocracia del rock”.²⁵⁶

La otra banda de culto alternativo en los ochenta son los Pixies y su bajista era Kim Deal (v. *corpus*, imagen # 1). Ella nació en 1961, empezó a componer canciones en la preparatoria y aprendió a tocar la guitarra en el College. Una vez que se casó y se mudó a Boston, respondió a un anuncio de periódico que solicitaba un bajista. La banda se formó en 1986.

Los Pixies nunca consiguieron pasar el lugar 40 de las listas de popularidad americanas; sin embargo, tres de sus álbumes pegaron en los 10 primeros lugares de las listas británicas. La música de los Pixies era “una mezcla de rock castigador templado con sólidos ganchos pop [...] lo que los hacía riesgosos para un estudio de grabación convencional”.²⁵⁷

Como una aventura paralela, Kim Deal formó la banda los Breeders, junto con su hermana gemela y dos amigos. La nueva agrupación finalmente duró más que los propios Pixies. “Su sonido es más apagado que el *trashing* de los Pixies, una indicación de la más fuerte dirección pop que el grupo persigue.”²⁵⁸ Ni por su sonido ni por su postura ante la industria forman parte del Foxcore y mucho menos de las Riot Grrrls, pero su 75 % femenino ha sido motivación para algunas.

Sobre las Riot Grrrls, Kim Deal ha comentado:

A nosotras nos parece genial, lo que pasa es que no tenemos los mismos problemas, esas chicas son mucho más jóvenes... Nosotras sabemos cómo pararle los pies a un tipo, no necesitamos la ayuda

²⁵⁶ *Ibid.*

²⁵⁷ Gaar, *Op. cit.*, p. 369.

de una organización, pero una adolescente tiene bastantes posibilidades de verse acorralada en más de una ocasión por algún mal nacido treinta años mayor que ella. A mí me hubiera encantado dar con una cosa así cuando tenía esa edad. Las revistas para chicas siempre te están explicando cómo resultar más atractiva a los hombres; los fanzines de las Riot Grrrls te dicen ‘¿Quién los necesita? Busca un trabajo, encuentra un hobby’. Unas revistas te enseñan como pintarte los labios, y estos fanzines responden: ‘no necesitas llevar los labios pintados si no quieres’.²⁵⁹

2.5 LA ESCENA *GRUNGE* COMO SUBCULTURA

DISQUERAS INDEPENDIENTES,

CLUBS NOCTURNOS Y RADIOS COLEGIALES

Si de algo podemos estar seguros es que el *grunge*, no puede limitarse a las bandas, la música y su discurso –que de por sí varía considerablemente de un grupo a otro. Para tenerlo más claro, no debemos prescindir de la red que lo constituye e hizo posible. Además, analizar con cuidado las premisas, motivaciones y preocupaciones de esta red, nos permitirá establecer *la relación de la escena independiente grunge con el capitalismo corporativo*.

²⁵⁸ *Ibid.*

²⁵⁹ Guillot, *Op. Cit.*, p.38.

Las grabaciones en estudios y su financiamiento son parte esencial de la difusión y comercialización de la música para hacer de dicha actividad algo de lo que se puede vivir: que reditúe para pagar, por lo menos, las necesidades de alimento y vivienda de los músicos. En los años ochenta las disqueras independientes evolucionaron en todo el país porque empezaron a sacar buena música que las grandes disqueras no consideraban por seguir su orientación lucrativa. Además, las disqueras independientes realizaron grabaciones de sus propias bandas o de bandas de amigos o conocidos, por lo tanto, pusieron más cuidado y autodeterminación en dichas grabaciones.

Por otro lado, la radio colegial, los clubs y los demás espacios para conciertos fueron las principales salidas promocionales de la escena *indie* del Noroeste.

Disqueras indie o “independientes”

Uno de los primeros sellos independientes que se interesó por acoger a los primeros grupos *grunge* de la región, fue C/Z Recods. Ésta fue fundada en 1986 por Tina Casale y su entonces novio Chris Hanzsek, quien era productor de los estudios Reciprocal Recordings. Posteriormente, el sello fue traspasado a manos de Daniel House, bajista de Skin Yard. El sello desapareció momentáneamente en 1995 para regresar, aunque no por mucho tiempo en 1999.²⁶⁰

La disquera sacó una recopilación que según Jonathan Poneman fue como el comienzo de todo. Incluía grupos como Green River, Melvins, Malfunkshun y Soundgarden: “todos hacían un sonido muy lento y denso, mucho más pesado que los grupos *hardcore* del momento”.²⁶¹

²⁶⁰ History C/Z Records [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: <http://www.czrecords.com>. Archivo capturado el 25 de julio del 2002.

²⁶¹ Cervera, *Op.cit.*, p.9.

El sello contrató grupos cuando éstos últimos aún no eran reconocidos: Nirvana, Soundgarden, Presidents of the USA, The Gits, Melvins y Seven Year Bitch entre otros. Este último grupo tiene una alineación femenina completa y nos referiremos a ellas con más calma posteriormente. Sin embargo, es conveniente señalar aquí que las Bitch no quedaron muy contentas con su estancia en C/Z: “No nos gusta C/Z. Es una disquera tonta [...] fue la primera en mostrar interés, y dijimos ‘Está bien’ [...] Ellos son la prueba de que sea una independiente o una transnacional, puedes ser jodido por cualquiera de las dos.”²⁶² Esto nos ayuda a tener una referencia más realista de la escena independiente y a no verla color de rosa.

Pero la realmente legendaria disquera independiente de Seattle es Sub Pop (v. *corpus*, imagen # 8).²⁶³ Dentro de ella se gestó un sonido que fusionaba el *rock duro*, el *rock pesado* (*hard rock*, *heavy metal* respectivamente) y el *punk*, sonido que se popularizaría más tarde como el *grunge*. La combinación supuso todo un estilo bajo la marca Sub-Pop. Bruce Pavitt y Jonathan Poneman, co-fundadores provenían de la radio independiente y del *fanzine*. Su objetivo fue crear un “sonido de la casa”, una identidad o “estilo Sub Pop”. Escuchemos a Pavitt explicarnos cómo lo lograban:

Tenemos un sonido identificable para nuestros grupos por dos razones. La primera es que todo lo que editamos se graba en un mismo estudio con un productor específico. Lo hacemos en los Reciprocal Estudios con Jack Endino [...] Después está el hecho de que todos los artistas que nos interesan son locales, lo que significa que todos ellos se interrelacionan bastante, comparten los mismos

²⁶² Bischoff. Interview Seven Year Bitch [on line] Disponible en Internet via WWW:URL: <http://www.geocities.com/Hollywood/2200/art7.html>. Archivo capturado el 6 de abril del 2002.

²⁶³ El nombre derivó del *fanzine* de Bruce Pavitt titulado “Subteranean Pop”, una “biblia oficial” del *underground* local, iniciado en 1979 y detenido en 1983.

conceptos sobre la música. Y todo el mundo sabe que *una escena local que se basa en la interacción entre los músicos termina cobrando una gran consistencia*. Eso es lo que ocurre ahora, en 1989, con Seattle y Sub-Pop.²⁶⁴

Aunque ambos co-fundadores iniciaran sus actividades paramusicales desde fines de los setenta, defendiendo el *rock underground* desde emisoras independientes, a través de *fanzines* y recopilando en cassettes los talentos inéditos de la ciudad, fue hasta 1986 que con el apoyo financiero de uno de ellos, Poneman, lograron el objetivo de crear Sub-Pop.

La ética del sello era alentar que la gente tuviera libertad expresión. Si nos preguntamos la razón de esa preocupación, no tenemos más que ahondar en las experiencias de Bruce Pavitt. Tiempo atrás llegó a trabajar en una corporación que era la típica empresa que lo pintaba todo muy bonito pero que, como “la mayoría de los negocios”, comenzó a coartar la libertad expresión de los empleados:

Y cuando después de trabajar de 8 a 10 horas diarias lo que consigues a cambio es que te castiguen por ser creativo y tu libertad personal se ve restringida, te das cuenta de que no vives en un país libre y democrático: Vives en una dictadura fascista.²⁶⁵

Su primera recopilación incluía a Sonic Youth, Shonen Knife y Skinny Puppy. Llegaría a firmar a la mayoría de las bandas representantes del *grunge*: Tad, Mudhoney, Green River, Nirvana y por su puesto al trío Foxcore: L7, Babes in Toyland y Hole.

A fines de los ochenta y principios de los noventa Seattle era exactamente el lugar correcto para estar y, con Sub Pop, las Foxcore estaban en buena compañía. Desde distintas

²⁶⁴ Cursivas mías. Cervera, *Op.cit.*, p. 9.

²⁶⁵ *Ibid.*, p.17.

partes del país las tres bandas se mudaron a Seattle, eso sí, antes de que aquello explotara de lleno y llamara la atención de la nación entera, es decir, antes de la salida del disco *Nevermind* de Nirvana con una transnacional y su rápido ascenso a la fama.

L7 realizó su álbum *Smell the magic*, Hole su sencillo de “Dicknail” con su lado B “Burn Black” y Babes in Toyland su disco *Spanking Machine*. Con ello se aceleró su rotación en la radio colegial y se hicieron giras en Europa.

Fue Inglaterra el primer país que adoptaría la escena Sub Pop en grande. Hemos hablado ya de bandas alternativas como Pixies y Sonic Youth, las cuales tuvieron también mayor recepción en el Reino Unido. Y eso no era casual, ayudó a ello la cobertura positiva de la prensa nacional de dicho país, así como la transmisión radiofónica del influyente *disc jockey* de la BBC Radio, John Peel.²⁶⁶ Hole, por ejemplo, llegó a ser banda de culto en Inglaterra, no sólo por su música sino por los pronunciamientos de Courtney Love, la guitarrista y vocalista de la banda, sobre la mujer y el *rock*.

Sub Pop tampoco fue el paraíso para las bandas, Nirvana y el perceptivo Cobain, llegarían a criticar la sublime presión por sonar de cierta manera, hacer un rock y tener una actitud arquetípicos del mundo del *metal*. Nirvana critica una especie de elitismo-clasismo, ellos provenían de un pequeño pueblo de la zona, Aberdeen, y no estaban del todo inmiscuidos en la sociedad rockera citadina de Sub Pop:

Ellos estaban emocionados (refiriéndose a Sub Pop). Habían encontrado a estos niños *redneck*²⁶⁷ (refiriéndose a ellos mismos de manera sarcástica) de un pueblo costero para explotarlos, o por lo menos para usar su imagen a su beneficio. Ellos no tenían

²⁶⁶ Burrows, *Op. cit.*

²⁶⁷ Término despectivo con el cuál se denomina al arquetípico macho blanco conservador de pueblo pequeño.

realmente la intención de indagar si eramos más listos de lo que ellos querían que fuéramos, porque eso lo arruinaría todo.²⁶⁸

Y aunque por poco se arruina, la partida de Nirvana con una transnacional sacó de la bancarrota al sello, como veremos en el último capítulo.

En la ciudad de Olympia, se gestó un sello humilde, K Records (v. *corpus*, imagen # 8), liderado por el cantante del grupo Beat Happening, Calvin Johnson. K fue generador de ideas y sonidos, hizo posible escuchar a bandas como Shonen Knife, Vaselines, Sonic Youth, Melvins Fugazi y cualquier sonido *punk* “incapaz de ser asimilado por el sistema,”²⁶⁹ por ejemplo, el de las Riot Grrrls. Bandas de chicas firmadas por K a principios de los noventa, como Bikini Kill, Frightwig y Batmobile, se dieron a la tarea de *combatir* la dominación masculina en la escena musical *hardcore*.

El otro sello de la ciudad Kill Rock Stars (v. *corpus*, imagen # 5) fue fundado en febrero de 1991. El creador fue Slim Moon quien realizó compilaciones, algunos materiales de 7 pulgadas, álbumes y EP's; logró además distribuidores en todo el mundo. KRS firmó bandas como Unwound, Witchy pop, Bikini Kill y Huggy Bear. Su ética era explícita: trataron de dar a las bandas tanto control como fuera posible de cuándo, dónde y con quién grabar, cuándo saldrían los discos, qué canciones aparecerían, qué formatos tendrían, cómo se vería su portada y cuanto costarían. Todo ello, por respeto a los artistas y por amor a la música, no al dinero.

Comprometidos con la independencia financiera y estética creían que lo más importante era realizar discos significativos: “cosas que sirvan para contra-atacar las cosas vacías y aburridas”. De ahí su postura radical: “La gente que hace música para ser rica y

²⁶⁸ Azerrad, *Op. Cit.*, p.131.

²⁶⁹ Cervera, *Op.cit.*, p. 12.

famosa es tonta y los que realizan sus discos por esas mismas razones también lo son. El buen rock es conspiración no agradables artesanías hechas por un hombre de negocios.”²⁷⁰

KRS consideraba que “el sistema”, mejor dicho, las grandes compañías disqueras, se limitaban a formar estrellas de rock y hacer creer al público que no tenía opciones excepto las pocas que ellos le daban, y ni siquiera se molestaban en dar opciones de calidad. Dentro de dichas compañías, las bandas solían ser un producto más que no era tratado con respeto a menos de que fueran “estrellas”.

La radio colegial

El Colegio de Evergreen State en Olympia, es un colegio innovador de cuatro años reconocido nacionalmente por sus estudios interdisciplinarios, artes libres y ciencias. A él acuden jóvenes recién salidos de la preparatoria; después del *College*, algunos continúan sus estudios en una universidad, otros no. Calvin Johnson, el fundador de la disquera K Records, miembro de la banda Beat Happening y quien tuviera un papel importante en formar la escena alternativa en Olympia, fue estudiante del Evergreen y *disc jockey* de su estación de radio.

Los estudios de Kaos Radio, pertenecían desde aquella época al campus del Colegio y transmitían con la frecuencia 89.3 FM a 1500 *watts* de potencia, pudiendo ser escuchados hasta la Isla Victoria en Canadá. En la operación de Kaos trabajaban profesionales, estudiantes internos y, en su mayoría, voluntarios de la comunidad. Por su carácter de radio colegial, su audiencia mixta abarcaba las edades de 18 a 35 años.

La programación de Kaos incluía *rock clásico y alternativo, jazz, blues, reggae, hip hop, música clásica, soul, swing, rap, música electrónica*, además de programas sobre la

²⁷⁰ Kill Rock Stars [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: <http://www.killrockstars.com/>. Archivo capturado el 7 de agosto del 2002.

América nativa, el idioma español, cine, teatro, conflictos locales, nacionales e internacionales en discusión.

Kaos tenía también una política como estación: su objetivo era promover música de artistas nuevos, de pequeñas compañías discográficas y material que recibía poca -si no es que nula- transmisión en EU: “Kaos está comprometida a asegurar que el 80% de la música tocada en la estación proviene de fuentes distintas a las cinco grandes distribuidoras discográficas”.²⁷¹

Desde 1978, Kaos radio es 80 % independiente, por razones “filosóficas”: apoyar artistas independientes y negocios que buscan una alternativa al negocio “usual” de la industria musical; y por razones prácticas, porque Kaos obtiene un sonido peculiar de transmisión.

Kugs FM, 89.3 es otra estación que pertenece a la Western Washington University of Bellingham –ciudad al norte de Seattle. Desde 1974, su misión es proveer a los estudiantes de un programa diverso de música e información consistente con sus intereses. Los estudiantes y voluntarios de la comunidad operaban la estación que tenía 100 *watts* de potencia.²⁷²

KCMU pertenecía a la Universidad de Washington en Seattle desde que había sido fundada en 1972. Era una estación no comercial y pública “comprometida a usar ideas y sonido creativamente para engancharse con la inteligencia, curiosidad e imaginación de los

²⁷¹ Conscientes de cómo operaba la industria de la música, explicaban que para las compañías gigantes la clave del negocio era la distribución y el bienestar de una compañía dependía de su red de distribución y determinaba cuantas copias de un disco serán manufacturadas y finalmente vendidas; así como cuántas se mandarían a estaciones de radio, a tiendas de discos y a otras salidas promocionales. Una pequeña compañía trabaja con muy poco capital. Así, mientras una gran red de distribución podría afrontar asignar 10 mil copias para su distribución en las estaciones de radio, una pequeña sólo podría asignar doscientas o trescientas –a veces menos- copias promocionales. El mercado alcanzado por las grandes distribuidoras les permitía controlar pequeñas compañías incluso a través de la sola distribución, o bien, de la propiedad parcial o total de ellas. Music Policy [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: <http://www.kaosradio.org/programs/music-policy.html> Archivo capturado el 18 de septiembre del 2002.

²⁷² Home and history Kugs [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: <http://www.kugs.org/history.php> Archivo capturado el 3 de abril del 2004.

radioescuchas.”²⁷³ Al igual que las otras dos estaciones, tenía un formato experimental y una programación ecléctica de estilos musicales (*rock alternativo, hip-hop, electrónica, blues, reggae, jazz, etc.*); además de especiales de música, *shows* y asuntos públicos. Recibía apoyo de la comunidad y organizaciones civiles para subsistir. Cuando la banda Nirvana no había grabado aún su primer disco, KMCU rotó regularmente su sencillo de 1988, “Floyd the barber”.²⁷⁴

Fundada desde 1978, la estación KZUU 90.7 FM, de la Washington State University, se dedicó a programar música no comercial. Andy Hurst, director musical de la estación, asegura que: “a fines de los ochenta, antes de que el *grunge* llegara a ser una forma de música popular, KZUU transmitíamos [...] bandas como Tad o Swallow”.²⁷⁵

Estos son sólo algunos ejemplos de estaciones que comenzaron a poner en rotación el “rock alternativo” de los ochenta y a bandas de la región como Melvins, Nirvana, Soundgarden, L7, Babes in Toyland, Hole, Seven Year Bitch y las Riot Grrrls. De hecho, Evergreen State College era la escuela de algunas de las Riot Grrrls y Kaos Radio fue un apoyo indudable para su promoción.

Por la política crítica y no-comercial de las estaciones podemos deducir su solidaridad con las disqueras independientes como K Records, Sub Pop y KRS.

Clubs nocturnos, bares y espacios

El Satyricon (1983-2003) fue un legendario club de *rock* en Portland. Fue el bar más longevo de la Costa Oeste, con su adyacente restaurante Fellini: “Todo el que fue o iba a ser alguien dentro del *rock* del noroeste tocó ahí durante el curso de dos décadas [...] El

²⁷³ KCMU Radio University of Washington and EMP launch innovative partnership [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: //kexp.org/about/kcmu-kexp-pr.pdf. Archivo capturado el 3 de abril del 2004.

²⁷⁴ V. Rocco, *Op. cit.*, p.169.

²⁷⁵ Hurst. A question of a history student from Mexico [on line] Disponible en Internet via correo electrónico: atys_mx@yahoo.com, miércoles 14 de enero del 2004.

Satyricon tenía una dieta permanente de *punk* e *indie rock*”.²⁷⁶ George Touhouliotis fue el propietario y creador del lugar que por 20 años alojó a la música alternativa de la ciudad y dio a los artistas la oportunidad de mostrar lo que hacían , como dice un aficionado:

(él hizo) que cada banda tonta de la región tuviera un escenario donde tocar [...] en el espacio donde todos se sentían cómodos y bienvenidos [...] No puedo ni contar las noches cuando sentía que todo era posible para la humanidad, sólo por ver el loco surtido de la gente en el club.²⁷⁷

En Seattle, el Crocodile Café proclamaba tener el verdadero sonido de la ciudad. El público y el ambiente dependían de la banda en turno y fue considerado por algunos, el epicentro del *grunge* a principios de los 90. Además de actos de bandas locales albergó bandas *indie* visitantes. En el Crocodile no sólo podía escucharse *rock alternativo*, también *hard rock*, *heavy metal*, *punk*, *hip hop*, *rap*, *rock* y *pop*. Sin sorprendernos, uno de los propietarios del club era Peter Burk de la banda R.E.M. El bar se encuentra en el barrio apodado “Syringe Park”, es decir, “el parque de las jeringas” y no es casual, pues en la avenida 3^a se advertía la existencia de “personajes sospechosos”.

El OK Hotel Café fue inaugurado a mediados de los años ochenta y fue por más de una década el más vivo y longevo espacio para música, arte y *performance* en Seattle. Al principio el viejo edificio fue adquirido como lugar para ensayos, después se convirtió en un café que además de *shows* artísticos presentaba ocasionalmente música en vivo en la parte trasera. Los propietarios Steve y Tia Freeborn ocuparon más habitaciones de la planta baja y construyeron un bar-salón y un salón con escenario. En sus inicios la parte trasera

²⁷⁶ Here lies Satyricon 1983-2003 [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: <http://www.clubsatyricon.com/> Archivo capturado el 8 de diciembre del 2003.

²⁷⁷ *Ibid.*

estaba abierta a todas las edades mientras que lo que se presentaba en el bar era exclusivo para mayores de 21 años. Hospedó a todos los involucrados en la escena musical del Noroeste: L7, Mother Love Bone, Beat Happening, Soundgarden, The presidents of the USA, entre otros; así como, actos de grupos foráneos en gira.²⁷⁸

En la avenida Howell de Seattle se ubicaba el Re-bar, un club nocturno para mayores de 21 años, que recibía bandas de *rock* locales o en gira, además de especializarse en *hip hop*, *house* y *punk rock*.²⁷⁹

También fue escenario del *grunge* uno de los teatros más viejos de Seattle, el Annex Theatre, donde además de obras de teatro alternativo, se llegaban a presentar los mejores talentos de Seattle en cuanto a danza y música se refiere.²⁸⁰ En Olympia existió el Northshore Club, lugar de fiestas y tocadas.²⁸¹

Las tocadas en las universidades y centros comunitarios de ciudades del Noroeste y pueblos colegiales -o *college towns* de alrededores- ofrecían ventajas; una de ellas era la capacidad de alcanzar un público afín, aficionado potencial, joven y estudiantil del ambiente universitario, formado desde una perspectiva crítica-experimental y tolerante a expresiones distintas al *mainstream* o a las corrientes principales; la otra era poder tocar para una audiencia menor de edad cuya entrada no era permitida en los clubes y bares nocturnos.

Algunas bandas llegaron a tocar en fiestas de los dormitorios del Evergreen State College. Tal fue el caso de una fiesta de Halloween en 1988 donde se presentó Nirvana, un

²⁷⁸ Not OK [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: <http://www.miscmedia.com/3-13-01.htm>. Archivo capturado el 8 de diciembre del 2003. OK Hotel Café [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: <http://www.seattleweekly.com/features/0110/news-martin.shtml>. Archivo capturado el 8 de diciembre del 2003.

²⁷⁹ Solid Gold Re-Bar [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: <http://www.rebarseattle.com/> Archivo capturado el 8 de diciembre del 2003. Re Bar [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: <http://www.seattleweekly.com/features/0334/music-clubpick.php>. Archivo capturado el 8 de diciembre del 2003.

²⁸⁰ Annex Theatre [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: http://seattle.citysearch.com/profile/10768757/?cslink=cs_boc_lw_2_9. Archivo capturado el 8 de diciembre del 2003.

²⁸¹ V. Rocco, *Op. Cit.*, p.21.

chico presente recuerda: “Imagina a Nirvana tocando en tu apartamento de segundo piso, con cien personas brincando arriba-abajo, se sentía como si el piso bajo mis pies fuera a romperse en cualquier momento”.²⁸²

Por otro lado, en la Universidad de Washington había un edificio creativo para los universitarios bautizado en los años cincuenta como “The hub of campus life”, es decir, “el centro de vida del campus”. El acrónimo Hub, daría lugar al nombre Husky Union Building, que además de tener salas de juegos y de estar, se expandió con un salón hacia el Este. El East Ballroom cobijó conciertos de bandas locales a finales de los ochenta e inicios de los noventa. Los estudiantes, la facultad y el *staff* gobernaban el Hub a través de un consejo y un pizarrón que especificaba la política, presupuesto y proyectos especiales.

Como último ejemplo me referiré al Community World Theatre en Tacoma, ciudad al sur de Seattle:

El Community World Theatre era el único club para todas las edades en Tacoma en esa época (fines de los ochenta). Mis amigos y yo, íbamos tanto como era posible a ver las mejores bandas en gira y locales. Yo recuerdo específicamente una noche, era martes o algo así, yo estaba aburrido así es que decidí ir a ver quién tocaba esa noche. Era una banda llamada Skid Row (posteriormente Nirvana). Yo entré y mi mandíbula se cayó literalmente, la voz de ese chico era jodidamente buena, debieron haber habido sólo diez personas ahí. Yo me senté y escuché, lo memoricé totalmente.

²⁸²Community World Theatre, Tacoma [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: <http://members.tripod.com/~PurkeyJ/Nirvana.html>. Archivo capturado el 8 de diciembre del 2003.

Recuerdo haber pensado, este tipo podría ser un *rockstar*, es muy malo que sólo haya diez personas aquí.²⁸³

BANDAS

No somos una banda de chicas, tan sólo somos una banda. Ese es el punto.
Lori Barbero de *Babes in Toyland*

Por cuestiones de espacio incluiremos sólo a las bandas más representativas de aquellas que pudieron estar englobadas bajo el Foxcore, así como, únicamente a algunas de las cerca de 40 agrupaciones relacionadas con el movimiento Riot Grrrl, tanto en el área del Noroeste como en Washington D.C. e Inglaterra. (v. corpus, imágenes # 21-29)

FOXCORE

De las llamadas Foxcore, hay tres bandas relacionadas estrechamente porque antes de formarse como tales, una de sus integrantes fue parte de la banda Sugar Baby Doll. Se trata de Courtney Love que posteriormente formaría Hole, Kat Bjelland de Babes in Toyland y Jennifer Finch de L7. El trío se conoció tempranamente en la efímera Sugar Baby Doll, para después separarse y seguir su propio camino.

Babes in Toyland

Kat Bjelland nació en Oregon en 1963; su mamá se fue de casa cuando ella tenía 5 años, fue criada por sus padrastros, posteriormente comentaría haber tenido una infancia física y emocionalmente traumática. A pesar de eso era una estudiante convencional: era porrista, jugadora de *basket ball* y reportera del periódico de la escuela, pero en su hogar, vivía una

²⁸³Community World Theatre, Tacoma, *Op. cit.*

existencia más recluida: “(yo escuchaba) a Billie Holiday, leía a Sylvia Plath,²⁸⁴ bebía kahlua de la cabineta de licores de mi padre y fantaseaba en cómo fregados me largaría de ahí.”²⁸⁵ Al terminar preparatoria, Bjelland atendió brevemente a la Universidad de Oregon y se unió a la banda de *surf* de su tío para tocar la guitarra rítmica. Bjelland tocaba la guitarra acústica desde segundo grado de secundaria, aunque el gran cuello del instrumento le estorbaba. A los 19 años había empezado a practicar con la guitarra eléctrica de su novio. Posteriormente, formó una banda de puras mujeres llamada The Venarays y se mudó a Portland. Ahí trabajó como nudista para evitar tener un trabajo ordinario de día. En ese entonces ella misma se describía como “una chica de pequeño pueblo y cabeza *metal*”. Empezó entonces, a descubrir la música subterránea de la escena de clubs nocturnos de Portland. Fue ahí donde conoció a Courtney Love; ambas se mudaron a San Francisco e invitaron a Jennifer Finch, una amiga de Love. Después de presenciar una tocada de la banda de chicas Frightwig, decidieron crear Sugar Baby Doll, con Love en la voz, Bjelland en la guitarra y Finch en el bajo. Tras el choque de sus personalidades, Finch y Love se mudaron a L.A. y Bjelland a Minneapolis. Corría el año de 1987.

En Minneapolis, Bjelland conoció a Lori Barbero (1960), mitad filipina y desertora de la Universidad de Minesota, quien trabajaba de mesera en clubs locales. Ella adoraba tanto la escena musical, que su casa era el punto de hospedaje de grupos en gira. Barbero había querido siempre tocar la batería y cuando Bjelland le propuso formar un grupo, Barbero compró una. Junto con la bajista Michell Leon (1969), más tarde reemplazada por Maureen Herman, formaron Babes in Toyland.

Por su sonido inicial e idiosincrasia se considera que tienen un estilo *hardcore*.

²⁸⁴ Escritora feminista de los años sesenta.

²⁸⁵ Gaar, *Op.cit.*, p. 389.

L7

La guitarrista Donita Sparks, nació en 1963 y fue criada en Chicago. Al terminar la preparatoria, se mudó a California obsesionada por el *surf* y las películas playeras. Después de tocar en varias bandas locales, en 1985 conoció a Suzi Gardner otra guitarrista (nacida en 1960) de Sacramento: “Ese fue uno de los días más felices de mi vida” dice Sparks. “Ella me puso una cinta con música en la que estaba trabajando y eso era exactamente lo que yo quería tocar”.²⁸⁶ Entonces se les unió la bajista, Jennifer Finch (1966), tras su partida de Sugar Baby Doll y, la baterista Demetra Plakas (1960).

Formaron L7, modismo que denomina “algo fresca”. Su sonido de *hard rock* seguía los requisitos de *riffs* de guitarras traqueteantes con ocasionales requintos y solos de guitarra, una batería aporreante y duras vocales. Pero además, sus canciones tenían la enganchadora influencia del *surf rock*.²⁸⁷

Hole

Love Michelle Harrison, o Courtney Love, nació en San Francisco en 1965. Sus primeros años los vivió en una comuna *hippie* relacionada con la banda de rock The Grateful Death. Sus padres se divorciaron tempranamente y ella fue criada por su madre y padrastros, posteriormente mandada con una serie de expadrastros, terapeutas, amigos de la familia e internados en Eugene, Oregon, y Nueva Zelanda. Entonces, Love encontró maneras de rebelarse involucrándose en pequeños robos de adolescente y fue enviada a una ronda continua de terapeutas y escuelas reformativas donde ella descubrió el *punk rock*. En sus últimos años de adolescente, un fideicomiso (extraído de la fortuna que su madre había heredado de sus padres) le permitió a Love vivir por su cuenta. A principios de los ochenta, en Portland, comenzó a pensar en formar su propia banda. Continuó con su vida nómada

²⁸⁶ *Ibid.*, p 393.

²⁸⁷ *Ibid.*

de la infancia; pasó temporadas en Inglaterra, Japón, Taiwan, Alaska y San Francisco (donde conoció a Jennifer Finch). Cuando su fideicomiso mensual se agotó, Love trabajó de bailarina exótica. Fue de regreso a Portland cuando conoció a Bjelland y junto con Finch formaron Sugar Baby Doll. El proyecto truncado la llevó a tratar de actuar en pequeños papeles de películas independientes. Finalmente en LA, anunció en un periódico local el deseo de formar una banda. El guitarrista Eric Erlandson que trabajaba en una tienda de discos respondió al llamado, igual que otras dos chicas. Estaba formada Hole, nombre tomado de la obra Medea de Eurípides en la que la protagonista se refiere a un abismo u hoyo que todos llevamos dentro. Con el tiempo la alineación quedó más o menos definitiva con la baterista Patty Schemel (recomendada por el cantante y guitarrista de Nirvana, esposo de Courtney Love) y la bajista Kristen Pfaff, que tras su muerte por una sobredosis de heroína fue reemplazada por Melissa Auf Der Mauer.

Su música ha variado considerablemente de un disco a otro. El primero, contiene un sonido severo, una lírica *hardcore* con guitarras pesadas y pulverizantes, además de mucha distorsión. El segundo, mezcla un *pop-folk* con un sólido e imponente *grunge* siguiendo los altibajos melódicos y viscerales de éste. Su último disco tiene tintes *pop rock* más definidos.

Seven Year Bitch

Originarias de Seattle, las integrantes se conocieron en la escena de clubes nocturnos y del *grunge*. La banda de *hard rock* estaba compuesta por la baterista Valery Agnew, la vocalista Selene Vigil, la guitarrista Robin Dunne y la bajista Elizabeth Davis. Su guitarrista anterior, Stefanie Sargent, murió en 1992 por sobredosis de heroína. El nombre

lo tomaron de la película de Billy Wilder “La tentación vive arriba” sólo que en el original era 7 Year itch.²⁸⁸

RIOT GRRRLS

Las Riot Grrrls formaron una red feminista subterránea en las comunidades de Olympia, Wa., Washington D.C e Inglaterra. Pero su epicentro fue en Olympia lugar del Evergreen State Collage, K Records y Kill Rock Star Records. Su idea era dirigirse a mujeres a través de la música subterránea y alentarlas. Pero no se limitaban a proponer el *punk rock* y la formación de bandas como caminos para combatir la sociedad patriarcal; también hacían *zines* que reseñaban conciertos o discos, presentaban entrevistas a bandas y perfiles de artistas, informaban sobre derechos de aborto y precauciones para salir por las noches, compartían respuestas y experiencias enojadas hacia el sexismo, la ruptura de relaciones amorosas y abusos sexuales; realizaron talleres para aprender a ser DJ’s y organizar tocadás; marcaron la importancia del dialogo, la retroalimentación y la charla entre chicas para superar el aislamiento, la soledad y el mejor entendimiento de uno mismo.²⁸⁹

Bikini Kill

Kathleen Hanna nació en 1969 y creció en el Distrito Columbia. Al terminar la preparatoria se mudó a Portland, Oregon, donde trabajó en un refugio de violencia doméstica y como nudista. Hanna se mudó eventualmente a Olympia para asistir al Evergreen State Collage donde conoció a Tobi Vail (1969). Vail había sido la baterista del grupo Go Team de Olympia desde los 15 años, donde tocaba también la guitarrista Billy Karren (1965).

Hanna y Vail -junto con su amiga Kathi Wilcox (1969)-, publicaban por separado *zines* de pensamiento feminista para chicas jóvenes. Vail y Wilcox invitaron a Hanna y a

²⁸⁸ Guillot, *Op. cit.*, p.46.

²⁸⁹ Leonard “Rebel girl, you are the queen of my world” en Whiteley, *Op.cit.*

Karren a formar una banda. Se llamaron Bikini Kill. El nombre tomado de un *performance* del mismo nombre que dos amigos del Go Team habían realizado y que a su vez, estaba inspirado en la película de bajo presupuesto “The million eyes of Su-Muru”, en la cual el personaje del título conquista al mundo con su armada femenina.

Mecca Normal

De Vancouver, Canadá, se formó el dueto mixto del guitarrista David Lester y la vocalista Jean Smith. Ambos entraron en contacto con la escena de Olympia. E igual que otras bandas Riot Grrrl, tuvieron una historia discográfica básicamente de sencillos y recopilaciones.

Bratmobile

Alison Wolfe nació en 1969, creció en Mount Vernon, Wa., y se mudó a Olympia en 1977 tras el divorcio de sus padres. Wolfe fue criada por su madre que era lesbiana y había formado la primera clínica de salud para mujeres y operada por mujeres en el área. En preparatoria, Wolfe experimentó la agresión física y verbal de su exnovio, que le hizo recordar la violencia de su padre hacia su madre. Empezó a vestirse diferente, tapada hasta el cuello y comenzó a juntarse con los “rechazados”, como manera de rebelarse: “fue un evento sexista el que me provocó tener un modo de vida alternativo”.²⁹⁰

En 1989, Wolfe se inscribió en la Universidad de Oregón e hizo amistad con su vecina de dormitorio, Molly Neuman (1971) Ambas descubrieron la escena musical de Olympia, decidieron formar un dueto llamado Bratmobile y cantar a capella en las fiestas; finalmente Calvin Jonson de K Records las invitó a presentarse en el *show* del día de San

²⁹⁰ *Ibid.*

Valentín en 1991. Su éxito fue la canción y el *zine* “Girl Germs”. En Washington D.C. conocieron a la guitarrista Erin Smith quien se unió a la banda.

ORGANIZACIONES POLÍTICAS

Rock For Choice

En otoño de 1991, las L7 junto con la periodista Sue Cummings y el apoyo de la Feminist Majority Foundation, fundaron la organización Rock For Choice (Rock por la elección v. *corpus*, imagen # 14). El programa tenía como objetivo aprovechar la comunidad musical para proteger los derechos al aborto y las clínicas de salud de las mujeres.²⁹¹

En los conciertos, los jóvenes podían registrarse para votar y firmar peticiones a favor del derecho de las mujeres de abortar. Lo recaudado en los conciertos y de la venta de CD's beneficiaría el programa “Clinic Defense Project” (Proyecto de Defensa de Clínicas), de la Feminist Majority Foundation²⁹² y el trabajo en “Derechos al aborto” de la Feminist Majority.

Todo inició, dicen las L7, porque “queríamos hacer conciertos de beneficencia para un tema que nos preocupa apasionadamente: los derechos al aborto”.²⁹³ Sue Cummings propuso contactar a la Feminist Majority (FM) para planear el concierto y la administración. Para las integrantes de L7, la FM resultó ser una excelente organización, sin embargo, ésta última no estaba familiarizada con ese tipo de eventos de *rock*, así es que

²⁹¹ Rock For Choice organizó conciertos en todo el país presentando artistas como Pearl Jam, L7, Primus, Fishbone, Liz Phair, Veruca Salt, Rage Against The Machine, X, Screaming Trees, Foo Fighters, Hole, 7 Year Bitch, Rancid, Lunachicks, Cyndie Lauper e Iggy Pop.

²⁹² La Feminist Majority fue fundada en 1987 por la líder feminista Eleanor Smeal, promoviendo una agenda de *empoderamiento* para la mujer. Se llama mayoría feminista por el hecho de que según encuestas de Newsweek/Gallup Poll y Times-Mirror, el 71% de las mujeres del país creían que el movimiento de las mujeres había mejorado sus vidas; el 56% de las mujeres se consideraban feministas, sólo un 4% anti-feministas; y el 51% de hombres decía apoyar el movimiento de las mujeres. Rock For Choice [on line] Disponible en Internet via WWW.URL:

<http://www.feministcampus.org/Rock4choice.asp>. Archivo capturado el 4 de enero del 2003.

²⁹³ *Ibid.*

dejó la tarea a las L7 y propuso canalizar lo recaudado en sus ya existentes programas *pro-choice*.

El primer concierto fue el 25 de octubre de 1991 en The Palace durante el cual se presentaron Nirvana, L7, Hole y Sister Double Happiness. Fue un éxito.

Rock For Choice tenía otro objetivo además de recaudar fondos para apoyar los programas ya mencionados, que era presentar oportunidades de activismo en la lucha por los derechos al aborto. La preocupación surgió cuando las integrantes de L7 notaron, desde fines de los ochenta y a principios de los años noventa, que sus “libertades básicas humanas incluyendo el derecho al aborto seguro y legal, estaban siendo lenta y sistemáticamente deslegalizados por (su) [...] gobierno ultra conservador”.²⁹⁴ Pero lo que más les preocupaba era que la mayoría de los jóvenes de EU no parecían percatarse de ello, L7 creyó que era necesario que la gente fuera consciente de la situación y proporcionar un curso de acción.

L7 se encargó de todo al principio, pero sus ocupaciones las hicieron quedarse en el lado de la promoción y dejar a Rock For Choice como una casa de proyectos de tiempo completo con personal capacitado para seguir combatiendo a los fanáticos anti-aborto y sus ataques cada vez más radicales y violentos, por ejemplo, el volar con bombas las clínicas de aborto.

En 1989 el grupo anti-aborto Operation Rescue comentó que Los Angeles sería “el lugar de batalla decisiva en su guerra contra el aborto” y se revitalizó cuando la Suprema Corte quitó los castigos que antes recibían los bloqueadores a los accesos de las clínicas. También fue alarmante el surgimiento de nuevos grupos anti-aborto que apoyaban el “Justifiable Homicide” u “Homicidio justificable”, declarando abierta la temporada de

²⁹⁴ Book You Do [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: <http://www.feminist.org/rock4c/book/youdo.html>
Archivo capturado el 4 de enero del 2003.

cacería a los practicantes de abortos. En Florida, por ejemplo, el Dr. David Gunn fue asesinado, en el año de 1993, por un extremista anti-aborto.

Organizaciones que querían contra-atacar esta situación, incluyendo a la más grande del país, la Feminist Majority Foundation, realizaron movilizaciones masivas de voluntarios *pro-choice* para proteger clínicas.²⁹⁵ La ley de libertad de acceso a las entradas de las clínicas fue aprobada por la legislación federal gracias a la demanda de la Feminist Majority y de los proveedores de abortos.²⁹⁶

Rock For Choice tiene un sitio en Internet con una guía de información diseñada por la que fuera bajista de L7, Jennifer Finch. Además de proporcionar una síntesis de la historia legal del derecho al aborto en los EU de 1973 al presente, ellas recomiendan a los interesados mantenerse informados de noticias y actualizados en las listas de correo electrónico, circular peticiones, participar localmente como voluntarios y organizar propios conciertos de Rock For Choice pidiendo el *paquete do-your-own-show* o *haz tu propio evento*.

Home alive

Home Alive fue fundada en agosto de 1993, un mes después de la muerte de Mia Zapata, vocalista de la prometedora banda *punk* The Gits, quien fue violada y asesinada al salir de un club nocturno en Seattle. Esta fue una sacudida para la comunidad y fue una razón de peso para fundar la organización. Valery Agnew, la baterista del grupo Seven Year Bitch, y

²⁹⁵ Además estas últimas fueron aseguradas con un equipo legal para detener la violencia, bloqueos y acoso al personal; se proporcionaron chalecos anti-balas, sistemas de vigilancia en video y guardias de seguridad armados; se creó además, un número telefónico para que las clínicas y doctores reportaran la violencia anti-aborto; acordó también la realización de un informe anual sobre la violencia para presentarlo al Congreso y al público.

²⁹⁶ Ibid.

otras 8 personas crearon Home Alive, dedicada a la enseñanza de defensa personal para mujeres. Como dice Agnew:

Home Alive no utiliza lenguaje como ‘Queremos incrementar la conciencia sobre la violencia’ porque todo mundo está jodidamente consciente de la violencia. La violencia ha estado ahí siempre, y va a estar ahí para siempre, es un hecho en la vida. Así es que en lugar de estar lloriqueando y diciendo ‘oh, detén la violencia’ [...] y es el tipo de estampilla de política liberal de mal trasero que odio; lo que estamos diciendo es que esta es la jodida guerra y más te vale aprender cómo pelearla.²⁹⁷

Un conjunto de artistas y músicos formó Home Alive, para proveer a la comunidad de una instrucción accesible en defensa personal primordialmente para mujeres, desde una escala que va de cursos gratuitos a cursos de \$ 50 dólares, basada en la posibilidad de pago de los interesados. El objetivo era hacer visibles las posibilidades de entrenamiento de defensa personal *a través de la comunidad musical*.

La idea inicial era informar sobre la posibilidad de saber defensa personal en las tocaditas y conciertos, pero muchos ayudaron: bandas, dueños de clubes en Seattle, estudios de grabación –e incluso un café local que donó pizzas-, todos ayudaron. Esa ayuda y las ganancias obtenidas de los CD’s compilatorios²⁹⁸ eran destinadas al beneficio de la localidad únicamente; es decir, a Seattle y su área conurbada. La organización pronto se

²⁹⁷ Picorelli. Down to this. The Seattle rock community bonds to form Home Alive. [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: <http://www.geocities.com/Hollywood/2200/art7.html> Archivo capturado el 2 de junio del 2002.

²⁹⁸ Incluían pistas de Soundgarden, Nirvana, Pearl Jam, Lydia Lunch y la propia Mia Zapata, todo el material fue donado por los artistas y el CD se llamó: *Home Alive, The Art of Self Defense*. Otra compilación se llamó *Free to fight* que contenía un manual de defensa personal.

hizo de sus propias oficinas, de publicistas y un periódico; por otro lado, aumentó el número de clases que ofrecían.

El objetivo de la organización era incrementar las posibilidades de supervivencia de alguien que como Mia, fuera atacada: “Bien, tú puedes sentarte y ser oprimida o puedes aprender cómo escapar o ser más inteligente que ellos, nuestra idea es ‘*Lo que sea que tengas que hacer, hazlo*’”.²⁹⁹

Como puede verse, la organización abanderada, podría decirse, una especie de *do-your-self-defense* o *haz tu defensa propia*.

IDEAS Y PREOCUPACIONES RECURRENTE

Puede señalarse entre las Foxcore y las Riot Grrrl, dos reivindicaciones centrales a través de su música, lírica, discurso y acción, mismas que se analizarán a mayor profundidad en el siguiente capítulo, pero que cabe mencionar aquí. La primera de ellas es lo que podría llamarse la *autogestión versus el control del monopolio de la industria discográfica*; La segunda, una *propuesta de construcción alternativa de género versus el monopolio masculino en el rock* (y por supuesto en otros ámbitos sociales).

Las dos directrices mencionadas no son exclusivas de uno de los géneros sexuales; en ambas se ve una participación mixta de los involucrados en la escena subterránea musical del Noroeste.

Autogestión vs. monopolio del mercado discográfico

Cuando Madonna y su disquera Maverik trataron de comprar a Hole, Courtney Love se negó: “Para ellos soy algo vistoso, comercial, no tienen ni idea de lo que soy. El interés que

²⁹⁹ Cursivas mías. Picorelli, *Op. Cit.*

tenía Madonna por nosotros, es el mismo que tenía Drácula por sus víctimas.”³⁰⁰ Para una banda con la ideología de Hole, quienes no negaron su interés por la industria, la única razón por la cual firmar con un sello corporativo era la mejor distribución. Y cuando llegó el momento de necesitarlo firmaron con la David Geffen Company, compañía transnacional con la que hicieron un “excelente contrato” y a la cual “le sacaron todo lo que pudieron”.³⁰¹

Más radicales fueron las Riot Grrrls, quienes negaban cualquier posibilidad de firmar con una transnacional. Ellas se apegaban a la ética del *hazlo tú mismo*, pues creían que “Apropiándose de los medios de producción [...] las mujeres (tenían) [...] la oportunidad de mantener control sobre su trabajo, mientras aprendían habilidades valiosas que podían transmitir a otras mujeres jóvenes”.³⁰²

En una entrevista, la banda Sleater Kinney comentaba que tocar en una escena independiente significaba estar haciéndolo:

(no) por el dinero, no lo estas haciendo por la gloria (risas). Tú sabes que estás tratando con una comunidad de gente y amigos que están tocando música porque ellos aman hacerlo. Las comunidades de Portland, San Francisco y Olympia estaban basadas en ese ideal. [...] Nosotros seguimos queriendo completo control sobre nuestra música, a dónde vamos, para quién tocamos y con quién hacemos discos.³⁰³

³⁰⁰ Guillot., *Op. cit.*, p.31.

³⁰¹ *Ibid.*

³⁰² Love, rock and revolution, *Op cit.*

³⁰³ Wright Steenson. An Interview with Sleater Kinney's Janet Weiss [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: <http://www.maximag.com/imitate/sk/> Archivo capturado el 4 de junio del 2003.

Como se vio previamente, las disqueras independientes, las radios colegiales, los clubes y demás espacios universitarios, así como las bandas mismas, se basan en premisas comunes importantes, aunque haya variantes en llevarlas a cabo:

- A) En que los artistas, sus organizaciones y demás actividades para-musicales tengan el mayor *control* posible sobre sus creaciones y acciones a través de la ética DIY.
- B) En dar pie a una retroalimentación sociedad-individuo mediante acciones desde la comunidad para la comunidad. Se intentan vínculos estrechos con la comunidad local y regional. Algunos hablan de un ideal ético-político, otros son más realistas.
- C) Apoyar la cultura independiente, porque hay un gusto y amor por lo que hacen y porque son críticos de las redes comerciales culturales basadas primordialmente en el lucro.

Cabe aquí hacerse la pregunta del porqué de esa preocupación por el control, la toma propia de decisiones, el crear redes de relaciones y *mecanismos de afectividad*.³⁰⁴ Las respuestas son varias y van más allá de los gastos y ganancias monetarias compartidos, se trata también de generar un recurso sin el cual difícilmente habría innovación y buena calidad, generándose por el contrario una especie de “explotación” del individuo y estancamiento de su creatividad.

Como se vio en el capítulo anterior, la opción de las grandes compañías disqueras ha sido la de controlar al máximo para obtener también el máximo de ganancias. Los monopolios en la industria disquera operan interviniendo y acaparando revistas, radio, *shows*, giras y videos en la televisión (sin olvidar la música y apariencia de los artistas).

³⁰⁴ Ver Grossberg, *Dancing in spite of myself...*, *Op. cit.*

Sólo tomando en cuenta este contexto del capitalismo corporativo, nos explicamos el origen y la función de las premisas anteriormente expuestas.

Propuestas de género vs. monopolio masculino del rock

Otra temática recurrente tiene que ver con las relaciones de género y el *rock*, es decir, con el papel de hombres y mujeres en el *rock*. Y las opiniones son variadas, pero coinciden también y giran alrededor de dos ejes: el burlarse de o atacar al *monopolio masculino* y el burlarse de, atacar a, o negar *roles de género arquetípicos* y para ellas caducos.

Las Foxcore no están tan radicalmente interesadas en marcar la diferencia: “Crear un género (musical) del género (femenino o masculino) es simplemente horrible para mí. Hay algo único en ser mujer, pero no tanto”³⁰⁵, dijo Jennifer Finch de L7. Para Hole, 7 Year Bitch, L7 y Babes in Toyland lo importante es la música: “Yo no creo estar probando nada, como ‘Yo puedo roquear tan fuerte como los chicos’. Eso es un montón de mierda. Es como ‘No, yo sólo estoy tratando de tocar algo de música aquí, gracias,’”³⁰⁶ dijo Kat Bjelland.

Esto no significa que las bandas no estén conscientes del mayoritariamente masculino *rock*, como lo demuestra Lori Barbero: “Es grandioso cuando las mujeres se quedan al frente del escenario y roquean con nosotros. Nada...se siente mejor que ver a las chicas darse cuenta por primera vez que el *rock and roll* puede ser para ellas también”³⁰⁷ y es que como explica Courtney Love:

Crees que estás metida en la música, una forma de arte liberal, pero te das cuenta de que en realidad estás en la NFL. Es un territorio

³⁰⁵ Gaar., *Op. cit.*, p. 393.

³⁰⁶ *Ibid.*, p.390.

³⁰⁷ *Ibid.*

exclusivamente masculino, como las ligas de fútbol. Debes aceptar la idea de que las mujeres han sido enseñadas para casarse con el doctor y ser la enfermera, o ser la capitana de las porristas y citarte con el capitán del equipo. Es realmente asqueroso.³⁰⁸

Y en otra ocasión comentaba:

Los últimos 30 años del rock han girado en torno a posturas masculinas y han sido apoyados por las mujeres como medio para expresar su admiración hacia los hombres. Y todo eso ha evolucionado lentamente hasta la postura actual del macho blanco, que es insanamente aburrida.³⁰⁹

Love cree que algunos músicos tocan como chicas, sin importar que sean hombres, pues lo hacen de un modo muy intuitivo, sinfónico y receptivo. “Lo que hace Hole es algo que me planteo desde mi perspectiva femenina. Soy una mujer, pienso como una mujer y escribo como tal y no se me ocurre intentar componer como si fuera del sexo contrario”.³¹⁰

La posición de las Riot Grrls es mucho más aguerrida, porque plantean “la llegada de la revolución” y dicen en su manifiesto: “Queremos y necesitamos alentar y ser alentadas, a pesar de nuestras propias inseguridades, a pesar de los machitos del rock que dicen que no sabemos tocar nuestros propios instrumentos”.³¹¹

Existía una especie de solidaridad por parte de algunos chicos involucrados en la escena como Nirvana, Pearl Jam y Beat Happening quienes además de tener una actitud

³⁰⁸ Guillot, *Op.cit.*, p.40.

³⁰⁹ *Ibid.*, p.33.

³¹⁰ *Ibid.*

³¹¹ *Ibid.*, p.42.

anti-sexista, se relacionaron con muchas de las bandas de chicas. Pero aún así, ellas testimoniaban que no ocurría lo mismo con todos: “Todo ese material que publicaba Sub Pop. La actitud que dominaba era la típica actitud machista de los roqueros de los sesenta. Pero todo eso está cambiando ahora.”³¹² Se referían también a la violencia en las presentaciones.

Sin embargo, la escena independiente era mucho más solidaria. No era éste el caso de la industria discográfica de las grandes compañías, que reforzaban el monopolio masculino y los roles arquetípicos. Las Riot Grrrls, enfatizaban “romper el estereotipo de mujeres cantando baladas sensibles en guitarras acústicas y reemplazar eso con guitarras eléctricas de lleno ataque *punk rock*”.³¹³

Y las Babes in Toyland se mofaban del hecho de que sus videos para televisión no eran programados porque, decían,

no (parecían) [...] comerciales de jeans. ¡Me gustaría ver el panel que juzga esos videos! ¿Cómo pueden mostrar ese video de 2 Live Crew, ese que tiene 5 millones de traseros zarandeándose, y no mostrar nuestro video? Deberíamos hacer un video donde sólo mostremos nuestros tres traseros durante todo el video.³¹⁴

³¹² *Ibid.*, p. 43.

³¹³ Love, rock and revolution, *Op. cit.*

CAPÍTULO 3

ANÁLISIS DEL DISCURSO

Se ha establecido en qué circunstancias se produjeron las manifestaciones de las Fox y Riot Girls, dentro de un espacio económico global, regional y local. Asimismo, de qué manera se lleva a cabo la producción de la escena musical y de las redes que la configuran y hacen posible. Como se analizará en este capítulo, estas chicas plasmarán una compleja variedad de roles de género, algunos de ellos contradictorios, y muchas veces transgresores de las construcciones socio-culturales dominantes.

Podemos dar paso al estudio de las prácticas mediante el discurso (lírico e iconográfico, v. corpus anexo); a esto dedicamos el tercer capítulo. Tomando en cuenta el concepto del *discurso como manifestador y productor de prácticas*³¹⁵, traspasando su connotación de simple enunciación, a la manera que varios autores han propuesto,³¹⁶ podemos hablar, entonces, de un análisis como el que sugiere Foucault. Éste último recomienda explicar: 1) Las *condiciones que posibilitan el discurso*, mencionadas en el primer capítulo y que ampliaremos en el presente; 2) el tipo de *prácticas en las que deviene dicho discurso*, mismas que han sido previamente señaladas en el capítulo segundo. Y a continuación daremos paso a la tercera propuesta de análisis de Foucault: 3) encontrar los *elementos y regularidades de los que da cuenta el discurso* de las Foxcore y las Riot Girls.

³¹⁴ Gaar, *Op. Cit.*, p. 391.

³¹⁵ V. Foucault, *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI Editores, 2003.

³¹⁶ Autores como Carbó y la escuela francesa de mediados de los setenta, herederos de la tradición estructuralista althusseriana: Pecheux, Robin, etc. v. Jiménez Guzmán, *Punks en el gueto hña: la construcción de prácticas discursivas*

3.1 CARACTERÍSTICAS POSTMODERNAS EN EL DISCURSO DE LAS “GRONCHERAS”

LA IRONÍA

Se ha dicho que Nietzsche fue el primer *punk* y con ello se alude no sólo a la actitud nihilista del filósofo, sino también a la estructura narrativa irónica de su discurso. Para este escritor, la forma de lenguaje era contenido en sí.

En su análisis teórico de los tropos, Hayden White caracteriza a la ironía como un recurso que niega en el nivel figurativo, lo que afirma positivamente en el nivel literal. La ironía es una dialéctica que hace uso deliberado de la metáfora con el propósito de la auto-negación verbal.³¹⁷ Mientras que otros tropos son ingenuos en creer en la capacidad del lenguaje para captar la naturaleza de las cosas en términos figurativos, la ironía señala de antemano una duda real o fingida sobre la verdad de sus propias afirmaciones.

Espectáculo

En sus presentaciones, la banda Riot de las Bikini Kill escribía con un marcador sobre los abdómenes y brazos de sus integrantes, la palabra “SLUT” (“PUTA”) y en ocasiones descubrían sus senos. Cuando se les preguntaba al respecto, la vocalista Kathleen Hanna decía: “Los chicos piensan, vaya putón, [...] porque así es como han pensado siempre de nosotras. Por eso escribo palabras como zorra o puta sobre mi ombligo [...] Tienes que ver

en resistencia en las comunidades otomíes de la periferia de Toluca. Tesis para obtener título de Licenciado en Sociología, Universidad Iberoamericana, México D.F., 2002.

³¹⁷ V. White, *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, México: FCE, 2001.

sus caras de asombro”.³¹⁸ Como dice Marion Leonard, esta autocatalogación prevenía términos derogatorios que pudieran ser dirigidos hacia ellas. Al jugar con códigos de exhibición y portar vestidos “femeninos yuxtapuestos” a la palabra “PUTA” escrita en el cuerpo, tenían una clara intención semiótica: la crítica de la construcción de lo femenino.³¹⁹

La palabra “puta” ha sido un término utilizado despectivamente y designado a descalificar a las mujeres, por cualesquiera razones, manifestando incomodidad o aversión a su posibilidad de ser sexuales. En un caso más concreto, el apelativo ha sido dirigido a prohibir la presentación de algunas mujeres. Sin embargo, las Bikini Kill, utilizaron el término como una confrontación pública al auditorio. Lo anterior recuerda ciertas prácticas del arte vanguardista de principios del siglo XX; se utilizaban recursos que recordaban al espectador de una pintura que lo que veía era eso, una pintura y no la realidad que ésta pretendía representar; su objetivo era hacer consciente al observador del carácter ficticio de lo pintado.

Mediante una expresión manifiestamente absurda o *catacrexis*, las Bikini Kill utilizan el mecanismo estilístico favorito del lenguaje irónico, la *aporía*³²⁰, es decir, la duda real o fingida sobre la verdad de su afirmación. Esta manera escéptica de considerar concepciones socioculturales establecidas refleja un proceso crítico y reconoce la naturaleza problemática no sólo del lenguaje sino de la realidad.

La vocalista de las L7 lanzó al público en una ocasión, su tampón ensangrentado que simulaba una bomba. Esta metáfora grotesca es característica del humor negro y estilo *gore* de las L7. Sin duda alguna, es un comportamiento escandaloso por salirse de las

³¹⁸ Guillot, *Op.cit.*, p.43.

³¹⁹ Leonard, “Rebel girl you are the queen of my world” en Whiteley, *Op. cit.*

³²⁰ V. White, *Op. Cit.*

expectativas establecidas a cerca de la mujer y su comportamiento con respecto al proceso biológico de la menstruación.

Zines

Las pequeñas revistas de las Riot Girls retomaban imágenes de revistas de moda, tiras cómicas o carteles publicitarios, las desviaban de su contexto original para resituirlas en una especie de *collages* (v. *corpus* iconográfico, imágenes #9). Esto tampoco era algo nuevo. Los dadaístas utilizaron una técnica similar de comunicación mediante palabras e imágenes que denominaron *cut-ups*. Y en la tradición *punk*, Jamie Raid tomaba textos de la cultura de masas para proporcionarles un nuevo significado subversivo.³²¹

Las Riot por ejemplo, llegaron a juxtaponer fotos de mujeres sonrientes, lencería y pornografía *soft* y frases como “puta”, “anoréxica/belleza absoluta” y “psicología de la violación”.³²²

La revista comercial para mujeres jóvenes adolescentes, *Sassy*, apoyó y alentó a las Riot realizando reseñas y entrevistas sobre el movimiento. Sin embargo, en sus páginas se encontraban anuncios como “Obtén el look que los chicos notan [...] el tipo de cuerpo que realmente llama su atención”. Esta disparidad entre escritores y anunciantes llevó a las Riot a realizar zines donde los textos se modificaban irónicamente: “Cómo perder peso rápido y verte como una anoréxica con cuerpo de una chica de jodidos doce años, vas a ser el tipo de chica que todo tipo quiere coger realmente duro. Ordene ahora...”.³²³ A través de la *exageración* cuestionaron modos de construir prototipos de la feminidad usados por medios

³²¹ Tarea previamente realizada por Andy Warhol y el *arte pop*, aunque despojada de la intención subversiva de Raid, obedecía más bien a una llana reivindicación estética de la cultura de masas.

³²² Leonard, *Op. cit.*, p.236.

³²³ *Ibid.*

masivos con el fin de capturar al consumidor, y a cambio las Riot ofrecieron modelos alternativos de comportamiento.

El movimiento de las Riot intentó regresar el rock, centrado en el orden masculino, hacia sí mismo. Esta idea de *reversión* fue un arma *punk* utilizada por grupos como los Sex Pistols, los Ramones y Sonic Youth. Otro ejemplo del *discurso del contraste* fue utilizado por los integrantes de la banda *grunge* Nirvana, quienes mandaron a Michael Jackson, estrella pop del canal más importante de videos, a recoger su premio en los MTV Awards. Fue un intento de volver la mirada de MTV hacia sí mismo.³²⁴

El *punk* se ha caracterizado por revertir formas e ideas establecidas en contra de ellas mismas. Son bromas que, sin embargo, intentan hacer una afirmación seria.³²⁵ Kim Gordon, la bajista de Sonic Youth y gurú de las “groncheras”, admira el trabajo del artista Raymond Pettibone, quien “se alimenta de imágenes del *mainstream* para deconstruirlas y mandarlas de regreso como bombas ideológicas de tiempo a aquellos que las crearon. Son clichés o situaciones inconscientes que han aparecido antes”.³²⁶

Estilo “Kinder-Whore” o de “puta de jardín de niños”

Las Riot Girls no se caracterizaron por un tipo de vestuario particular, usaban la ropa de diario o un poco más glamourosa y “femenina” para sus presentaciones. Mientras que las Foxcore, L7, usaban un ropaje de escombros, algo desgarrado, manchado con lápiz labial.

³²⁴ Rocco, *Op. cit.*

³²⁵ Greil Marcus llama al punk “terrorismo intelectual” por usar el *détournement*, práctica utilizada anteriormente por el grupo de anti-artistas “Situational International” que consiste, como ya explicamos, en intentar volver las formas culturales establecidas en contra de ellas mismas.

³²⁶ Rocco, *Op cit.*, p. XXV.

Pero fueron Kat Bjelland de Babes in Toyland y Courtney Love de Hole, quienes se vieron realmente involucradas, no en la creación,³²⁷ pero sí en la sistematización del uso del estilo “Kinder-whore” (v. *corpus* iconográfico, imágenes #16 y 17). Descrito como el “look de una niña de diez años perdida en el estuche de maquillaje de su madre por primera vez, y (que) tiene un impacto real en el escenario cuando (Courtney) grita ‘cuando fui una puta adolescente’ con el sonido poderoso y desafiante de las guitarras”.³²⁸ Kat y Courtney pelearían por la patente del estilo.³²⁹ Courtney afirmó que Kat tenía anteriormente un estilo victoriano y que le había copiado el “kinder-whore”. La polémica no importó, pues al cabo de unos años el estilo se volvió moda callejera adoptada por Riot Girls y fans del grunge, de ahí pasó a formar parte del *mainstream* y terminó en París. Por supuesto, tanto Courtney como Kat guardaron sus vestidos en el clóset: “Está tan estereotipado- se quejaba Courtney- que no puedo salir a la calle vestida como soy sin sentirme absurda”.³³⁰

Una mujer joven-adulta cubierta con un vestido de niña. Como el nombre del estilo mismo lo atestigua, se trata de una paradoja: la inherente inocencia infantil fusionada a una especie de despliegue sexual o incluso su asociación directa con la imagen de una sexo servidora. Traducido a un nivel narrativo, la contraposición correspondería a un *oxímoron*, o paradoja explícita,³³¹ es decir, una forma de ironía. El “kinder-whore” se vuelve irónico porque rompe con las cualidades que normalmente se atribuyen a cada uno de los dos conceptos. No es casual que se haga referencia a la infancia, una etapa de construcción subjetiva del género, en este caso, femenino, a través de una serie de conductas aprendidas socialmente; etapa además asociada a la “virginidad” uno de los tres arquetipos de la mujer

³²⁷ La punketa setentera Debbie Harry del grupo Blondie ya utilizaba entonces una apariencia de niña sexy acompañada de sus muñecas.

³²⁸ Burrows, *Op. Cit.*, p.12-13.

³²⁹ Kat y Courtney habían sido amigas y estaban influenciadas por las mismas películas y los mismos libros. El libro *Baby Doll* de Carrol Baker fue el inspirador del look “kinder-whore”, v. Brite, *Courtney Love, the real story*, EU: Touchstone, Books, 1997. p.106.

³³⁰ Guillot, *Op.cit.*, p.28.

³³¹ Como la frase “pasión fría”.

que a lo largo de la historia ha servido para catalogarla. El segundo arquetipo corresponde al papel de “madre” y el tercero al de “puta”. Virgen-madre-puta.³³² Tampoco es casual que éste último prototipo, el de la prostituta (la expresión sexual en todo su esplendor de la “feminidad”, “lastre social y mal necesario”), sea el que se fusione con el de la virgen haciendo obvio que a pesar de la aparente contradicción, la niña y la puta son caras de la misma moneda.

El estilo señala la incapacidad de la caracterización lingüística de la realidad y el absurdo de las creencias que parodia. La contradicción exige detenerse con cuidado, dudar, reflexionar y pensar con cierto escepticismo y relativismo éticos.

A través de la ironía, el *grunge* se sale en algunos aspectos de lo dogmático para cuestionarlo, y lo hace en un tono autoconsciente, escéptico y con intenciones relativistas. Para ello se requiere de una conceptualización ilustrada y autocrítica por parte de los que lo producen, aunque su discurso lo oculte. Todo esto nos lleva a concluir que el *grunge* hace, entonces, un recordatorio del carácter histórico de aquello que ironiza. Los arquetipos de género son construidos de manera histórico-cultural y, por lo tanto, son flexibles y cambiantes. Más tarde hablaremos de la implicación política que posibilita dicha reflexión o dicha “bomba de tiempo” en palabras de la bajista de Sonic Youth.

ARTE-MASAS

Cultura basura

En los años sesenta, las pinturas de Andy Warhol y el *arte pop* representan un buen ejemplo de una especie de desaparición de las fronteras entre la alta cultura y la cultura de

³³² Este arquetipo aparece ejemplificado en la vida de Jesús, según el Nuevo Testamento. La figura femenina más importante en los relatos es María, virgen y madre de Jesús. Magdalena quien fuera prostituta, es la otra mujer importante

masas. La pintura, pertenecía tradicionalmente a la alta cultura, pero Warhol pintaba una lata de comida, que es un producto comercial y de la cultura de masas.

En el estilo musical y las presentaciones de L7, encontramos el tinte divertido del *trashglam* o “glamour basura”. La influencia de los filmes de John Waters, catalogados como “películas basura” sobre “cultura basura”, está patente también en las canciones de la banda.³³³ Waters comenzó en los setenta lanzando una provocación que consistía en la aniquilación de ciertos valores burgueses establecidos. Su método se basó en enfatizar el “mal gusto” de las clases populares, elevando el *kitsch*³³⁴ a una categoría estética. Sus películas eran mal filmadas a propósito, para atacar el gusto imperante por el cine comercial.³³⁵ El director utilizó recursos de los márgenes de la industria como el *gore*³³⁶ y *valores anti-establishment* que, sin embargo, en nuestros días han dejado de ser una provocación, pues han irrumpido en el cine de masas.

En 1994, L7 participó en la película de Waters, Mamá sangrienta, como la banda de las Camel Lips que tocan en un club. La protagonista es un ama de casa asesina en serie y su personaje está inspirado en las series *sitcom* (cómicas) de los años cincuenta sobre mamás y familias perfectas. La película sobre el culto a la violencia en la sociedad actual utiliza el *gore* de manera cómica, en una crítica a los *reality shows*, y a la mercadotecnia televisiva. Waters vive con pasión la trivialidad de cierta cultura de su país, rituales de exceso como él los llama: “Lo que trato de decirles es: ‘esto es tan horrible que puede llegar a ser maravilloso’. Hay cosas que odias tanto que llegan casi a gustarte”.³³⁷

en los relatos y ambas lloran la muerte del mesías.

³³³ Como “Ms. 45”, “Diet pill” y “Crackpot”, (v. corpus lírico anexo).

³³⁴ Un tipo de *funky art* trabajado por Edward Paschke. v. Taller documentación visual, “Posiciones ante la postmodernidad” en *Artes Plásticas*, ENAP-UNAM, Vol 3, No. 12, marzo de 1991.

³³⁵ Quintana, “Una mamá sin freno”, *Dirigido por...*, 1994.

³³⁶ Amplificación de la violencia y lo sangriento que hace a las imágenes inverosímiles y las transforma en un simple recurso grotesco.

³³⁷ Wenreichter, “Entrevista, John Waters”, *Dirigido por...*, 1994.

Para las chicas de L7, su ciudad base, Los Ángeles, comparte el *trashy glamour* o “glamour basurita”, la degeneración y la depravación “en su lado bueno”, aclaran, de la cultura estadounidense.

Otro ejemplo de acercamiento a la cultura de masas por parte de las “groncheras” y sus manifestaciones artísticas, nos lo da la estética *grunge* que recurre a muñecas, juguetes infantiles y personajes fantásticos utilizados también por Walt Disney en sus caricaturas: brujas, hadas, entre otros (v. *corpus* iconográfico).

Ropa de segunda mano

Courtney Love y sus coetáneas no compartían la idea feminista tradicional y ortodoxa de principios de los setenta, que asociaba los artículos de vestir femeninos con el estatus de las mujeres como esclavas del consumismo. En ese entonces se consideraba que divertirse al ir de compras era un síntoma de la pasividad femenina incorporada al sistema de falsas necesidades.³³⁸ La propia Courtney explica el efecto que esto tuvo desde su infancia: “Mi madre se empeñó en que nada en la casa fuera sexista, así que no podía llevar vestidos, ni tacones, ni nada. Por eso ahora me llaman tanto la atención los vestidos y las ropas de niña. Por que nunca me permitieron usarlos”.³³⁹

El *punk* a fines de los setenta, consideró que había más que un simple intercambio de dinero por bienes en el acto de comprar y vender un estilo subcultural. El estilo *punk*, visto como un acto de creatividad, desafió la idea de las compras como un acto mundano. Anteriormente comprar no implicaba un acto creativo, en el cual los bienes o artículos podían ser transformados para subvertir su significado original o intencional. No es que las

³³⁸ McRobbie, “Second-hand dresses and the ragmarket (1989)”, en Gelder, *The subcultures reader*, EUA: Routledge, 1997.

³³⁹ Guillot, *Op cit.*, p.26.

subculturas como el *punk* dejen de consumir, sino que consumen de preferencia un tipo de productos en particular.

Según Angela McRobbie, el estudio de la resistencia cultural juvenil ha tenido poco interés en el análisis de compra y venta de ropa, pues éstas han sido consideradas prácticas modestas adjudicadas a las mujeres.

Sabemos por algunas entrevistas que, entre las “groncheras”, fue común el recurrir a tiendas de segunda mano o “mercados de pulgas” para conseguir ropa y conformar un estilo propio (v. *corpus* iconográfico, imágenes #18 y 19).³⁴⁰ El consumo de segunda mano, como explica McRobbie, depende de las características de la sociedad contemporánea, en este caso de las ciudades de Estados Unidos. “Depende, por ejemplo, de la creación de un excedente de bienes cuyo valor no se gasta con su primer dueño, mismo que los desecha. Entonces los bienes son revividos, incluso en su senilidad, y entran a otro ciclo de consumo”.³⁴¹

Al igual que las compras en tiendas de moda de alta costura, en los mercados callejeros o en tiendas de segunda mano también existen los patrones de gusto y discriminación. A pesar de que en los dos últimos parece haber una evasión del *mainstream*,³⁴² de sus precios y productos en masa, también en el mercado de segunda mano hay una alta selectividad, una economía refinada del gusto, que puede considerarse como un elitismo cultural (puede estar basado, por ejemplo, en películas o fotografías viejas, novelas y documentales). Dicha actividad se lleva a cabo en un espacio de continuas

³⁴⁰ V. entrevista de la revista para público homosexual: Allaman, “The dark side of Kurt Cobain”, *The Advocate*, febrero de 1993. Compilado en Rocco, *Op. cit.*

³⁴¹ McRobbie, *Op cit.*, p.193.

³⁴² *Mainstream* es un vocablo que se refiere a las corrientes o tendencias predominantes.

ofertas y precios baratos, en un ambiente de comunidad e intercambio personal, distinto al de los centros comerciales.³⁴³

El *punk* con su ética del *hazlo tú mismo* formó una cultura empresarial a pequeña escala. Ropa, lugares para tocar, carteles publicitarios, todo ello requería manejar negocios aunque fuera de una manera autosuficiente. Las industrias juveniles a pequeña escala se involucraron de esa manera en la moda, el periodismo (los *fanzines*) y el diseño gráfico, e incluso, lo anterior permitió a los jóvenes tener un empleo. McRobbie señala una ambigua conexión entre el *punk* y el desempleo juvenil de aquellos clasemedieros que no estaban inscritos en la universidad, o no tenían una profesión o carrera convencionales.

La ropa de segunda mano proporcionaba a las “groncheras” la posibilidad de crear un estilo único a un precio accesible. De este tipo de lugares surgieron los vestidos antiguos, los zapatos y accesorios “retro”, las camisas de franela, las botas y demás artículos de la llamada *grungewear* (“el uso *grunge*”), la real y no la de marca y diseñador que a raíz del éxito de la banda Nirvana se comercializó popularmente.

EL ROCK Y LA POSTMODERNIDAD

El *rock*, comenta Lawrence Grossberg, surge en el contexto del capitalismo tardío y la postmodernidad. Es decir, en una época caracterizada por la sociedad de consumo y la permanencia de una ideología del individualismo, del progreso y de la comunicación. El “sueño americano” resultó ser aburrido y toda una generación de niños creció aislada, frustrada, insegura y enojada.

³⁴³ En los sesentas, los mercados de artículos viejos eran un estigma de pobreza y posibles infecciones; los hippies escandalizaron al resto de la población por sus preferencias por sacos antiguos, vestidos de crepe y abrigos de la armada.

Los cambios rápidos y variados que rodeaban la vida humana desde el fin de la Segunda Guerra Mundial hasta nuestros días, eran más breves que la vida misma, y la historia se volvió efímera. La frase “para siempre” dejó de ser algo que *trascendía* para convertirse en algo que *aislaba*: “Mientras que la historia se vuelve puro cambio-discontinuo, sin dirección, sin sentido- es reemplazada por un sentimiento de fragmentación y ruptura, de materialidad opresiva e impotente relativismo”.³⁴⁴ La postmodernidad de los países primermundistas niega toda teleología.

El *rock*, dice Grossberg, coloca a la juventud blanca en una emergente formación histórica. El *rock* es una práctica histórica postmoderna que niega la totalidad y hace énfasis en la discontinuidad.

Es esta noción de vida la que permea la producción del discurso “gronchero”.

Los estudiosos de la postmodernidad señalan varias características postmodernas en la cultura a partir de los años sesenta.³⁴⁵ Explican que los -ismos (cubismo, simbolismo, impresionismo, surrealismo, etc.) de principios del siglo XX querían abandonar una expresión realista cerrada. Un arte relativista se experimentó desde entonces hasta los años sesenta; la expresión abstracta en las artes no pudo disolverse más. Umberto Eco observa que las artes postmodernas se vieron obligadas a regresar a formas y contenidos creados previamente en otros periodos de la historia del arte:

Llega el momento en que la vanguardia (lo moderno) no puede ir más allá porque ya ha producido un metalenguaje que habla de sus imposibles textos (arte conceptual). La respuesta postmoderna a lo moderno consiste en reconocer que puesto que el pasado no puede

La cultura *hippie* pretendió también políticamente crear una sociedad alternativa incluso en el desarrollo de una red semi-empresarial de contracultura: tiendas de primera y segunda mano, restaurantes, etc.

³⁴⁴ Grossberg, *Dancing in spite of myself...*, *Op cit.*, p. 34.

³⁴⁵ V. Taller de documentación visual, *Op. cit.* Y Picó (comp). *Modernidad y Postmodernidad*, Madrid: Alianza Editorial, 1988.

destruirse –su destrucción conduce al silencio-, lo que hay que hacer es volver a visitarlo, con ironía, sin ingenuidad.³⁴⁶

Entonces, regresar a viejos elementos sólo era posible mediante la ironía, a través de la confesión y la obligatoriedad de retomar dichas formas y contenidos desde un lugar lejano a la inocencia.³⁴⁷ Usando la ironía se respetaron los orígenes de las cosas prestadas; es decir que mediante ésta se hizo referencia al pasado, siempre y cuando quedara claro al público el anacronismo y la descontextualización de los elementos retomados. El arte comenzó, entonces a recordar al espectador todo el tiempo que estaba viendo una obra, y a hacer referencias a sus influencias mediante la autorreflexión crítica.

La ironía puede causar risa, pero no deja de ser una forma indirecta, un tanto evasiva, que pretende ocultar el carácter importante de sus reflexiones. ¿Por qué el *grunge* recurre al discurso irónico y no a otro?

La experiencia de la contracultura de los años 60 ha sido vista como una serie de fracasos (aunque no todos lo fueron) en la lucha por lograr un estilo de vida alternativo. Con una especie de cinismo disfrazado de apatía, la llamada generación X, a la que pertenecen los “groncheros”, es heredera de y afín a las ideas que se movilizaron en los años 60. Es decir, hablamos de una generación que quiso cambiar el mundo y “no pudo hacerlo” y de la generación que le sigue, que sabe que no lo intentará de la misma manera. Esta última recurre a la ironía por esa “regresión lejana a la inocencia” de la que habla Eco. El *rock* es una práctica única del capitalismo y, como dice Grossberg, es contradictoria porque incorpora y excorpora (v. *infra*, subcapítulo 3.3): “El más obvio resultado de ello es la forma particular de ironía en el rock”.³⁴⁸

³⁴⁶ Eco, “Postmodernismo, ironía y amenidad” en *Apostillas a el Nombre de la Rosa*, Barcelona: Lumen, 1985.

³⁴⁷ Para Humberto Eco, el postmodernismo no es una tendencia que puede circunscribirse cronológicamente, sino una manera de hacer las cosas; piensa que cada época tiene su propio postmodernismo. V. *Ibid.*

³⁴⁸ Grossberg, *Dacing in spite of myself...*, *Op. Cit.*, p. 37.

Además de la ironía, otra característica postmoderna es la *fragmentación y la desaparición del todo, la inexistencia de los absolutos y totalidades*. Es decir, que son más importantes los fragmentos que el todo. Las canciones de Babes in Toyland, recuerdan fragmentos oníricos con lagunas que interrumpen su coherencia. Otro ejemplo es la canción “Doll parts” (“Partes de muñeca”) de Hole, que dice así:

Yo soy ojos de muñeca,
 boca de muñeca,
 piernas de muñeca,
 Yo soy brazos de muñeca,
 grandes venas,
 carnada de perro

La canción alude a la fragmentación del cuerpo de la protagonista. Este aspecto puede ser asociado a la fragmentación que se hace de las partes de la mujer cuando se anuncian artículos de belleza para el cabello (shampoos), la cara (cosméticos), etc. La fragmentación postmodernista está relacionada con la lógica conclusión de los productos fetiches del capitalismo dada la creciente especialización de la producción y su venta mediante la construcción ideológica hecha sobre la supuesta necesidad de dichos artículos.

Por otro lado, la fragmentación tiene que ver con la práctica deconstructiva postmoderna. Como explica Grossberg, el producto u objeto en el capitalismo tardío funciona en dos contextos: el ideológico (la manera en que se representa) y el estructural (el material). El objeto se encuentra en la contradicción de esas dos prácticas: la mitificación ideológica que convierte al objeto en un artículo vendible y una desmitificación que lo regresa a su contexto material haciendo presente su utilidad.

El conflicto entre la producción, con su forma totalizante,³⁴⁹ y la fragmentación está patente en el *rock*. El *rock* retoma estilos, ideas y prácticas para recolocarlos dentro de una alianza afectiva de diferenciación y resistencia. Si las respuestas de lo hegemónico hacia la resistencia son prácticas de incorporación, el poder del *rock* yace en su “excorporación” (v. *infra*). Es decir, que el *rock* deconstruye o fragmenta algunas prácticas establecidas.

La *intertextualidad*, en la que todo texto es en mayor o menor medida, producto de la influencia de otros con los que su autor ha entrado en contacto, es otra característica postmoderna. Un ejemplo de esta característica en las Riot Girls son los pedazos de imágenes o frases prestadas en sus *collages*. Otra característica de la cultura postmoderna, tiene que ver con la *utilización de imágenes fuera de su contexto original*, ejemplo de ello son los videos de rock que presentan imágenes prestadas, simuladas o copiadas.

Se habló ya de la tendencia postmoderna a *minimizar las barreras entre la “alta cultura” y la cultura popular*. En las manifestaciones líricas y estilísticas de los “groncheros” hay una actitud que busca afinidad e inspiración en la cultura popular desde una perspectiva externa y crítica. Tales son los casos de las canciones de L7 sobre la vida cotidiana en el contexto de la “cultura basura” o del gusto generalizado de las bandas por la ropa usada y barata. Además, uno de los objetivos del circuito independiente de bandas y su difusión era la masificación que les permitiera incidir; era socializar la creación y recepción del arte.³⁵⁰ La *carencia de profundidad en los signos*³⁵¹ peculiar del arte postmoderno, se percibe en que como dice Grossberg, el rock nunca se ha tomado a sí mismo en serio.

³⁴⁹ La producción es vista aquí como creadora de una estructura totalizadora en la que los productos, los medios de producción y las relaciones productivas conforman una totalidad histórico-social.

³⁵⁰ v. Taller documentación visual, *Op. cit.*, p.30.

³⁵¹ La carencia de profundidad no significa superficialidad, si se habla de superficialidad puede hablarse de la posibilidad de profundidad inherente a ella. Lo que quiere decirse con “la carencia de profundidad” es el desinterés por encontrarla.

3.2 ANÁLISIS DE GÉNERO

-*Todos los chicos quieren ser yo
y todas las chicas quieren
"cogerme". David Bowie*
-*Está bien, quizá David Bowie
tenía razón en ese entonces.*
Lori Barbero de *Babes in Toyland*

Como elemento para el análisis histórico partimos del *género* entendiendo que “hombre” y “mujer” son categorías sin un significado último y estable, sino contextualmente definido y problemático, por lo tanto historiable.³⁵²

En su análisis de la construcción cultural de género, Agustín Vaca propone una metodología que destaca tres niveles de análisis. Una primera directriz es el estudio de las estructuras normativas, es decir, de las reglas, instituciones, parámetros y organizaciones sociales que rigen la vida de hombres y mujeres. La segunda directriz tiene que ver con la subjetividad, es decir, con el análisis de la construcción de la propia representación de género en los individuos; de esta manera puede conocerse de qué forma los prejuicios sociales influyen en la percepción que tienen los sujetos de sí mismos. Por último, Vaca propone una tercera propuesta: el análisis de símbolos culturales en los cuales se puede detectar la relación entre hombres y mujeres.

Por otro lado, en el análisis histórico de género de Carmen Ramos encontramos también una metodología útil para aplicarla a la investigación del significado discursivo, las prácticas y propuestas de las Foxcore y Riot Girls. Ramos sugiere:

explicar cómo operaban históricamente las ideas sobre la diferencia sexual, sobre el significado que se le daba a lo femenino, a lo masculino a través del tiempo; más aún, ¿cómo se modificaba esa

³⁵² Scott, “El género: una categoría útil para el análisis histórico”, en Lamas (comp.) *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México: UNAM-PUEG, 1996.

concepción de lo femenino históricamente? ¿Cómo se contraponía con lo masculino? ¿Qué relación había entre ambos en un tiempo y espacio determinados? ¿Cómo se altera esa relación? ¿Debido a qué?³⁵³

Es decir, Ramos sugiere que conviene preguntarse cuáles son las diferencias genéricas, cómo operan, y por último, cómo y por qué se modifican.

DIFERENCIAS GENÉRICAS EN EL ROCK

En el presente y el siguiente apartado analizaremos el nivel normativo que existe de manera informal en el *rock*, visto como un tipo de organización social similar a otros que conforman algunas sociedades. Con ello se cubrirá el primer nivel de análisis que propone Agustín Vaca.

El género, según Sara Cohen, ha mostrado ser construido musicalmente no sólo a través de textos, imágenes y estilos sino también mediante relaciones, eventos y contextos. En el capítulo anterior comentamos el carácter eminentemente masculino del *rock*. Como muestra el estudio de Mavis Bayton,³⁵⁴ el caso de las mujeres que son rockeras es una excepción. Su investigación concluye que la presencia femenina en revistas de *rock* (en fotos, artículos, anuncios y noticias) es de 2 a 4% y su posición es generalmente como *grupies* o *fans* (novias seguidoras o fanáticas).³⁵⁵

Desde los sesenta las bandas de *pop* y *soul* femeninas eran básicamente formaciones vocales y transmitían una imagen de debilidad. A lo largo de la historia del *rock* han existido más mujeres vocalistas que instrumentalistas, cuestión que también es motivo de

³⁵³ Ramos, "Historiografía, apuntes para una definición en femenino", *Debate feminista*, octubre de 1999, p. 144.

³⁵⁴ Las fuentes de estudio de Bayton son revistas de rock inglesas de 1988, 1992 y 1996.

³⁵⁵ Bayton, "Women and the electric guitar" en Whiteley, *Op. cit.*

desdén,³⁵⁶ pues suele considerarse al canto como una labor “natural” y por lo tanto, menos calificada.³⁵⁷

Vemos básicamente tres papeles jugados por las mujeres en las formaciones de rock. El estudio de Bayton señala el rol de *consumidoras (fans o grupies)* más que de productoras; Norma Coates explica el rol femenino preferido de *cantante* por encima del de instrumentalista; y finalmente, Sara Cohen muestra como la mujer ha sido un apéndice de *decoración* en el mundo del *rock*.

La mayoría de las mujeres que tiene éxito en el negocio de la música lo hicieron como cantantes: muchos grupos femeninos perdieron el interés del público rápidamente... el público quería ver a gente bonita y la definición de una mujer bonita es joven, delgada, con una cara bella, cabello y piernas lindas. Después de los 28 ya no son consideradas jóvenes... Como músicas deben ser más que buenas y conectadas sexualmente con otro miembro de la banda.³⁵⁸

El *rock* y el *pop* están asociados con convenciones del comportamiento masculino y femenino y con ideas de cómo éstos deben relacionarse. Por ende, el género puede ser estudiado en función de los aspectos del pop y del rock. Como observa Cohen, la *construcción de género* en el pop y el *rock*, al estar asociada con prácticas e ideologías de género, puede también ser vista como *contrición de género*, porque limita espacios y acciones. Por ejemplo:

³⁵⁶ Coates, “Revolution now? Rock and the political potential of gender”, *Ibid.*

³⁵⁷ Esta asociación mujer-naturaleza nos recuerda la contraparte del binomio: cultura-hombre. Dicho binomio simbólico masculino-femenino fue destacado por Lacan y trabajado por otros analistas. Mientras que la mujer queda relacionada así con elementos estáticos y conservadores, el hombre se relaciona con lo innovador, lo creativo y lo cambiante.

³⁵⁸ “For musicians only”, *Billboard*, 1988, cit. en Karlen, *Op. cit.*, p. 26.

ciertos sonidos y estructuras musicales así como registros vocales han sido codificados como masculinos o femeninos dentro de contextos sociales y culturales particulares, y ellos significan, para aquellos familiarizados con dichos códigos, imágenes femeninas y masculinas estereotipadas.³⁵⁹

¿CÓMO OPERAN LAS DIFERENCIAS GENÉRICAS EN EL *ROCK*?

Masculinidad en el *rock*

La guitarra eléctrica es el instrumento que epitomiza al *rock* y éste último ha llegado a simbolizar la sexualidad masculina, su dominación y su prestigio. Además, según las reflexiones de Cohen, el *rock* expresa un control masculino ficticio, pues al ser sólo un espectáculo no refleja un poder real. El *rock* crea y no simplemente refleja una situación de género: el *rock* masculino ha dependido del desarrollo y reitración de tropos significantes, basados en una fundación ficticia, que llegan a estar estrechamente relacionados con el *rock* y la masculinidad.³⁶⁰ El *pop* y el *rock* ofrecen a músicos y oyentes, medios para construir musicalmente el género.

Existen también prioridades corporativas, estrategias y consideraciones presupuestales de las compañías disqueras y sus departamentos de publicidad. La imagen y la identidad están moldeadas en relación con los estilos y las bandas de rock establecidas - incluso dentro de los circuitos independientes. Algunas bandas han sido promovidas y alentadas por ser diferentes, pero la mayoría concuerda con los roles de género establecidos. En este sentido, dice Cohen, el género es una categoría que no sólo encarna diferencia sino también inequidad. Es decir, que las convenciones particulares de género

³⁵⁹ Cohen, "Popular music, gender and sexuality" en Frith, *Op. cit.*, p.231.

³⁶⁰ Coates, *Op. cit.*

también restringen capital, espacios, presentaciones, y por qué no decirlo, la posibilidad de existencia de algunas bandas.

Maureen Tucker, baterista de la banda de los sesentas The Velvet Underground, comenta:

Es extraño pero, por alguna razón, las chicas sienten que la guitarra eléctrica no es cosa de mujeres. Mayormente porque el rock está dominado por hombres. No lo piensan conscientemente, pero es así. Crecen pensando de esa manera, es una cuestión de educación.

Me parece vergonzoso.³⁶¹

De una observación similar, surge la pregunta que motiva la investigación de Bayton: ¿Por qué tan pocas mujeres han dedicado su carrera a la guitarra eléctrica?

Descartando la inhabilidad física de las mujeres para ser guitarristas, Bayton enumera las razones, enteramente sociales, por las cuales hay pocas de ellas.³⁶²

Las chicas aprenden cuando crecen de la familia, la escuela y los amigos cómo ser “femeninas” e involucrarse en sus actividades correspondientes. Tocar el piano o el violín son consideradas prácticas “femeninas”, mientras la guitarra eléctrica es tradicionalmente considerada “masculina”. En la televisión, el cine y las revistas, las chicas encuentran imágenes repetidas de hombres tocando la guitarra eléctrica; hay muy pocas mujeres que toquen la guitarra eléctrica e inspiren a otras.

El *rock* se asocia con lo “poco femenino” de la sudoración y el despeinarse que implica una presentación. Más allá de eso, las jóvenes son presionadas desde temprano, por

³⁶¹ Guillot, *Op. cit.*, p. 34.

³⁶² Bayton, *Op. Cit.*

la cultura adolescente comercial y las amigas, a tener un novio. La búsqueda del romance, dice Bayton, puede devorar su tiempo preparándolas más para el rol de fanáticas de un ídolo del *pop* o del *rock* que para ser músicas. Mientras que los hombres tratan de imitar a sus ídolos aprendiendo a tocar, muchas veces las mujeres fantasean sobre sexo, amor, matrimonio y bebés con sus ídolos. Los primeros compran una guitarra y las segundas compran un póster.

Aun así, aquellas chicas que desean ser guitarristas enfrentan un gran obstáculo: los chicos. El aprendizaje requerido para tocar *rock* suele darse en un ambiente informal de grupos de amigos dónde se obtiene e intercambia información, *tips* y consejos. Las mujeres no siempre son bienvenidas dentro de los clichés masculinos de hacer música *rock*. Desde que los chicos inician sus bandas en la adolescencia hay una función latente de *crear una identidad masculina que buscan preservar mediante la exclusión de las chicas que juegan el papel de “lo otro” que está fuera* y que es visto de una manera negativa, tal y como ocurre también con el football o con el ballet, en sentido inverso.

Las tiendas de guitarras son también terreno de hombres, raramente hay mujeres empleadas y los clientes son avasalladoramente del sexo masculino. Algunas chicas novicias pueden sentirse intimidadas o pueden ser ignoradas. La tecnología y lenguaje técnico (conexiones, enchufes, amplificadores) están también relacionados con actividades masculinas que incluso son utilizados como estrategia mítica de poder para excluir a las mujeres.

Algunos investigadores comentan también que la guitarra eléctrica connota poder fálico, al ser entendida como una extensión del cuerpo masculino. De esta manera, una mujer guitarrista rompería el código de género. Los anuncios de revistas, por ejemplo,

venden equipo refiriéndose a él con palabras asociadas al prototipo de virilidad como: “fuerte”, “poderoso” y “duro”.³⁶³

Un obstáculo más que encuentran las chicas es el sexismo en el mundo del *rock*; promotores, músicos hostiles o prejuiciados, desde los chistes sexistas, las burlas, el acoso y el abuso verbal en los *shows*, hasta una cobertura sexo-explotativa de los medios. Si ellas no enseñan sus pechos, por ejemplo, no se legitima su lugar en el escenario; se espera de ellas que sean *sexys* e incompetentes. El sexismo y el acoso funcionan, dice Bayton, como una discapacidad para las mujeres al no ser tomadas en serio.

Finalmente se espera que las mujeres cubran las demandas de familia y de carrera, lo cual dificulta la planeación de esta última cuando el matrimonio o los hijos la interrumpen.

¿Cuáles han sido algunas de las consecuencias derivadas de esta diferenciación y de su manera de funcionar?

Las razones anteriormente descritas se establecen como *condiciones de imposibilidad* para la existencia de guitarristas eléctricas y bandas femeninas de *rock* en general. Una de las consecuencias de la avasalladora presencia del hombre en el *rock* es la ausencia del reflejo de la sexualidad femenina, excepto en relación con la masculina. Las Foxcore y las Riot Girls que tocan la guitarra, la batería, el bajo, y gritan, lo hacen desde la experiencia femenina, incluyendo a la sexualidad.

Por otro lado, la sexualidad masculina en el *rock*, ha sido mitificada, en cuanto a que el sexo en el *rock* no tiene consecuencias como los hijos y la paternidad.³⁶⁴ La masculinidad en el *rock* ha dependido, en general, de la repetición de la presentación estable de una masculinidad de hombre blanco y heterosexual. Una de las amenazas de la

³⁶³ V. Bayton, *Ibid.*

³⁶⁴ Coates, *Op. cit.*

representación de la sexualidad femenina en el rock es que abre la “caja de pandora” de las sexualidades, dice Norma Coates.

TEMAS RECURRENTES Y SIMBÓLICOS EN EL DISCURSO DE LAS “GRONCHERAS”

En este apartado se analizan temas y símbolos culturales reiterativos en la lírica de algunas bandas. De esta manera podemos obtener una pista de la construcción personal o subjetiva que las chicas se han formado en cuanto a la concepción que tienen de ellas mismas, es decir, que de esta manera podemos acercarnos al concepto individual de género que tienen. Con ello, cubriremos los dos últimos niveles de análisis que propone Vaca: el de la subjetividad y el de los símbolos culturales.

Algo que podemos advertir es que perceptiblemente se trata de concepciones de género subjetivas contradictorias que se expresan a través de una ironía simbólica y narrativa, de la que ya hemos tratado anteriormente.

Reina de belleza

Uno de los símbolos contemporáneos que condecora las características deseadas en una mujer que quiere ser socialmente reconocida –juventud, “belleza física” y “feminidad”- es el de la reina de belleza. Desde los concursos escolares, estatales, nacionales, la señorita mundo y la señorita universo, llevados a cabo año con año, se efectúan esos rituales donde de las tantas portadoras de vestidos de noche, tiaras, bikinis y atavíos especiales, sólo una de ellas es merecedora de la corona a criterio de los jueces.

La reina de belleza simboliza a la mujer digna de atención y del reconocimiento social; pero también representa al tipo de mujer adecuado para portar cierto tipo de prendas y accesorios del cambiante mundo de las tendencias y del mercado de la moda. Se trata de un símbolo y certamen estrictamente dedicado a evaluar las medidas y “habilidades femeninas” en la población de mujeres. Es por lo tanto, sin duda, la fantasía secreta o silenciosa que también se presenta a corta edad en las niñas, asociada con la Cenicienta, Blancanieves y demás protagonistas de cuentos de hadas y, que posteriormente es relacionada con la ilusión que genera el espectáculo de las modelos de pasarela, las grandes estrellas de cine, de televisión, o por qué no decirlo, del porno.

Sin embargo, al contrario de las predicciones del “vivieron felices para siempre”, las historias no siempre tienen un final feliz. ¿Cuál es el costo personal de ser aceptada o no bajo dichos preceptos por la sociedad? ¿De qué otras preocupaciones se desvía la atención de las mujeres y del resto de la población? Estas preguntas son parcialmente contestadas por L7, Hole y las Riot Girls.

Las L7 utilizan el símbolo de la reina de belleza, pero son lo suficientemente conscientes de éste como para reutilizar su significado a su conveniencia. Y por ende, para proponer un cambio en su interpretación. En una entrevista, la guitarrista Donita Sparks comenta:

Nosotras somos las anfitrionas del concierto de Rock for Choice de esta noche, y todas vamos a vestir en trajes de noche y usar cinturones con nombres de clínicas (donde se realizaban abortos) que han sido voladas por bombas recientemente, tú sabes, como las concursantes de belleza usan “Miss Hawaii” o “Miss Illinois” o lo

que sea. En lugar de eso nosotras usaremos “Miss Dakersfield Clinic” o ...³⁶⁵

Para L7, la consecución de la libertad de elección reproductiva y la lucha contra el fundamentalismo misógino en EU son dignas de la atención social e implican algo más que mero entretenimiento y la aceptación/imposición exteriorizada de atributos arquetípicos del deber ser de la mujer, implican el querer ser de una persona, el cuidado de su integridad física, emocional y social.

En la canción de Hole (v. corpus iconográfico, imagen # 33), “Miss World” (“Señorita Mundo”), se plasma la realidad dolorosa paradójica de la protagonista, su adicción a píldoras dietéticas y su soledad:

Yo soy la señorita mundo, mira cómo me rompo y mira cómo me quemo,
 nadie está escuchando, amigo mío
 Ahora he tendido mi cama, yaceré en ella
 He tendido mi cama, yo moriré en ella
 He tendido mi cama, yo mentiré en ella
 He tendido mi cama, moriré en ella

A lo largo de su lírica, Hole hace referencia al costo de la belleza: los trastornos alimenticios, la vanidad, el deseo irresistible de encajar en los patrones estéticos y el sufrimiento, frustración o enojo que causan. Así se expresa con vocales desgarrantes como en “She walks over me” (“Ella camina sobre mí”):

³⁶⁵ Harry. Debra Harry talks to L7, Ray Gun, diciembre/enero de 1993/94. Disponible en Internet via WWW.URL: <http://www.angelfire.com/punk3/17/index.html>. Archivo capturado el 24 de abril del 2003.

Los chicos no tienen pedigrees
 o curriculums de punk perfectos
 o revistas anoréxicas
 eso huele a chica, eso huele a chica

o en la canción “Plump” (“Regordeta”):

Ellos dicen que soy regordeta
 pero yo vomito todo el tiempo

La canción que da título al primer disco de Hole es, “Pretty on the inside” (“Belleza interior”), y fue escrita con la intención de “criticar a las *top models* y el concepto de belleza que representan”.³⁶⁶ Sin embargo, años después la vocalista del grupo comentaba:

Me he cambiado la cara para salir más guapa en las fotos y vender más discos. No quiero que se me considere igual que a Frightwig,³⁶⁷ que digan de mí: como es tan fea y tan gorda no resulta extraño que no pare de chillar. Quiero que mi furia sea válida, y la única forma de conseguirlo es siendo guapa. Ninguna de las chicas que van a mis conciertos vendría a verme si yo no poseyera cierto glamour [...] Porque la belleza siempre ha sido, es y

³⁶⁶ Guillot, *Op. cit.*, p.54.

³⁶⁷ Banda de chicas de los años ochentas, inspiradoras de las bandas foxcore, v. subcap. 2.4.

será la cosa más poderosa que una chica puede tener. La sexualidad es lo más subversivo.³⁶⁸

En estas ideas encajan perfectamente las frases de la canción “Doll parts” (“Partes de muñeca”) donde la protagonista se dice a sí misma:

Sí, ellos realmente te quieren,
ellos realmente te quieren,
pero yo también lo hago,
yo quiero ser la chica con el pastel más grande

En el álbum, “Live through this” (“Vive a través de esto”) de 1994, se plasman retratos femeninos donde protagonistas ingenuas o inocentes fingen normalidad para ser aceptadas por la sociedad pese a ser constantemente humilladas y maltratadas.

Podemos notar por un lado, “la visión crítica hacia el artificioso mundo del espectáculo cimentado en la utilización de la mujer como mero objeto sexual decorativo”.³⁶⁹ Y más aún, de la existencia de relaciones de poder cotidianas, en cuanto al sexo y en cuanto a la apariencia física de las personas se refiere, en sus intentos por ser aceptadas socialmente. Las contradicciones en la lírica y las declaraciones de la vocalista de Hole, nos permiten ver también que la “explotación del objeto” puede ser invertido y el “objeto” (en este caso la belleza y atractivos sexuales), puede ser manipulado por el sujeto (la persona) para la explotación de otro sujeto (la audiencia, los medios, la sociedad en general).

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 55.

³⁶⁹ *Ibid.*, p.52.

Las chicas más radicales tampoco escapan de dichas contradicciones. Las Riot Girls, comenta Leonard:

encuentran que ser mujeres implica una constante negociación de diferentes construcciones, así es que ellas están continuamente cambiando entre la feminidad pasiva y la necesidad de acción, su necesidad de eliminar convenciones y su deseo de conformarse a estándares de imágenes de belleza: ‘Porque vivo en un mundo que odia a las mujeres, y yo soy una de ellas...que está desesperadamente luchando para no odiarme a mí misma... toda mi vida es sentida como una contradicción’ [...] Este romance con la contradicción debe ser entendido como una respuesta a la complejidad de la experiencia femenina.³⁷⁰

Lo anterior no hace más que darnos una idea de la importancia del entorno social en la construcción personal de qué es lo que somos, qué es lo que como individuos queremos y cómo podemos conseguirlo. Y en el caso específico de la construcción subjetiva de género, vimos en los ejemplos de L7 y Hole, que hay una conciencia o un cuestionamiento de aquellos patrones físicos inclinados hacia la búsqueda de la aceptación social, de sus ventajas y sus desventajas, de todo lo que se deja a un lado o se olvida y que también conforma a las personas: las ideas, las emociones, una apariencia física no arquetípica del ideal de belleza, las variadas capacidades, la salud, el entorno económico, social y político, etc.

En la manera de manejar el símbolo de la reina de belleza en ambas bandas no encontramos un llano rechazo, sino el testimonio de la imposibilidad de escapar del todo a

³⁷⁰ Leonard, *Op. cit.*, p. 251.

sus exigencias, de las exigencias concretas de una sociedad de consumo y medios masivos que no sólo reflejan, sino que construyen modelos de comportamiento y apariencia que son además compatibles con lucrativas industrias de la moda y los cosméticos, por poner dos ejemplos. Lejos de negar al símbolo, ambas bandas proponen una reinterpretación, una reutilización y una ampliación de su significado. Proponen que el símbolo no es atacable en sí mismo, sino su utilización convencional (haciéndose preguntas como ¿a quién beneficia? y ¿qué consecuencias tiene?).

La bruja

En la cultura occidental, el símbolo de la bruja como lo conocemos hoy en día, tiene por lo menos cinco siglos de existencia. En el imaginario colectivo, las brujas son mujeres que mediante un pacto con el demonio o espíritus malignos poseen poderes supra-naturales. Una segunda connotación se refiere a la bruja como una mujer vieja, fea y enfermamente temperamental.³⁷¹

La brujería fue desde sus inicios un tipo de delincuencia asociada al género femenino.³⁷² A fines del siglo XV en Europa, aparecen los castigos al delito de brujería en tratados jurídicos y las represiones se hacen más severas en el siglo XVI.

Lo que se castigaba era la negación de la fe cristiana y el intento de instaurar la religión del diablo mediante poderes maléficos derivados de la consagración a Satán. Las investigaciones históricas han señalado un vínculo entre las calamidades naturales y la

³⁷¹ Neufeldt, *Webster's New World College Dictionary, Op. Cit.*, p. 1534.

³⁷² Mientras que la sodomía, por ejemplo, era una actividad que penaba únicamente al género masculino. Comparada con otros delitos, la brujería ocupó una proporción modesta aunque, por la publicidad de su penalización, se hizo muy popular. En la Nueva Inglaterra del siglo XVIII, existió una tardía oleada de represión donde de las 355 personas acusadas entre 1647 y 1725, el 79% eran del sexo femenino. En los siglos XVI y XVII, las probabilidades de ser acusado de brujería eran cuatro veces mayores para las mujeres. Las dos terceras partes de los acusadores eran hombres. A los brujos se les hizo responsables de calamidades naturales que afectaban a las poblaciones humanas y al ganado:

creencia en la brujería, pues para el siglo XVII en medio de una relativa prosperidad, la represión culminó.

Las causas del fenómeno de las cacerías de brujas, según los historiadores fueron: la necesidad de tener un chivo expiatorio; la existencia de tradiciones chamánicas aún existentes en la Europa medieval; y la construcción intelectual, por parte de los clérigos, basados en polémicas medievales sobre la condición de la mujer. El carácter de la persecución se agravaría en medio de la crisis de la cristiandad a raíz de la Reforma.

“La bruja sancionaba una degradación de la imagen social de la mujer a finales de la Edad Media”.³⁷³ Como lo evidencia el *Malleus Maleficarum* (1486) de Jacob Sprenger y Henri Institoris, había una creencia que vinculaba directamente a la herejía con la mujer. Los argumentos provenían del Antiguo Testamento: la costilla de la que fue creada la mujer, un hueso curvo, no podía más que hacerla retorcida y perversa; Eva era responsable de la caída de Adán. La mujer estaba más inclinada hacia la superstición por ser crédula, impresionable y charlatana.

El *Malleus...* enfatizaba dos utilidades de la mujer: *la reproducción* y la ayuda que debía proporcionar al hombre haciendo *las labores domésticas*.³⁷⁴ Eso la convertía a ella y a la vida en pareja en un mal necesario. Porque sobre todo, la mujer era peligrosa por su sexualidad.

Retomando a Juan Crisóstomo, Sprenger e Institoris, llaman a la mujer “la tentación natural, la calamidad deseable, el peligro doméstico, el flagelo deleitoso”.³⁷⁵ Su descripción narra una guerra de sexos.

epidemias, inclemencias climáticas, malas cosechas, etc.v. Sallman, “La bruja” en Duby, *Historia de las mujeres. Del Renacimiento a la Edad Moderna*, España: Taurus, 2001.

³⁷³ *Ibid.*, p.509.

³⁷⁴ Roles adjudicados a las mujeres no sólo por la religión cristiana católica y protestante, sino por la judía y la islámica, y que más allá del nacimiento de las religiones monoteístas, la tradición se remonta a la organización social básica de las comunidades más antiguas.

³⁷⁵ Sallman, *Op. cit.*, p.496.

La bruja era peligrosa por querer vengarse de los hombres y “arrebatárles el miembro viril”. Se decía que sectas de brujos se reunían el *sabbat*, adoraban al diablo, comían un gran banquete, devoraban niños pequeños y culminaban la sesión haciendo una orgía dónde copulaban con demonios.

Para Sallman, “la sociedad quería culpables” y se los encontró entre los marginales: “las mujeres, las más viejas, las más feas, las más pobres, las más agresivas, las que daban miedo.”³⁷⁶

En estas circunstancias no es casual que entre las “groncheras”, la bruja sea un símbolo patente y un monstruo femenino al cual reivindicar. Hemos mencionado en el capítulo anterior, las raíces emotivas del *punk* con el culto al monstruo:

El ser que se siente alienado y rechazado se identifica emocionalmente con el extrañado por excelencia, el fenómeno teratológico. Así el marginado asume la exclusión como parte de su ser y no como impuesta; incorpora a su identidad, sin dejar de considerarla como humana: una extraña humanidad incomunicada por el disfraz.³⁷⁷

Hay en el *punk* una tendencia a la identificación con el monstruo como el gran alienado, y con ello se ha constituido una estética de la fealdad. Es comprensible que las “groncheras” asocien a la bruja con la marginación de la mujer en el *rock*, y en el resto de la sociedad.

La bruja considerada por la sociedad moderna como “una mujer de sexualidad desenfrenada” y opuesta “a las leyes naturales de la procreación”,³⁷⁸ se convierte en la

³⁷⁶ *Ibid.*, p.498.

³⁷⁷ Britto, *Op. Cit.*, p.173.

³⁷⁸ Sallman, *Op. cit.*, p.496.

sociedad postmoderna para algunas mujeres, en un símbolo de resistencia y libertad, más que de degradación. Por eso es que las “groncheras” se refieren a sí mismas como brujas o aceptan que es un aspecto que conforma parte de su personalidad: una canción de Hole corea:

Ellos quieren quemar
a las brujas que llevamos dentro³⁷⁹

No habría motivo para que en la actualidad, las mujeres rechazaran un símbolo que connota la expresión de furia y coraje. Y qué objeción poner a la idea de tener cierto poder sexual, o sobre la naturaleza y otras personas, existiendo además la brujería y magia blancas con el poder de curar y beneficiar a las sociedades y no sólo de perjudicar. Qué problema habría en adoptar el epítome que históricamente probó la existencia de una sociedad represora de estilos de vida diferentes, de la actividad política subversiva y de aquellas actitudes y apariencias que fueran ajenas al modelo de una construcción de género en una sociedad dada y dominada política y socialmente por la desigualdad entre hombres y mujeres. En suma, qué impediría que, frente a la nueva visión de las últimas décadas y el reposicionamiento de los roles de género en las sociedades urbanas occidentales, los atributos de la bruja lejos de ser vistos como caducos sean simbólicamente vigentes.

En “Palo de escoba” (“Broomstick”) de L7, el artefacto que le da el título es propiedad de la protagonista. Los atributos mágicos de la escoba asociada a la imagen de la bruja ayudan a la portavoz a elaborar una noción de poder, control y paciencia sobre determinada situación:

Tengo mi palo de escoba, nene

Tengo mi novela de bolsillo
 Voy a yacer justo aquí
 No voy a rebajarme
 ¿Cuál es el objetivo de mentir?
 No te lo creeré
 ¿Cuál es el objetivo de llorar?
 Eso no te aliviará

Las Foxcore aceptan identificarse con el concepto cultural de la bruja, como también es el caso de la vocalista de Hole que canta en “Softer, softest” (“Suave, lo más suave”) refiriéndose a ella misma y al ataque que los medios hicieron sobre su conducta agresiva y su adicción:

Quema a la bruja, la bruja está muerta,
 Quema a la bruja, tráeme de regreso su cabeza

La referencia no sólo es común en las letras sino en el arte gráfico de algunos de sus discos.

En las letras de Babes in Toyland, se lee frecuentemente cierto tipo de “imagería atemorizante”,³⁷⁹ como en “Catatonic” (“Catatónico”):

Yo conozco el hada de ciruela de azúcar, su nombre es María,
 ella está a medias dentro de mi brazo,

³⁷⁹ La canción es “20 years in the Dakota” o “20 años en el Dakota”.

³⁸⁰ Gaar, *Op. cit.*, p.391.

a la mitad del camino hace gran daño,
 así es que se hechizó a sí misma a una taza de baño,
 y se jodió a sí misma, santo oro [...]
 luego la lluvia viene, cuando la lluvia viene,
 entonces se pone peor [...]
 1,2,3,4,5 Me alegro de que no estés viva,
 6,7,8,9,10 Regreso al infierno otra vez,
 esta enferma farsa,
 esta zanja yo he cavado,
 me he vuelto arcilla

En el primer ejemplo (L7), la bruja, sus utensilios, son símbolo de *fortaleza*, *autonomía*, *autodeterminación* y de la ocupación de un lugar elegido dentro de las relaciones humanas y dentro de la sociedad.

En el segundo ejemplo (Hole), la bruja se maneja como la *alienación* surgida de la demonización atribuida por el exterior a una persona. Pero incluso quienes existen fuera de las ataduras sociales pueden alcanzar su propio poder, el poder de la libertad, el poder de hacer lo que les plazca, dice Gillian. La vocalista de Hole, reconoció este hecho convirtiendo su estatus de alienada en un arma: “Las canciones de Hole expresan dolor, lamento y furia pero el mensaje subyacente era de sobrevivencia, de sobrevivencia de cara a las avasalladoras circunstancias.”³⁸¹

El último ejemplo (Babes in Toyland) parece aludir más bien a estados de ánimo muy privados, de *enojo*, *sufrimiento* y delirio, aunque como dice Kat Bjelland sus

³⁸¹ *Ibid.*, p.397.

canciones no siempre están cargadas de coraje: “Sólo porque esté gritando no significa que grite de coraje. Podría estar gritando por *pasión o frustración*.”³⁸²

En los tres casos, la bruja es un símbolo que connota independencia, libertad y poder.

Violación

La violación es otra de las temáticas recurrentes en el discurso de la mayoría de las bandas revisadas.

La canción “Ms. 45” (“Srita. 45”) del primer álbum de L7, está inspirada en la película que lleva por título el mismo nombre. En la película Ms. 45 de 1981,³⁸³ una mujer que ha sido violada toma una pistola y busca venganza:

Ella tiene una gran pistola,
 ella va a hacer que esos pendejos paguen,
 tú la jodes,
 ella te volará el trasero,
 Ella camina en las calles de noche,
 Y yo creo que es una puta,
 Ella tiene una pistola,
 Ms. 45

En la película, la mujer violada termina matando a todo hombre que ve. Es más o menos el mismo enojo, pero despojado de la ironía de las L7, el que motiva las canciones de las Seven Year Bitch, pero ellas tienen además la inspiración directa de lo sucedido a su amiga

³⁸² *Ibid.*, p.391.

³⁸³ Ms. 45, película dirigida por Abel Ferrara y producida por Navaron Films, 1981.

Mia Zapata, vocalista de los Gits, violada y asesinada en el año de 1992. Las Seven Year Bitch escriben a propósito, “Dead man don’t rape” (“Hombres muertos no violan”):

No tengo lástima, ni una sola lágrima
de aquellos que disfrutaban del temor de una mujer,
prefiero tener una pistola y volarte,
así aprenderás de primera mano,
hombres muertos no violan

En la canción “Mia” se transmite el deseo de autojusticia y venganza provocadas por una gran rabia.

De manera más simbólica y descontextualizada, se presenta el tema en las letras de Babes in Toyland. En “Bluebell” (“Campanilla”) la protagonista aclara:

Yo conozco el amor real,
tú sabes quién eres tú,
tú eres carne muerta hijo de puta,
tú no tratas de violar a una diosa

En la canción “Madurar” (“Ripe”), la protagonista se queja de su mala y cínica suerte:

Yo ahora poseo, ahora poseo todos estos
caminos equivocados que me han sido mostrados,
yo sé, yo sé, yo sé, cállate!
todos los violadores siguen pidiéndome cigarrillos

yo sólo trato de agarrar, sostener, un pedazo sólido de pavimento
y rezar que Sí! Yo tengo dos piernas, Lee Ann, ella tiene una.

La canción parece mostrar la confusión en la mente de la protagonista, sus miedos y sus obsesiones:

Todos mis malos pensamientos,
flotan alrededor hechos furia

y se burla de ellos. El violador es la metáfora del miedo en general o aquello aborrecido que, sin embargo, se presenta como cotidiano para pedirle un cigarrillo, es decir, un poco de calma, a la protagonista; y ese, es el colmo de ella.

Putas

Ya mencionamos a principios de éste capítulo como el término de “prostituta” es manejado por algunas de las Riot Girls como una denominación irónica hacia ellas mismas.

También Hole y Babes in Toyland mediante el “look kinder-whore” aluden a la prostitución. La canción “Putas adolescente” (“Teenage whore”) de Hole es oscura, cruda y cínica:

Cuando yo era una puta adolescente,
mi madre me preguntó, ¿Para qué nena?
Yo te he dado bastante ¿para qué quieres más?
Nena, ¿Por qué eres una puta adolescente?
Yo dije -me siento muy sola-

[...] Yo quería esas blusas, y yo

Yo quería esos pantalones

En la canción, la prostituta engloba la contradicción entre un vacío emocional y la anhelada compensación con cierto poder económico o sexual. La puta, desde la perspectiva de la misma puta o de una mujer que escribe sobre una puta, contextualiza la situación y por ende la hace contradictoria a nivel de las ideas y sentimientos, es decir, va más allá de considerarse un arquetipo unidireccional de aquéllos que la ven desde afuera, de “los otros”.

Mientras que la prostituta suele ser vista como algo ajeno y marginal que representa para la comunidad un mal inherente, una contradicción juzgada desde afuera, es en el caso de esta canción entendida como una contradicción interna.

Sin duda parte de la canción está inspirada en las experiencias de Love y sus amigas como bailarinas exóticas. El trabajo de nudistas fue común en las chicas de algunas bandas: Kathleen Hanna de Bikini Kill, Jennifer Finch de L7, Kat Bjelland de Babes in Toyland. Para ellas la actividad resultó ilustrativa en cuanto a la conciencia del poder de la sexualidad. “Hacer strip-tease está bien. Es mejor que la prostitución. [...] Cualquiera chica de un grupo lo haría para así poder comprar guitarras y amplificadores”.³⁸⁴

Finalmente, como ya mencionamos, la estigmatización aún hoy en día de la prostitución, una antigua actividad en la historia de la humanidad, contrasta con el manejo que del concepto hacen algunas “groncheras”. Mientras que la puta suele ser despersonalizada por los clientes y el resto de la sociedad en general, las groncheras

³⁸⁴ Guillot, *Op. cit.*, p.26.

parecen personalizarla al grado de identificarla con ellas mismas, con sentimientos crudos y una especie de poder de voluntad difícil de sobrellevar.

UNA PROPUESTA DE GÉNERO EVIDENCIADA POR “GRONCHERAS”

Reproducción y domesticidad

La adscripción de roles adjudicados a hombres y mujeres con base en sus diferencias biológicas, es decir, las diferencias entre los géneros sexuales, son elaboraciones históricas que han sido tratadas de explicar desde distintas perspectivas.

Para el marxismo, por ejemplo:

El sistema de género es un componente del capitalismo porque separa y vuelve excluyentes los espacios y las actividades de trabajo y vida cotidiana. Esta separación se inicia en la división sexual del trabajo, adscribiendo a la mujer la tarea de la reproducción biológica, en tanto que el varón tiene a su cargo la reproducción de la vida material...³⁸⁵

A lo largo de la historia de las civilizaciones judeo-cristianas e islámicas, de las que la sociedad contemporánea occidental es la principal heredera, la mujer ha sido asociada con el ámbito privado de la vida cotidiana: las actividades en el hogar y la maternidad; y le han sido restringidos socialmente, hasta hace poco, espacios diferentes como el público,

³⁸⁵ Ramos, *Op.cit.*, p.144-145.

teniendo como consecuencia la invisibilidad de la mujer en la historia: “El mundo doméstico es un mundo ahistórico”.³⁸⁶

En el discurso y práctica de las integrantes de las bandas analizadas, el ámbito doméstico no está fuera de consideración:

Él sacude su maldita sonaja
babeando su biberón
pero yo no lavo los platos,
los arrojo a la cuna

escuchamos en “Plump” (“Regordeta”) de Hole y:

El sartén está rojo
y yo me largo de aquí

canta la protagonista de “Diet Pill” (“Píldora dietética”) de L7.

Ambas frases son prueba, más allá de la falta de habilidad en la cocina, del desinterés por ajustarse al arquetipo caduco desde años atrás que adjudica a la mujer tareas domésticas y el cuidado de los hijos excluyéndola de otros campos e impidiendo la repartición de los quehaceres entre ella, la pareja y los demás miembros de la familia.

La función reproductiva de la mujer no es desdeñada,³⁸⁷ pero los roles del género femenino no terminan ahí: recordemos el involucramiento de las “groncheras” en el *rock*,

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 145.

³⁸⁷ Courtney Love tuvo una hija y su disco “Live through this” está lleno de símbolos de maternidad. En el videoclip del primer sencillo “Malibu” de su último disco con la banda Hole, “Celebrity Skin”, aparece un grupo de mujeres con trajes de baño rojos en la playa; la imagen hace referencia a la serie televisiva “Bay Watch” (“Guardianes de la bahía”) en la

la posición activista de ellas a favor de los derechos al aborto y el tipo de historias y personajes en sus canciones.

En la canción “Fast and frightening” (“Rápida y atemorizante”) de L7, la cantante es cautivada por la chica mala del vecindario, que tiene una motocicleta, revienta muy seguido, fuma marihuana, es la pesadilla de sus padres y “tiene tanto clítoris que no necesita pelotas”.

Contra la “naturaleza” femenina

Ramos comenta que en las reflexiones de Jaques Lacan encontramos otra perspectiva que ha intentado explicar las diferencias genéricas. Para Lacan, el lenguaje es un instrumento importante en la construcción de representaciones simbólicas, de identidad y subjetividad sexual.

Carmen Ramos se basa a su vez en lo que Benedict Anderson llama *simbolización imaginda*, es decir, aquella simbolización que revela “procesos inconscientes mediante los cuales los individuos se identifican con los grupos sociales”³⁸⁸; y como tal conforma *comunidades imaginadas* que dan cuenta de los mecanismos de adscripción a los grupos sociales. En esta perspectiva Ramos explica que dentro del espacio de las representaciones simbólicas:

cual las protagonistas son salvavidas arquetípicamente sexys; sin embargo, en el video su apelación típicamente sexual se ve desmitificada pues cada una de ellas lleva en brazos un bebé.

³⁸⁸ *Ibid.*

La mujer ha estado tradicionalmente asociada a la naturaleza, a lo irracional, en tanto que el varón ha estado asociado simbólicamente a la creatividad, a la racionalidad. Así la diferencia sexual entre hombres y mujeres ha estado creada y transformada a través de los diferentes valores simbólicos que se otorgan a hombres y mujeres, señalando como el valor simbólico de mujer ha sido tradicionalmente inferior al valor simbólico del hombre.³⁸⁹

El binomio *naturaleza-cultura* ha sido señalado en múltiples estudios de género, en los que se ha encontrado la vinculación de las mujeres a la impulsividad, la emoción y lo diverso como contrarios a la racionalidad y universalidad del hombre. Lo natural femenino continuamente tiende a volver a la naturaleza, en tanto que lo natural del hombre tiende a la cultura, a la dominación de la naturaleza. Mediante ese binomio se justifica la exclusión de las mujeres de la vida social y se les niega su carácter histórico. Se trata pues de una oposicionalidad excluyente. Por poner un ejemplo, la debilidad es asociada a la mujer y la valentía al hombre.

Como hemos visto, en nuestra tradición histórica patriarcal el ámbito privado, la maternidad y la domesticidad se han considerado “naturales en la mujer”, estableciéndose con ello, un *status quo*. El binomio *naturaleza-cultura*, que deriva en su equivalente *permanencia-cambio* ayuda a edificar una práctica discursiva que ve en el posicionamiento social de la mujer, la imposibilidad de cualquier cambio que implique la no dependencia y la no sujeción con respecto al hombre o con respecto a las convenciones sociales del deber ser de la mujer.

³⁸⁹ *Ibid.*, p.146.

La penalización del aborto ha sido defendida por grupos políticos conservadores y religiosos cristianos de derecha, entre otras cosas, bajo el supuesto de que el aborto es una medida contraria a la naturaleza. La polémica actual sobre las despenalizaciones del aborto o la permanencia de los derechos de aborto, no escapa de ser reflejo y de sustentarse en dicho imaginario colectivo de “lo natural” en la mujer, que es procrear.

En 1973, el aborto fue despenalizado.³⁹⁰ Sin embargo, en 1980, la decisión fue revertida parcialmente dejando en manos de los estados un amplio margen respecto a su reglamentación.³⁹¹ Ese es el contexto en el que surge Rock For Choice, que como explicamos en el capítulo anterior, recauda fondos para asegurar las clínicas abortivas de la amenaza del terrorismo fundamentalista anti-aborto.

Uno de los predicadores más famosos de la iglesia electrónica,³⁹² Jerry Fallwell, tuvo tanto éxito que fundó una organización de carácter político conocida como la Mayoría Moral (Moral Majority); “cuyos objetivos son fundamentalmente terrenales en defensa de causas conservadoras”.³⁹³

Al respecto L7 escribía “Pretend we’re dead” (“Fingir que estamos muertos”):

Qué es lo que pasa con lo que se está viniendo abajo,
en todas las ciudades, en todos los pueblos

³⁹⁰ En los Estados Unidos, los años setenta son testigo de un movimiento importante de conscientización de hombres y mujeres en la lucha por la enmienda constitucional a favor de los derechos al aborto. Fue despenalizado por la Suprema Corte de Justicia en la decisión “Roe vs. Wade”, sin que haya dejado de ser desde entonces motivo de violencia, debate moral y político.

³⁹¹ Benítez, *EUA: Síntesis de su historia*, México: Instituto José María Luis Mora, 1998.

³⁹² Rock For Choice también tiene entre sus objetivos el difundir información y cohesionar voluntades en la lucha a favor de los derechos de aborto en un momento de auge de lo que se llamó la “Iglesia electrónica”. En los setenta, ocurrió en Estados Unidos el renacimiento religioso del movimiento evangélico cristiano, con importantes medios de difusión, “los ministros fundamentalistas tenían el control de 36 canales de TV, centenares de canales de radio y docenas de programas religiosos transmitidos por la TV comercial a millones de hogares estadounidenses cotidianamente” *Ibid.*, p.243.

³⁹³ *Ibid.*, p.242.

El plan son los estilos paralizantes³⁹⁴
 Ellos nos tienen en la palma de sus grandes manos
 Cuando fingimos que estamos muertos
 Ellos no pueden escuchar ninguna palabra que hemos dicho,
 Cuando fingimos que estamos muertos
 Voltear las mesas con nuestra unidad
Ellos no son ni morales ni mayoría
 Despiértate y huele el café
 O sólo di no a la individualidad

Como podemos notar, las L7 hacen aquí una referencia explícita a la organización conservadora Mayoría Moral y la canción es una evidencia de cómo éstas chicas vivían el ambiente social neoconservador de su adolescencia y juventud.

En la consecución de los derechos por un aborto seguro, chicas como las L7 dejan a un lado *el carácter natural y por lo tanto irreversible y estático* de la concepción y el proceso de procreación; lo que argumentan es el carácter social y sanitario que implica coartar la libertad de aborto a las mujeres que viven en los Estados Unidos.

Las mujeres, que suelen ser ignoradas por la historia al haberse mantenido al margen de la vida pública, han entrado en las últimas décadas en la esfera de lo político sin dejar fuera por ello lo personal. Las L7 coinciden con la frase sesentera feminista “lo personal es político”. Como dice irónicamente una de sus playeras de venta durante los conciertos: “El feminismo es la noción radical de que las mujeres son personas”. Y ser persona implica la necesidad de resguardar la integridad física y emocional, así como, la

³⁹⁴ Originalmente: “Cramping styles is the plan”. Según el Webster’s New World College Dictionary, *cramp one’s style* es una frase coloquial que significa “estorbar la confianza y habilidades de alguien para hacer algo”. Neufeldt, *Webster’s*

libertad de elección, *tomando en cuenta el entorno social y haciéndole cambios a éste último si así se requiere.*

Contra el monopolio del poder

Según Ramos, quien basa su desarrollo en las ideas de Foucault, mediante el discurso pueden organizarse ideologías y formularse ideas, de tal modo que la sexualidad se considere como:

un espacio de relaciones de poder construidas a partir de una dicotomización que las describe y categoriza como normales o anormales y las construye con base en identidades sexuales inamovibles y con significado de poder específico en su interrelación. Foucault critica pues la inflexibilidad de la identidad de género como masculino, que excluye sistemáticamente lo femenino y viceversa. También critica la categorización de las relaciones sexuales como normales o anormales de acuerdo con un parámetro que supone la heterosexualidad y un esquema estándar de sexualidad.³⁹⁵

New World College Dictionary, Op. cit., p. 323.

³⁹⁵ Ramos, *Op. cit.*, p.146-147.

Lo anterior explica por qué el movimiento de las Riot Girls tuvo un deseo específico en un contexto cultural particular. Por eso deben ser entendidas, dice Marion Leonard, “como una específica respuesta a una particular cultura dominante masculina”.³⁹⁶

Ramos explica que según Foucault, la perspectiva dicotómica supone además la inferioridad sexual de la mujer, y esta inferioridad explica su ausencia histórica. La ausencia histórica de la mujer en el *rock* ha sido un hecho, y la exclusión de su papel protagónico tanto en el *rock* como en muchas otras manifestaciones históricas, ha perpetuado, según Foucault, su subordinación, su falta de acción y su imagen como sujeto pasivo. Como hemos mencionado, el *rock* se ha conformado como reiteración de una representación estable de *masculinidad blanca y heterosexual* en general, y ha jugado un rol importante como sitio de fantasía de sexualidad masculina, sin ser molestada por cuestiones como el embarazo, el sida u otras consecuencias.

Los *temas desmitificadores de la sexualidad sin consecuencias*: la paternidad, las enfermedades, la familia, las violaciones, el aborto, etc., están presentes a nivel artístico en las letras y en la simbología de varias bandas de chicas que incluyen continuas referencias a la infancia y, están presentes también a un nivel político en el activismo a favor de la libertad reproductiva y los derechos al aborto. Como dice Norma Coates, la introducción de otras “sexualidades amenaza con tirar las envolturas del homoerotismo implícito en el *rock*.”³⁹⁷

Las Riot Girls en ese contexto se vinculan con el “queercore movement” o “movimiento homosexual” de la música *underground* y aclaran: “el punk rock es una escena marica³⁹⁸/ el punk rock es una llamada marica al *sexo de múltiples trayectorias*.”³⁹⁹

³⁹⁶ Leonard, *Op. cit.*, p.241.

³⁹⁷ Coates, *Ibid.*, p. 58.

³⁹⁸ Traducimos *queer* como marica por su utilización coloquial.

³⁹⁹ En inglés “Punk rock is a queer scene/ punk rock is a queercore call to the multitrajectory sex”. En Leonard, *Op. cit.*, p.231

La intención es abrir el campo de la sexualidad masculina, cuya *inflexibilidad* criticaba también Foucault. Esta apertura guiará, dice Coates, al repensamiento del *rock*, de la sexualidad y últimamente de la masculinidad.⁴⁰⁰

La maternidad en la experiencia de Courtney Love, por ejemplo, no implicó como dice, la tendencia a realizar un disco de música *country*, ni a convertirse en la madre Teresa de Calcuta; también los hospitales, la violencia en los medios y la política han estado presentes en su maternidad.⁴⁰¹ Una frase de *Medea* obra clásica de Eurípides, que inspiró el nombre de la banda “Hole”, es la historia de una madre que al contrario de lo “natural” y socialmente establecido, mata a sus hijos en una crisis de dolor.

La práctica discursiva de las Foxcore y Riot Girls comprueba la ruptura de un discurso hegemónico y la apertura a otros discursos que conllevan *prácticas contrarias a la subordinación y a la pasividad de las mujeres* frente a un contexto ideológico de dominación masculina.

¿POR QUÉ SE MODIFICAN LAS DIFERENCIAS GENÉRICAS?

Las *determinantes* que permitieron la modificación de las diferencias de género, en el caso concreto de nuestro estudio, son visibles en un contexto amplio de una fase económica capitalista imperialista y del inicio de la llamada globalización en el siglo XX. Las mujeres y su relativa independencia económica empezaron a ser vistas, entonces, por algunos sectores de la población, no necesariamente interesados en la igualdad de género, como fuentes importantes de mano de obra barata y como un porcentaje alto de posibles consumidoras.

⁴⁰⁰ Los miembros de Nirvana, por ejemplo, llegaron a declarar “Dios es gay!” y en el programa televisivo “Saturday Night Live” dos de sus integrantes, ambos del sexo masculino, se besaron frente a las cámaras.

⁴⁰¹ Family Values, Spin, Diciembre 19, 1992. [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: <http://www.nirvanafreak.net/art/art4.shtml>. Archivo capturado el 28 de marzo del 2005.

Dos manifestaciones de la lucha imperialista, las guerras mundiales fueron dos momentos coyunturales en la generación de cambios sociales con respecto a la inclusión de las mujeres en esferas anteriormente negadas a su participación.

En los años 60, el cuestionamiento al modo de vida en los Estados Unidos, se vuelve masivo a comparación de la crítica minoritaria hecha por los *beatniks* en los años 50.⁴⁰²

Al terminar la Segunda Guerra Mundial, miles de mujeres estadounidenses que se habían esforzado desempeñando trabajos desocupados por los hombres que participaron en la guerra, tuvieron que regresar a formar parte de su tradicional labor doméstica. Los años cincuenta promovieron el culto a la domesticidad y la maternidad. Sin embargo, una serie de *condiciones de posibilidad* comenzaron a generar un cambio:

- 1) La independencia económica y el trabajar fuera de casa fueron experiencias que quisieron ser conservadas por las mujeres.
- 2) Las clasemedieras tenían cada vez más elevados niveles educativos.
- 3) El desarrollo tecnológico simplificó algunas tareas del hogar.
- 4) El uso masivo de la píldora anticonceptiva proporcionó a las mujeres un control sobre su reproducción y un cambio en las costumbres sexuales y en la estructura familiar de los sesenta.⁴⁰³

⁴⁰² La contracultura de los años sesenta: “Va a criticar el materialismo y la hipocresía sexual de la sociedad estadounidense y a postular nuevas formas de organización basadas en la solidaridad, la libertad sexual y el amor, así como una importante revalorización de la naturaleza [...] va a reivindicar el hedonismo, el placer, las experiencias extrasensoriales y una búsqueda de alternativas en las filosofías orientales”. Benítez, *Op. cit.*, p.229.

⁴⁰³ En 1960, comenzó a usarse la píldora en los EU, y en esa misma década se generalizó la utilización del dispositivo intrauterino.

5) El feminismo y el surgimiento de la auto-reflexión sobre la vida cotidiana, propició el deseo de equiparar las oportunidades de los varones en términos laborales, legales y educativos. A nivel de las ciencias sociales y la literatura, se buscaron espacios de debate que conllevaron a una reflexión teórica y a una revisión histórica del papel de la mujer en la sociedad.

6) A nivel político, se creó entre otras organizaciones políticas, la Comisión Presidencial para analizar el estatus de las mujeres.

7) Se formaron organizaciones sociales como la WITCH (BRUJA) acrónimo de Women's International Terrorist Conspiracy from Hell, quienes para expresar su rechazo a la imagen femenina tradicional tomaron acciones contra concursos de belleza, organizaron quemas de *brassieres* y, entre otras cosas, ocuparon un día de Halloween la Bolsa de Nueva York.

8) A raíz del movimiento por los derechos civiles de los afro-estadounidenses y del movimiento feminista, los homosexuales plantearon su propia problemática dado que habían sido rechazados considerándose su condición como patológica y su práctica sexual como ilegal. Fue hasta 1980 que la homosexualidad fue borrada del Manual de Diagnóstico y Estadística como un desorden mental.

Las ideas del movimiento feminista afectaron a millones de mujeres que, aunque no fueran feministas, se beneficiaron de los cambios propiciados por el movimiento.

A nivel legal, laboral y político ha habido avance;⁴⁰⁴ a nivel cultural y emocional el proceso para establecer una igualdad parece ser más lento: acoso, prejuicios sociales, dependencias afectivas y apegos de la mujer hacia el hombre, etc. Es por eso, de gran

⁴⁰⁴ A pesar de la persistencia de la idea de haber trabajos "femeninos": enfermeras, maestras, secretarias, etc. A pesar del llamado "techo de cristal": un cierto nivel de responsabilidad laboral del cual las mujeres no pasan. A pesar de su franca minoría en los puestos políticos.

importancia poner énfasis en el carácter cultural y, por lo tanto, aprendizaje de ciertas actitudes.

Mujeres involucradas en el arte, el cine, la literatura, la música, han abierto temas que no eran ámbito de discusión: la vida cotidiana, la familia, la sexualidad femenina, el cuerpo y la maternidad. “En resumen como decían las feministas de la época, ‘lo personal es político’”⁴⁰⁵.

A pesar de que la contracultura *hippie* se desvaneció en los años setenta, su influencia en las costumbres sexuales y culturales sobrevivió.

Influencias

Las formas culturales son aprendidas y, por lo tanto, las propuestas de género evidenciadas en el discurso de las Riot y Foxcore, deben en parte su existencia a lo ocurrido a la sociedad estadounidense en las dos décadas anteriores a su actividad como tales. El cuestionamiento sobre el papel de la mujer fue culturalmente heredado. Muchas de las “groncheras” tuvieron madres involucradas con las ideas feministas, como vimos en los capítulos primero y segundo, otras crecieron en ambientes familiares tradicionales, pero tarde o temprano, por la escuela, las amistades, las lecturas y las películas, tuvieron contacto con las reflexiones de género de los años sesenta.

Algunas escritoras pueden conectarse con el pensamiento de las groncheras. Sabemos que las Foxcore se familiarizan con escritoras como Susan Faludi, Sylvia Plath, Judith Butler, Camille Paglia o Naomi Wolf.

⁴⁰⁵ Benítez, *Op. cit.*, p.232.

Por su parte las Riot Girls llegaron a recomendar literatura feminista de Toni Morrison, Alice Walker y Luce Irigaray. Katheleen Hanna de Bikini Kill, por ejemplo, citó a feministas tradicionales y radicales como a Kathy Acker. Otras valoraron a Valerie Solanas fundadora de The Society for Cutting Up Men (SCUM) y autora del respectivo manifiesto.⁴⁰⁶ Otras se distanciaron de dichos textos y del feminismo radical.

3.3 GÉNERO Y POLÍTICA

A manera de conclusión, en este apartado hablaré de las posibilidades políticas del *rock* de las “groncheras”, derivadas del análisis hecho en los sub-capítulos anteriores.

CARACTERÍSTICAS DEL APARATO DE ROCK Y SU RELACIÓN CON LAS FORMAS HEGEMÓNICAS

Los estudios teóricos de Lawrence Grossberg, se refieren al rock como un *aparato*.⁴⁰⁷ Es decir, que incluye prácticas y textos musicales, determinaciones económicas, posibilidades tecnológicas, imágenes, relaciones sociales, convenciones estéticas, estilos de lenguaje, movimiento, apariencia y baile, compromisos ideológicos, representaciones en los medios, etc. El aparato de rock conforma lo que Grossberg llama “cartografías del gusto”.

El aparato de rock funciona creando alianzas afectivas. En el capítulo dos se relataron aquellos elementos que formaron parte del circuito de rock independiente en la región del Noroeste (estaciones de radio, disqueras, bandas, clubes, aficionados). Al

⁴⁰⁶ Existe una película basada en la historia verdadera de Valerie Solanas: *I shot Andy Warhol*, dir. por Mary Harron, producida por Arena, BBC y Goldwyn Pictures Corporation, 1996.

⁴⁰⁷ Grossberg, *Dancing in spite of...*, *Op. cit.*

organizar una existencia afectiva, el rock funciona como creador de alianzas que conectan y hacen la diferencia entre el “nosotros” y el “ellos”. Recordemos las posturas autogestivas y comunitarias consistentes en las prácticas de cada uno de los involucrados en dicha escena musical “subterránea”.

Mediante mecanismos de *encapsulación*, los que se asumen dentro de un aparato de rock consideran a los de afuera como incapaces de escuchar la música, sentir su poder y placer y participar de su potenciación.

Mediante la *excorporación*, el rock roba y recoloca signos culturales (textos, prácticas, eventos) dentro de sí y les da nuevas inflexiones ideológicas y afectivas.⁴⁰⁸ A través de este proceso, dice Grossberg, el aparato de rock se convierte a sí mismo en *otro* al reproducir lo mismo como lo diferente; se apropia los signos de lo excluido y lo marginal como normales y expropia los signos del normal como los del “otro” (en otras palabras, del *mainstream*). Esa excorporación la encontramos presente en el objeto de nuestra investigación, el gusto por la ropa de segunda mano, y las identificaciones con la marginalidad de la bruja y la prostituta. De esta manera, dice Grossberg, el aparato garantiza su propia diferencia y la barrera que lo encapsula.

La *reversión*, o la transferencia del displacer, lo negativo y lo opresivo (como la repetición, el ruido y el anonimato) en algo positivo que es ocasión de placer, es también fuente de potenciación. Para que el aparato cree su propia “otredad” debe también incorporar aquello contra lo que su diferencia es definida. El pop, por el lado contrario, más cercano a las formas hegemónicas, busca incorporar, en la medida de lo posible, eliminando las diferencias y homogeneizando identidades.

⁴⁰⁸ Esto lo tratamos en el apartado dedicado a las características postmodernas del rock.

Hay una relación entre el aparato de rock y la hegemonía en la que existe y a la que responde.

LAS ALIANZAS AFECTIVAS

A través de las características arriba señaladas, el rock funciona significativamente organizando deseos y placeres. *El afecto*, dice Grossberg, es el plano en el cual el individuo es alentado a actuar en formas y lugares determinados, es decir, proporciona trayectorias de cambio y estabilidad. Los estudios de Grossberg presentan dos vectores de alianzas afectivas, mismos que describen las posibilidades políticas afectivas que el rock ofrece. En esas dos dimensiones trataremos de ubicar el tema de estudio.

El eje horizontal especifica las estructuras por las cuales el rock diferencia su cultura de otra. En éste eje encontramos tres posturas en las cuales colocamos los movimientos aquí estudiados:

- 1) El *rock oposicional* es aquel que depende de la presencia del “otro como enemigo”, y en este sentido, reta o amenaza directamente a la cultura dominante.

Marion Leonard en su estudio sobre las Riot Girls explica que el movimiento Riot entre otras subculturas establece su locación ideológica en oposición a prácticas o valores culturales prevalecientes. Paradójicamente, más que erosionar la cultura dominante a través de su existencia, dichas subculturas dependen de reforzar su procedencia e incluso exagerar su cohesión y dominancia.

Aquéllos cuya identidad está basada en ‘su oposición’ al mundo tal y como es, tienen un basto interés en mantener ese *status quo*. Por supuesto esto no es decir que una subcultura no funcione como una oposición, sino más bien ilumina la ironía de su postura elegida.⁴⁰⁹

Esta postura es resumida por Grossberg en la frase “Queremos el mundo y lo queremos ahora”. No es casual que en el corolario del movimiento Riot una de las consignas sea: “Our time now” (“Nuestro tiempo ahora”).⁴¹⁰

- 2) En el *rock alternativo*, “el otro” está sólo implícitamente presente; se hace un ataque implícito a la cultura dominante y el hecho de su presencia implica una potencial substitución de la organización hegemónica del deseo.

En esta postura podemos ubicar al discurso de las Foxcore, quienes a diferencia de las Riot, no hablaron de “revolución” y “lucha” aunque fuera en sentido metafórico. La frase de una canción de Hole está explícitamente dirigida hacia la postura Riot y se burla de ellas: “La revolución vine y muere”. La frase que Grossberg plantea en esta visión alternativa, que en nuestro análisis sería compatible con las Foxcore es: “Queremos el mundo pero en nuestros términos”.

- 3) El *rock independiente* es en el que “el otro” es efectivo sólo por su ausencia. En este caso, el rock no se presenta como un reto explícito ni implícito a la cultura dominante, aunque pueda funcionar como tal. Aparentemente existe fuera de

⁴⁰⁹ Stewart Home cit. por Leonard., *Op. cit.*, p.247.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p.251.

relación con la cultura dominante, no quiere al mundo sino busca escapar de él: “Queremos nuestro propio mundo”.

El eje vertical, dice Grossberg, describe diferentes estatus afectivos que el rock ha asignado o invertido en su propia experiencia.

- 1) El *rock utópico* se coloca como una práctica visionaria, como una alianza afectiva permanente.

La llamada a las armas y las amenazas vacías de revolución en las Riots, fueron criticadas por su carencia de locación posible en una realidad concreta. Con sus redes, el movimiento pudo proporcionar un *empoderamiento* femenino pero difícilmente lograrían dismantelar la estructura patriarcal.⁴¹¹

- 2) El *rock experimental*, plantea posibilidades viables en el contexto presente, no es tan optimista y pretencioso como el visionario. Organiza alianzas temporales y su afirmación radica en el placer de la música.

En el discurso de las Foxcore, la música se plantea como lo más importante.

- 3) El *rock crítico* afirma la práctica de la crítica. Rechaza el valor del cambio y de la estabilidad, sólo valoriza su negatividad. Es la deconstrucción de todas las alianzas afectivas y confirma auto-reflexivamente la diferencia.

⁴¹¹ *Ibid.*

A través de estos esquemas, Grossberg plantea que el rock opera como un agente de articulación afectiva, y como fenómeno popular; a través de este “pueden explorarse relaciones entre prácticas populares, la vida cotidiana y mecanismos de poder”.⁴¹²

CUADRO DE ALIANZAS AFECTIVAS

ROCK	Diferenciación Oposicional	Diferenciación Alternativa	Diferenciación Independiente
Estatus Afectivo Utópico	Riot Girls		
Estatus Afectivo Experimental		Foxcore	
Estatus Afectivo Crítico			

LAS POSIBILIDADES POLÍTICAS DE GÉNERO

Los efectos políticos de la cultura popular no se refieren a una política de estado directa o institucional, sino a una política de lo popular, a las relaciones de poder dentro del ámbito cotidiano.

En la teorización del género, Joan Scott se refiere a este último como campo primario (no único) a través del cual se articula el poder. Dicho de otra manera, el género es la fuente principal de relaciones significativas de poder.

Los conceptos de género son un conjunto de referencias que estructuran la percepción y organización concreta y simbólica de la sociedad, estableciendo distribuciones de poder o jerarquías mediante *el control diferencial sobre el acceso a recursos materiales y simbólicos*.⁴¹³ Dicho acceso diferencial podemos verlo claramente en el rock como esfera tradicionalmente negada a ser practicada por mujeres.

⁴¹² Grossberg, *Op. cit.*, p. 8.

⁴¹³ Lamas, *Op.cit.*

En apartados anteriores se ha observado como el rock masculino se ha relacionado con la mujer percibiéndola como “lo de afuera”, como “lo otro”, hablando de manera generalizada y tomando en cuenta que no siempre ha sido este el caso. Al encapsularse, el rock ha mostrado una historia que se diferencia de ciertos aspectos hegemónicos, pero que también ha reforzado algunas características de dominación. En este sentido Grossberg comenta:

A veces se condena al rock por producir definiciones económicas de género y sexualidad tanto en sus patrones de consumo como en su ideología. Y algunos aparatos también proveen oportunidades para resistir construcciones hegemónicas de género y deseo.⁴¹⁴

El aparato de *rock* de las “groncheras” analizado, ha considerado como “lo otro” a una sociedad general movilizada bajo ideas y prácticas distintas a las que ellas expresan en cuanto a las relaciones de género se refiere. En este sentido, marcan una diferenciación que encuentra un empoderamiento (entendido como algo que habilita) que provoca cambios de flexibilización en dichas relaciones de género.

La potenciación afectiva, enervación o *empoderamiento*, no garantiza un conflicto, sino que provee la energía que se requiere para ello; proporciona un nuevo espacio afectivo que permite articular estrategias de resistencia o sobrevivencia. La cultura ofrece en esta posibilidad, recursos que pueden o no ser movilizados en formas oposicionales o hegemónicas.

⁴¹⁴ Grossberg, *Op. cit.*, p.76.

En el caso de este estudio, el poder del rock o su posibilidad política no es la producción de una identidad sino una lucha constante contra las identidades incorporadas por la cultura dominante. Es en este sentido que, dice Grossberg, mediante el fetiche de la superficie, el *estilo* mina la relación entre superficie e identidad, que es el objeto real del control hegemónico. Las relaciones de género son parte del significado del poder, de modo que alterarlas o cuestionarlas amenaza al sistema.

Esta conciencia no es exclusiva de las “groncheras”, también Cobain, el vocalista de Nirvana escribía:

Sí, todos los –ismos⁴¹⁵ se alimentan el uno del otro, pero en la cima de la cadena alimenticia permanece el hombre fuerte, el macho, blanco, corporativo. [...] Me refiero a que el clasismo es determinado por el sexismo porque el hombre decide si todos los demás -ismos existen, depende del hombre. [...] El está a cargo, él decide. Sigo pensando que para poder expandirse en todos los otros –ismos, el sexismo tiene que ser erradicado ampliamente. Es casi imposible desprogramar la incestuosamente-establecida opresión masculina, especialmente en aquellos quienes han sido criados con ello, a través de sus familias por generaciones como los fenómenos duros de matar de la NRA o los perros con poder corporativo heredado, aquellos quienes han nacido sin otra elección más que mantener la antorcha y dejar que las chispas caigan para el

⁴¹⁵ Se refiere al racismo, clasismo, fascismo, etc.

resto de nosotros y tomarlas de sus pies. Pero hay miles de mentes verdes, jóvenes y crédulos chicos de 15 años ahí afuera que están empezando a caer en cuenta de lo que les han dicho sobre lo que un hombre debe ser, y hay muchas herramientas que pueden ser usadas, *la herramienta más efectiva es el entretenimiento*. La industria del entretenimiento está ahora empezando a aceptarnos (principalmente por una falsa moda en conciencia ambiental y social [...]) la nueva actitud de los años noventa, la cual está en completo parálisis por las consecuencias patrióticas de la guerra [...] pero ellos están usando a los medios! MEDIOS. Las grandes disqueras [...] aquellos que están en contubernio con el gobierno, contra los que se dirigió el movimiento subterráneo a principios de los ochenta, esas corporaciones están finalmente permitiendo que bandas supuestamente subversivas, de pensamiento alternativo obtengan préstamos de dinero para exponer su cruzada. Obviamente (las disqueras lo hacen) [...] porque lo ven como manera de hacer dinero, como un producto, *pero podemos usarlas*. Podemos posar como el enemigo para infiltrarnos a las mecánicas del sistema y empezar a podrirlo desde adentro. Sabotear al imperio fingiendo que jugamos su juego...⁴¹⁶

⁴¹⁶ Cobain, *Kurt Cobain Journals*, EU: Riverhead books, 2002, p. 167-168. (cursivas mías)

El texto no sólo trata de justificar el salto de Nirvana al firmar con una disquera transnacional, tampoco es sólo una opinión. La cita atestigua la importancia de los medios de comunicación estadounidenses en el manejo de la Guerra del Golfo de 1991. Esta observación nos recuerda la hipótesis de Lawrence Grossberg de cómo lo popular define por lo menos un grupo de condiciones de posibilidad para el incremento del nuevo conservadurismo. Para Grossberg, la nueva derecha en los Estados Unidos ha utilizado el discurso popular más allá de la especificidad descriptiva o la utilidad política para convencer a la gente.

En su análisis, Grossberg señala que el nuevo conservadurismo es una lucha afectiva por cambiar los mapas en formaciones particulares específicas mediante la producción de una estructura de movilidad particular que está articulada de manera significativa para y por los conflictos contemporáneos del capitalismo.

Sin embargo, así como Cobain percibe cierto optimismo en las capacidades transformadoras del entretenimiento, también Grossberg señala: “Yo siempre he estado intrigado por la imaginación de las posibilidades transformadoras de la música”.⁴¹⁷ Ambos parecen concordar en que el rock tiene la habilidad de interpelar a muchas personas de maneras particulares, porque el rock opera como agente de articulación afectiva y la gente le proporciona un poder real.

⁴¹⁷ Grossberg, *Op cit.*, p.15.

CAPÍTULO 4

PROCESOS ADAPTATIVOS⁴¹⁸

Entonces, ¿ahí es donde me vengo?
Kat Bjelland de *Babes in Toyland*

4.1 DEL SUBTERRÁNEO AL POP

*El contraste es la cuestión en la cual podemos
detectar la conciencia de la escena.*
John Rocco

Durante la época de Reagan, dicen:

El subterráneo [...] existía en oposición exacta y correspondiente al *mainstream* –una inversión del cielo corporativo donde éxitos y bandas eran manufacturados por compañías disqueras. No es un accidente histórico que MTV haya nacido en 1981, fue la última extensión del control corporativo sobre la música porque creó un nuevo mercado y un nuevo reino para la música *mainstream*. En contraste al cielo monolítico de la América de Reagan y su música *mainstream*, la música subterránea de los ochenta fue diversa y fecunda [...] fomentó subgéneros como el hardcore, un melódico post-punk y un rock arte post-no-wave.⁴¹⁹

Como ya hemos descrito en el capítulo 2, concretamente refiriéndonos a la escena del noroeste de EU, “el subterráneo en los ochenta tenía su propia música, su público y su sistema de distribución a través de disqueras independientes”.⁴²⁰

⁴¹⁸ Frase con la cual Luis García Britto se refiere a las respuestas que la cultura hegemónica ocupa ante las propuestas contraculturales. V. Britto, *Op. Cit.*

⁴¹⁹ Rocco, *Op. cit.*, p. XIX.

⁴²⁰ *Ibid.*

Los subgéneros del *rock*, entre ellos la música *punk*, nunca habían sido producto de mercado de masas antes de que el álbum de la banda Nirvana, *Nevermind*, entrara en las listas de popularidad en 1991. Tal como se tituló a la gira europea de varios grupos estadounidenses representativos de la escena independiente, 1991 fue el año en el que el *punk* abrió brecha (“1991, The year that punk broke”⁴²¹). Fue una época coyuntural, no sólo en el plano del orden mundial donde acontecieron la desintegración de la URSS y la Guerra del Golfo, sino en el plano del entretenimiento estadounidense, donde tanto la escena subterránea como la industria discográfica establecida y la música popular sufrieron cambios inesperados.⁴²²

Ocurrió un fenómeno de apertura y desconcentración discográfica hacia una distinta *formación de rock*⁴²³ a la cual pertenecieron las “groncheras”. Si bien, ellas no fueron tan famosas, difundidas y comercializadas como las agrupaciones conformadas por hombres (los “groncheros” Soungarden, Pearl Jam, Alice in Chains, Nirvana y los “funk ‘n rolleros” Red Hot Chilli Peppers, por ejemplo), el que ellos sí lo fueran permitió el conocimiento e interés en ellas por parte de nuevos públicos, medios de comunicación y gigantes corporativos.

En el año de 1990, ningún disco de rock se había posicionado en el primer lugar de las listas de popularidad. El público del rock había sido dividido por programadores de radio, tiendas de discos y disqueras, de acuerdo a cierta fragmentación demográfica. Una estación de radio, por ejemplo, programaba únicamente algún subgénero de música rock (clásico, pop, juvenil) u otro género (*country* o *rap*) para atraer a cierto tipo de personas con cierto nivel socioeconómico, edad, género, etc., y de esta manera, lograr la satisfacción

⁴²¹ En ella participaron grupos como Sonic Youth, Dinosaur Jr., Babes in Toyland y Nirvana.

⁴²² En esos años empezó a utilizarse comercialmente el Internet, el consumo de revistas y la TV por cable se habían extendido.

⁴²³ Grossberg llama “formación de rock” a la producción de prácticas que constituyen un material específico, un espacio y una identidad temporal. V. Grossberg, *Dancing in spite of myself...*, *Op. cit.*

de un tipo de anunciantes en particular -vendedores de productos de lujo para mujeres de clase media, por ejemplo. En ese año, eran la música *country* y el *rap* los géneros más favorables para acaparar la atención de las masas y se creía poco probable que los fanáticos del rock se reunieran alrededor de un disco haciendo que se posicionara en los primeros lugares de popularidad.

“En 1991, el *Nevermind* unió a una audiencia que no se había reunido anteriormente: los veintitantos.”⁴²⁴ Una identificación generacional que quizá como sugiere Will Straw, parte de la creencia en que las experiencias culturales de un individuo se comparten más intensamente con otros de la misma edad. Idea que se ha reforzado en el siglo XX por la operación de los medios electrónicos como la radio y el cine. Así, nuestra vida diaria y colectiva está acompañada de canciones, películas, libros y eventos históricos.⁴²⁵

No todas las bandas de Seattle habían permanecido en el subterráneo o habían pasado desapercibidas, en el rubro del *heavy metal*, por las grandes disqueras, la TV o algunos premios musicales.⁴²⁶ Las firmas de Pearl Jam, Soundgarden y Alice in Chains con sellos pertenecientes a grandes disqueras fueron anteriores al éxito del *Nevermind* e incluso anteriores a la firma de Nirvana con una transnacional. Sin embargo, la atención que recibió este último disco sí coadyuvó a generar el alcance masivo de la escena independiente en general.

⁴²⁴ Azerrad, *Op. cit.*, p.4.

⁴²⁵ Ver Straw “Consumption” en Frith, *Op. Cit.*, p. 66.

⁴²⁶ Estuvo por un lado, el disco exitoso *Ten*, de Pearl Jam, realizado en agosto de 1991, bajo un contrato con Epic Records, propiedad de Sony Music Entertainment desde 1988. La banda Soundgarden había firmado con las independientes Sub Pop y SST en 1987 y 1988, respectivamente y, fueron nominados a un Grammy que no ganaron. En 1989, una disquera más poderosa, A&M Records, lanzó su álbum *Louder than Love*. Por otro lado, el grupo Alice in Chains fue nominado en 1991 a los American Music Awards como banda favorita de *heavy metal*, sin conseguir llevarse el premio. Su sencillo “Man on the Box” llegó a colocarse en el Top 20 y la transmisión de su video duró 16 semanas en MTV. Llegaron a aparecer en la cadena televisiva ABC, en un programa de conciertos y su álbum *Facelift* realizado por Columbia Records, propiedad de la transnacional Sony Music Entertainment desde 1988, fue certificado oro en septiembre de 1991.

Ejemplos más claros de interés corporativo posterior al *Nevermind* los observamos en las agrupaciones de “groncheras”. Hole realizó un contrato con DGC, la transnacional que había firmado a Nirvana y, con la cual, Hole realizó su álbum bien recibido por la crítica en 1994. Las Babes in Toyland lanzaron *Fontanelle* con la Warner en 1992 y L7 realizó ese mismo año, *The Bricks are Heavy*, bajo Reprise Records, también propiedad de la Warner. Asimismo, el *Gato Negro* (1996) de las Seven Year Bitch, fue auspiciado por Atlantic Records, de la Warner. Las cuatro bandas habían realizado sus primeras grabaciones con independientes.

Muchas otras bandas tanto mixtas como exclusivamente de hombres o mujeres -por ejemplo las Riot Girls- permanecieron en el circuito independiente aún después del llamado fenómeno que causó Nirvana, pero el que no hubieran firmado con transnacionales no significó que hubieran pasado desapercibidas por los medios de comunicación como parte de la escena *subterránea*.

El proceso hacia la popularidad del subterráneo tomó fuerza en el verano de 1991, cuando en Europa el *grunge* empezó a sonar fuerte. Sub Pop⁴²⁷ fue la disquera independiente que estaba a cargo de Nirvana y había promovido su primer álbum pero tenía otros proyectos paralelos. “Las relativamente débiles distribución y publicidad estaban comenzando a ser un problema, los discos eran difíciles de encontrar”.⁴²⁸ Al respecto comenta el vocalista Kurt Cobain:

Es la típica historia de 20 o 10 chicos que en las tocaditas se acercaban al escenario y decían ‘No podemos encontrar tu disco en ningún lado’ [...] No hacíamos entrevistas, sentíamos que necesitábamos un poco más de lo que estábamos recibiendo. Me

⁴²⁷ La disquera de Tad, Soundgarden, Mudhoney, Green River, L7, etc.

⁴²⁸ Azerrad, *Op. cit.*, p.135.

hubiera sentido cómodo tocando para 1000 personas. Ese era básicamente nuestro objetivo, tener un club de ese tamaño y ser como una de las principales bandas de rock alternativo, como Sonic Youth.⁴²⁹

En otros comentarios la banda afirmaba que desconocía la cantidad de discos que habían vendido y tan sólo deseaban poder vivir de hacer música.

Pero para la Sub Pop, las cosas no eran sencillas, una vena de distribución se venía abajo debido al mal manejo financiero propiciado por el estilo de los directores de la compañía, J. Poneman y B. Pavitt. Para ellos era muy importante la promoción en carretera, es decir, las giras, que prácticamente estaban drenando a la disquera. Más tarde las disqueras transnacionales empezaron a ofrecer adelantos de gran capital a las bandas de la localidad y Sub Pop se sintió forzada a igualar los montos quedando casi en bancarota. En el verano de 1990, la disquera independiente entregaba a las bandas que contrataba cheques de cientos de dólares y terminaron debiéndole dinero a todos en la ciudad. Chris, el bajista de Nirvana, recuerda: “Era un desastre. Ellos se esforzaron realmente en pagarnos, porque ellos realmente nos apreciaban y eso era muy bueno, pero era una carga”.⁴³⁰

Posteriores gastos de las arcas de Sub Pop, se debieron a negociaciones legales en tratos de distribución con Columbia Records y Hollywood Records. Nirvana creyó que lo mejor era escoger (por ellos mismos) su propia disquera y deshacerse del intermediario (Sub Pop) que no tomaría en cuenta su opinión sobre con cuál de las disqueras mayores preferían tratar. No había ninguna disquera independiente que pudiera afrontar comprar a Nirvana para sacarlos de su contrato con Sub Pop. Finalmente eligieron firmar con la David

⁴²⁹ *Ibid.*

⁴³⁰ *Ibid.*

Geffen Company (DGC) la transnacional de Sonic Youth y Dinosaurs Jr., ambas bandas de “arte y credibilidad impecables”⁴³¹.

El contrato de Nirvana con una multinacional terminó por salvar financieramente a la Sub Pop.

La banda firmó finalmente con DGC el 30 de abril de 1991. *Nevermind*, su nuevo disco, fue lanzado⁴³² el 24 de septiembre de 1991. En enero de 1992, llegó a ser el primer lugar.

Lo anterior probó que, la gente acostumbrada a la música del nivel comercial empezaba a escuchar también música alternativa: “De pronto, la música alternativa dejó de ser sólo provincia gastada de chicos de *college* y empezó a reflejar las realidades sociales de una conflictiva y cambiante nación”.⁴³³

Los medios solían decir que Bill Clinton era el primer presidente estadounidense que pertenecía a la generación del *baby boom*; sin embargo, la cultura del país ya había sido dominada por dicha generación desde muchos años atrás, especialmente el negocio musical. “Los *baby boomers* controlaban virtualmente todo aspecto de la industria musical *mainstream*, guiando la firma de espectáculos, las transmisiones radiofónicas y la cobertura de la prensa [...] ellos bombardeaban las ondas radiales con *rock* clásico”.⁴³⁴

⁴³¹ *Ibid.* Chris comentaba: “Si vas con un sello como Capitol, son como dinosaurios. Ahí tienes esos viejos hombres sureños trabajando la promoción en la radio. Ellos no tienen idea de dónde venimos. Y DGC parecía...” Rocco, *op. cit.* Y Kurt añadía: “Ellos tienen un equipo joven y alternativo. Tienen algunas credenciales en el subterráneo. Por supuesto, de cualquier manera, es como la ruleta rusa; nunca sabes si hiciste la elección adecuada”. *Ibid.* Por otro lado, firmar con esa transnacional no implicaría cambiar el sonido de la banda por algo más comercial, puesto que el contrato lo firmaron desde una posición ventajosa dada la competencia que había entre DGC y otras transnacionales para comprar la banda: “Así es que –decía Kurt- obtuvimos 100% de control creativo. Y podemos hacer lo que queramos. No hay presión”. *Ibid.* Dejar Sub Pop supuso un sentimiento de culpa “pues yo –dice Kurt- quería seguir en su sello, porque sabía que eran personas con las que compartía pensamientos similares”. Azzerrad, *Op. cit.*, p. 136.

⁴³² Con 46, 251 copias en todo el país. *Ibid.*, p.196. Los discos empezaron a venderse como pan caliente; la MTV empezó a poner constantemente el video “Smells like Teen Spirit” y la banda fue invitada a un programa de *heavy metal*; en la radio comercial se escuchó el primer sencillo desde agosto y semanas después de su lanzamiento empezó a sonar bastante en la radio. El 29 de octubre, el álbum alcanzó el disco de oro. En noviembre el álbum entró en el Top 40 de las listas de popularidad; la banda hacía una docena de entrevistas diarias y se encontraba de gira en Europa. En los cuadros de popularidad de la revista Billboard, el álbum permaneció en el Top 10 los meses de noviembre y diciembre.

⁴³³ *Ibid.*, p. 226.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 225.

De una inversión inicial de \$ 550 mil dólares hecha por DGC en el *Nevermind*, la compañía obtuvo \$50 millones de dólares en ganancias a los aproximados 6 meses de haber lanzado el álbum.⁴³⁵

En su libro sobre Babes in Toyland, Neal Karlen narra la manera en que Tim Carr, el busca talentos que logró que la Warner contratara a las Babes, estuvo un año tratando de convencer a la disquera; cuando él insistió en firmar a esa banda de chicas ruidosas de Minneapolis, sus jefes se rieron de él: “Ni siquiera es música, Tim!”.⁴³⁶ Pero, una vez logrado su cometido, Carr se relajó a raíz

del éxito comercial de Nirvana, del *grunge* en general y en particular de Courtney. Con haber firmado pronto a Babes in Toyland, Carr probó a la Warner que él había estado a la delantera, había escuchado en el ruido, una tendencia que sus jefes *baby-boomers* ni si quiera podían empezar a entender.⁴³⁷

Asimismo, Carr trató de lanzar el disco de la banda, llamado *Fontanelle*,

usando el éxito de Nirvana, *Nevermind*, como modelo [...] Como el plan de mercadeo original para Nirvana, Warner empezaría empujando Babes in Toyland a las pocas, críticas e inconstantes estaciones de radio colegiales que podían garantizar que un nuevo grupo alternativo tuviera un seguimiento pequeño pero de inmediato seguimiento nacional. De ahí en adelante, el plan sería construir un rumor con la ayuda de la prensa libre delirante que es

⁴³⁵ Sin embargo, tanto la compañía disquera como el canal MTV declararon haber hecho realmente poco para que el disco tuviera éxito, simplemente, había empezado a venderse tan rápido que el presidente de la DGC se dio cuenta de que sobrepasaba los métodos de mercadeo que podían implementar. “Nirvana estaba definitivamente en el lugar correcto en el tiempo correcto”. Al principio, la gente de MTV no promovió el video, pero aún así, el álbum era virtualmente oro antes de que el canal empezara a rotarlo con tanta frecuencia; MTV fue un multiplicador del efecto. *Ibid.*, p. 228.

⁴³⁶ Karlen, *Op. cit.*, p. 16.

⁴³⁷ *Ibid.*, p.131.

madre y fuente rica en constante incremento. [...] Una vez lanzado el disco a fines de agosto, los publicistas de la Warner tratarían de llevar el rumor del subterráneo al zumbido comercial, mientras que el departamento de promoción bombardearía tiendas de discos y estaciones de radio con carteles, gorras [etc.][...] de Babes in Toyland. La banda, mientras tanto, impulsaría el disco en la carretera, durante meses de gira sin parar.⁴³⁸

4.2 FALSIFICACIÓN DE MECANISMOS PERCEPTIVOS:

MEDIOS MASIVOS

Sin duda una de las consecuencias del éxito de Nirvana fue la increíble cifra de contratación por semana de una banda en el área de Seattle en 1992: rockeros con cabello largo y camisa de franela podían ser contratados por \$350 mil dólares y con libertad creativa al 100%.⁴³⁹ Las grandes disqueras empezaron a buscar cartas en un asunto que no entendían, pero que era altamente lucrativo en ese momento; buscaban al *próximo Nirvana*. Las estrategias de las disqueras transnacionales iniciaron un proceso de apertura hacia la (hasta ese momento) escena alternativa o independiente.

La gran atención de los medios al fenómeno del *grunge* de Seattle no tardó en llegar. Así sucedió con la realización de la película Singles (“Vida de solteros”) de la Warner Bros. que exponía el supuesto estilo de vida de la ciudad.⁴⁴⁰

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 172.

⁴³⁹ *Ibid.*

⁴⁴⁰ Película del director Cameron Crowe de 1992. En la banda sonora aparecen Screaming Trees, Smashing Pumpkins, Mudhoney, Alice in Chains, etc. Bruce Pavitt (cofundador de la Sub Pop) asistió al casting y consiguió un papel de una sola frase por el que le pagaron 900 dólares. V. Cervera, *Op. cit.*, p.51.

Las bandas de la zona aparecieron en programas televisivos de gran audiencia como “Saturday Night Live” (de la cadena televisiva NBC) y el “Late Show with David Letterman” (de la CBS), además de ser promovidos por la radio comercial.

Fueron también objeto de portadas de revistas con gran distribución, desde las especializadas en música como la Rolling Stone,⁴⁴¹ la Billboard,⁴⁴² la New Musical Express (NME),⁴⁴³ la Spin,⁴⁴⁴ la revista Q,⁴⁴⁵ o la Circus,⁴⁴⁶ hasta las revistas para adolescentes como Sassy,⁴⁴⁷ o de moda como Vanity Fair.⁴⁴⁸

Tanto la Rolling Stone como Vanity Fair difundieron la moda de vestir *grunge*, y las cadenas de supermercados como K-Mart y Target anunciaban también el estilo de venta en sus tiendas. Una compañía de Los Angeles, planeó incluso “vender un producto que daría al cabello limpio la apariencia de sucio”⁴⁴⁹ a la usanza *grunge*. En la revista Glamour de mayo de 1993, por ejemplo, las Riot Girls fueron conceptualizadas en términos de moda como “mezcla de vestidos baby-doll y brillante lápiz labial rojo con botas de combate y tatuajes”⁴⁵⁰ que en realidad, como dice Marion Leonard, no las diferenciaba de otras mujeres de la escena *indie* que no se autodenominaban Riot.

También llamaron la atención de periódicos como Los Angeles Times y el New York Times, con versiones más críticas.

⁴⁴¹ Es una revista estadounidense que cuando fue fundada, en 1967, reportaba la contracultura hippy. En los años 80, se institucionalizó adoptando ideas más comerciales y mudándose de San Francisco a Nueva York para estar cerca de la industria publicitaria.

⁴⁴² Se dedicó completamente a la industria musical en los años 50, aunque anteriormente trató el entretenimiento en Estados Unidos en general y publicó en 1940 su primer cuadro de popularidad de canciones. Actualmente tiene los registros de popularidad desde la década de los 50 hasta el 2005. Perteneció a la corporación alemana VNU.

⁴⁴³ Revista mensual británica más vendida sobre música y propiedad de Time Warner Inc.

⁴⁴⁴ Revista estadounidense fundada en 1985 por el publicista Bob Guccione, resultando ser la principal competencia para la revista Rolling Stone.

⁴⁴⁵ Impreso del Reino Unido y publicado por primera vez en 1986.

⁴⁴⁶ Revista estadounidense.

⁴⁴⁷ Fundada por Jane Pratt en 1987, revista juvenil vendida a Peterson Publishing en 1994.

⁴⁴⁸ Propiedad de Advance Publications Inc., empresa que posee periódicos y publicaciones en 20 ciudades de EU y tiene intereses extensivos en TV de cable e Internet. En ella aparecen personalidades famosas del entretenimiento.

⁴⁴⁹ *Cit.* en Karlen, *Op. cit.* p. 195.

⁴⁵⁰ *Cit.* en Leonard “Rebel girl, you are the Queen of my world” en Whiteley, *Op. cit.*, p.246.

Cabe hacer aquí una precisión con respecto al tipo de tratamiento que dieron las revistas corporativas u otros medios hacia las bandas de “groncheros”. Varias de estas últimas coinciden en resaltar el interés de los medios masivos por reportar el estatus de celebridad y banalizar su actividad musical enfocándose en sus vidas personales con tendencia amarillista. Kim Thail de Soundgarden comentaba: “eso es lo que hace a la cultura popular tan significativa para todos esos pequeños consumidores de allá afuera –no están interesados en historia o economía- ellos están interesados en el chisme y la naturaleza de la celebridad”.⁴⁵¹

Los estudios de Anthony Giddens respecto a los efectos del desarrollo de la sociedad industrial global explican que en las sociedades con cambios rápidos, desigualdad y conflictos sociales y ecológicos,⁴⁵² los habitantes perciben un riesgo social, una gran incertidumbre (antes llenada por la religión o la confianza en la ciencia) y una sensación de impotencia y falta de control. Este vacío crea una disposición ideológica a tener adicciones -comportamientos compulsivos- hacia cualquier aspecto del estilo de vida: drogas, trabajo, deporte, ejercicio, sexo, compras, entre otras cosas.

La repetición de hábitos (desligados de la tradición de antaño) provee seguridad pues proporciona una estructura para la continuidad de la vida diaria. Algunos hábitos son colectivos al ser moldeados por el mercado de masas. Dentro de este contexto se explican las adicciones características de las sociedades urbanas industriales de fines del siglo XX y principios del XXI: la adicción a la vida privada de celebridades, a los *reality shows*, a

⁴⁵¹ Thail entrevistado en el documental del director Doug Pray titulado “Hype!”, de 1996. 1hr. 1” 30’.

⁴⁵² En las sociedades post-tradicionales, la pobreza migración, catástrofes ecológicas, pérdida de legitimación del desarrollo técnico industrial, familias nucleares en transformación (a otro tipo de familias), pérdida de conciencia de clases en comunidades locales y discursos fragmentados del yo y, la falta de tradición (fórmulas dadas por verdaderas) convierte la rutina en vacío, donde la única opción es elegir cómo ser y cómo actuar. Una de las posibles elecciones es la adicción.

tabloides sensacionalistas, programas televisivos y radiofónicos de chismes, al culto a la belleza física y al ejercicio.⁴⁵³

A raíz de un artículo de Vanity Fair, surgió la polémica del uso de drogas por parte de Courtney Love durante su embarazo. La revista publicó un artículo que malinterpretaba una entrevista con ella. Basándose en pruebas poco confiables como dicho artículo, un juez de la Corte de Los Ángeles dictó ceder la custodia de la hija de Love a su hermana durante un mes. Dicho artículo había justificado todo tipo de rumores: los medios especulaban qué clase de fenómeno nacería producto de ese matrimonio. Mientras que la bebé había nacido completamente sana, un tabloide de supermercado, The globe, publicó una nota que decía: “Ellos tienen dinero y fama pero no corazón. El bebé de las estrellas de rock nació drogadicto [...] Frances Bean Cobain pasa por un retiro agonizante [...] sufrirá temblores y espasmos musculares”,⁴⁵⁴ publicaron además fotos de un bebé enfermo. Cobain comentó al respecto: “Fue totalmente una amenaza. Fue un intento de usarnos como un ejemplo porque sostenemos algo que está en contra del núcleo conformista del entretenimiento americano. Fue una cacería de brujas”.⁴⁵⁵

Las Riot Girls tuvieron desde un inicio mayor precaución respecto a los medios masivos de comunicación. Al haber sido criticadas por su discurso feminista, rechazaron la atención de los medios: “debemos de permanecer en el subterráneo y atacar la prensa del *rock* corporativo haciéndola nosotras mismas, hablando de nuestras creencias a la gente, sin

⁴⁵³ Giddens, *Reflexive modernization*, EU: Stanford University Press, 1994.

⁴⁵⁴ V. Azerrad, *Op. cit.*, p.283.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p.270-271.

miedo de ser malinterpretadas o que la verdad sea distorsionada”.⁴⁵⁶ Las Riot se negaron a hacer entrevistas y algunas bandas prohibieron la publicación de fotos sin su permiso.

¿LA LEY DE LA OFERTA Y LA DEMANDA?

*El buen rock es conspiración,
no agradables artesanías
hechas por un hombre de negocios.
Disquera independiente KRS*

Lo alternativo empezó a ponerse de moda y se abrió camino en un periodo de alta concentración, generando a su vez, un momento de gran diversidad, como a continuación se explica.

Básicamente lo que ocurrió con el *grunge* y el éxito de la música alternativa en general, fue la apertura, por parte de las disqueras independientes, de nuevos nichos musicales que fueron selectivamente colonizados por las grandes corporaciones, llevando esos nichos al *mainstream*.

Los estudios estadísticos e históricos de Peterson y Berger demuestran una relación cíclica e inversa entre la diversidad de los éxitos de la música popular y el grado de concentración corporativa en la industria discográfica, donde la diversidad se define en términos del número de disqueras diferentes con títulos elevándose en las listas de popularidad en un tiempo dado.⁴⁵⁷

⁴⁵⁶ Leonard, *Op. cit.*, p.245.

⁴⁵⁷ Scott, *The cultural economy of cities...*, *Op. cit.*

Hemos mencionado que se incrementó el control corporativo sobre la música alternativa (con la atención que recibió de los medios masivos de comunicación y de las grandes compañías discográficas), ocasionando con el tiempo la declinación correspondiente a la diversidad de los ofrecimientos musicales totales.

Siguiendo a Peterson y a Berger, podemos decir que, una vez que se establece una fuerte concentración corporativa, las compañías independientes, generalmente orientadas a la toma de riesgos, empiezan a moverse de nuevo hacia los espacios de mercado vacíos que están más allá de las fronteras del *mainstream* musical del momento (como sucedió con el *rock 'n roll* en los años 50 y con el *rap* en los años 80). Mientras los nuevos nichos son explotados por las independientes, éstos empiezan a atraer la audiencia y la diversidad se incrementa una vez más. De un momento a otro, las *mayores* se percatan de la potencialidad de estos nichos y recomienza el ciclo.⁴⁵⁸

De pronto, la rotación de canciones de bandas alternativas en canales de video y estaciones de radio, era tan frecuente, y su presencia en revistas, periódicos, programas televisivos y el mundo de la moda fue tan recurrente, que se volvieron imágenes y discursos monótonos, decontextualizados y, poco a poco carentes de sus iniciales significados: los contrastes (de los que hablamos al principio del capítulo anterior y en el resto de esta investigación) se volvieron, entonces, mensajes cotidianos en la cultura de masas. Cobain comenta el exagerado éxito de su sencillo “Smells like teen spirit” que lo tenía harto: “Todos se han centrado en esa canción. La razón de que obtenga una gran reacción es que la gente la ha visto en MTV un millón de veces. Ha sido machacada en su cerebro”.⁴⁵⁹

⁴⁵⁸ Scott, “The US Recorded music industry” ..., *Op. cit.*

⁴⁵⁹ Fricke. Interview. Rolling Stone, 27 enero, 1994. [on line] Disponible en Internet via WWW.URL:www.digitalnirvana.net/happening/interviews/. Archivo capturado el 13 de noviembre del 2004.

Dicho proceso es explicado por Grossberg no como un efecto de coptación, es decir, de una imposición externa al *rock*, sino como una fase inherente al *rock* como música y producto, como una práctica originada por el capitalismo y perteneciente a él. Para Grossberg describir al *rock* como coptado es contribuir a su normalización. La coptación es una “desencapsulación de la música y su cultura y una incorporación de su alianza afectiva a las organizaciones del deseo hegemónicas”.⁴⁶⁰ Efectivamente el *rock* busca generar un mercado y desencapsularse, sin ser estas razones indeseables, puesto que permite también llevar a distintos lugares otra manera de pensar, de divertirse y de escuchar.

Pero, la reflexión anterior no implica que cierto tipo de prácticas de la gran industria discográfica y del entretenimiento no inhiban el alcance de mercados o acaparen el espacio para llegar a ellos por medio de fórmulas en las que lo único que importa es la capacidad lucrativa de un producto.

Como ya se había comentado, Tim Carr, fue un busca talentos de la Warner. En los ochenta, había trabajado haciendo crítica del rock subterráneo en la prensa. En 1986, Capitol Records le ofreció trabajar como manager de A&R (*artist and repertory*):

Ahora en lugar de buscar lo más raro y adelantado, el nuevo cargo de Carr era encontrar lo comercialmente viable, no importaba qué tan blando o desagradable fuera. ‘Se suponía que ahora buscaría a Kansas, o Journey, o Poison’ dijo con disgusto, nombrando algunas de las bandas más vendidas, pero culturalmente irrelevantes de las últimas décadas.⁴⁶¹

Su sueño fue entonces, mezclar arte con música de masas. Logró cierto éxito con la banda Megadeath, pero decidió retirarse: “Es el *negocio* del negocio de la música lo que empezó a

⁴⁶⁰ Grossberg, *Dancing in spite of myself...*, *Op. cit.*, p. 60.

⁴⁶¹ Karlen, *Op. Cit.*, p. 45.

molestarme [...] Ya no soportaba más el regateo interdepartamental, los jefes ejecutivos, las dos caras traidoras de los informantes por dinero, abogados que apuñalan por la espalda, los tratos de hombres viejos por debajo del agua”.⁴⁶² Carr se desapareció por un rato para regresar a trabajar con la Warner convencido de que esta vez encontraría bandas que venderían, pero que también serían relevantes.

Fue entonces, a finales de los ochenta cuando el carácter autónomo de las disqueras independientes empezó a tener otras tonalidades. Como vimos en el capítulo 1, en la década de los noventa una de las características de la gran industria discográfica fue la adopción, por parte de las corporaciones, de la modalidad de producción flexible. Y en esos años cambió la relación entre las disqueras independientes y las transnacionales, empezando a buscar estas últimas la propiedad total o parcial de las primeras.⁴⁶³

Esta transformación nos permite ver la toma de conciencia por parte de las transnacionales a cerca de la importancia de mantener ramas de exploración, que se traducen en un mayor control.

Para autores como Allen Scott, este sistema de la industria discográfica es dialéctico y justo. Se trata de una relación simbiótica en la que unos se benefician de otros y viceversa. Sin embargo, esta postura puede ser debatible por las siguientes razones.

Las grandes compañías discográficas incurren en prácticas monopólicas de competencia desleal (analizadas en el primer capítulo): 1) la payola, es decir, la inducción financiera y el acaparamiento de espacios dentro de los sectores diversificados en medios de comunicación bajo su propiedad flexible (TV, cine, medios impresos, etc.); 2) la

⁴⁶² *Ibid.*, p. 46.

⁴⁶³ Para sobrevivir, a muchas de las disqueras independientes no les quedó otra opción mas que asociarse o venderse total o parcialmente a las grandes compañías discográficas transnacionales, como ocurrió en el caso de la Sub Pop. Las *majors* obtuvieron así beneficios, mientras que para las *indie* fue cuestión de supervivencia; a menos de que, como es el caso de la disquera independiente Kill Rock Stars, sean disqueras que no pretenden llegar a una distribución masiva, y acepten sus limitaciones con tal de permanecer verdaderamente independientes.

desigual redistribución de las ganancias entre el artista y la empresa bajo las cláusulas del contrato; y 3) el control artístico del producto musical para hacerlo “comercial” a la manera de las compañías.

Existe además, otro tipo de recurso, la fabricación de “estrellas” que tiene que ver más con el entretenimiento *pop*, que aparenta tener un mayor mercado cautivo. A mediados de los noventa, la imitación de actitudes, sonidos e imágenes al estilo “gronchero” no tardó en aparecer.⁴⁶⁴

El poder de las corporaciones discográficas que reside en su gran capital, indispensable para la producción y distribución en masa, les da el control que termina por imponer imágenes y fórmulas en los espacios de difusión musical.

El gran control que buscan las grandes corporaciones, no sólo viola los principios del libre comercio, sino que crea un acaparamiento tal que dificulta la libre competencia de empresas pequeñas e independientes que ofrecen distintos productos. Con ello se ponen obstáculos, también, a la posibilidad de que artistas talentosos encuentren espacios para exponer con absoluta libertad su trabajo, para que puedan competir con otros y ganarse el sustento sin importar qué tan distintas son sus propuestas a otras.

No puede hablarse de un libre mercado, sino de una imposición al mercado y un control del producto cultural.

⁴⁶⁴ Como el *girl power* o poder de chica, de las británicas Spice Girls, grupo vocal *pop* que no proponía algún rol femenino distinto a los arquetípicos, excepto que enarbolaban la bandera “feminista” de las Riot Girls. O como el llamado *happy punk* que adoptó peinados y posturas *punk* pero cuya música melódica, enojo fingido y contenido lírico feliz se contraponía a la inicial frustración, desesperanza y nihilismo de bandas *punk* de culto. Cabe aclarar que no por ello, dichas manifestaciones dejaron de ser válidas.

4.3 EL CONSUMO

LA REDUCCIÓN DE POSIBILIDADES DE ELECCIÓN Y LA PREDISPOSICIÓN

Se considera que el consumo de la música popular se encuentra bajo la lógica de las leyes de la moda, y por lo tanto es visto como un consumo caótico e incomprensible. Pero como ya he dicho, según los estudiosos del tema, la industria discográfica ha hecho poco por analizar el comportamiento del consumidor, ha preferido invertir en la promoción y los “porteros” (ver capítulo 1). Las disqueras quieren que sus lanzamientos se roten en la radio para exponerlos a compradores potenciales, las estaciones de radio han incrementado el esfuerzo por alcanzar audiencias requeridas y deseadas por los anunciantes, y han eliminado las líneas de pedidos de la audiencia.⁴⁶⁵

Lo anterior aunado a las estrategias de la industria discográfica, explicadas en el subcapítulo pasado, presentan un panorama que reduce las posibilidades de elección del consumidor. En su análisis sobre el mercado de masas, Habermas explica que en la comercialización de bienes culturales a pesar de haber una mayor penetración (es decir, de llegar a las masas) hay una reducción en las posibilidades de elección que tienen los consumidores debido a “la estrategia de ventas y la organización de la distribución que controla el surtido”.⁴⁶⁶ A diferencia de la prensa, los “nuevos” medios además de desaparecer la distancia entre el lector y la letra impresa tienen mayor penetración, pero imponen la imposibilidad de réplica. En los medios como la radio, el cine y la TV, la

⁴⁶⁵ V. Straw, “Consumption” en Frith, *Op. cit.*

⁴⁶⁶ Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*, España: Gustavo Gil Mass Media, 1994. p.195.

conducta del público adopta otra configuración: “Las emisiones de los nuevos medios contribuyen a cercenar [...] las reacciones del receptor.”⁴⁶⁷

Anteriormente, dice Habermas, los medios y bienes culturales como la prensa o el arte, eran eso, medios para alcanzar un fin -político o estético, por ejemplo-, pero su contenido mismo estaba excluido de las relaciones de intercambio. Sin embargo, ahora las discusiones generadas en la prensa para llegar a un fin, se convierten, ellas mismas en un bien de consumo, llámese el periodismo amarillista o sensacionalista. En el arte, por ejemplo, el público al que le eran accesibles las obras, “las tomaba como objetos de su juicio y de su gusto, de su libre elección e inclinación”,⁴⁶⁸ ahora existe un arte publicitario. Habermas habla entonces de una facilitación psicológica del mercado cultural:

No es la estandarización como tal, sino la particular preformación de los productos que los hace aptos para el consumo –esto es que les proporciona la garantía de poder ser recibidos sin necesidad de presupuestos culturales estrictos (y evidentemente también sin consecuencias perceptibles)- la que establece una relación inversamente proporcional entre la comercialización de los bienes culturales y su grado de complejidad.⁴⁶⁹

Habermas ve de manera negativa el consumo de las masas, lo llama degradado culturalmente y rebajado psicológicamente, puesto que el mercado cultural acaba adaptándose a los deseos de comodidad y amenidad de las masas. El crecimiento de proporciones en la cultura de masas, se debe a que ésta se hace bajo la adecuación a las

⁴⁶⁷ *Ibid.* p.199.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p.192.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p.195.

necesidades de distracción y diversión de grupos de consumidores con un relativamente bajo nivel de instrucción. Podríamos poner en duda el hecho de que el producto cultural que esté adaptado a las necesidades populares de amenidad y entretenimiento sea degradante y por el contrario, dichas necesidades pueden verse como parte esencial de la cultura y su función social.

Sin embargo, lo que interesa rescatar de las reflexiones de Habermas y que está directamente relacionado con el tema de este trabajo, es en primer lugar, que las formas de mercantilización en algunas industrias culturales reducen las posibilidades de elección del consumidor. En segundo lugar, como la libertad de producción cultural en el mercado de masas se ve limitada a la predisposición o preformación de contenidos con el único fin de hacerlos aptos al consumo. En tercer lugar, que la *facilitación psicológica y económica* (accesibilidad del precio) de los bienes culturales, en el consumo masivo, han llegado a ser tan poderosas que la comodidad que ofrecen desplaza la conciencia de distintos aspectos de la realidad que definitivamente poco tienen que ver con la amenidad y la simplicidad, es decir, que requieren un poco más de inversión⁴⁷⁰ por parte de la gente.

En la historia de las industrias culturales hay ejemplos de productos de calidad que requieren una participación del consumidor y han sido exitosos comercialmente. Sin embargo, algunos sectores culturales-industriales se justifican exclamando que ‘el entretenimiento sin participación es altamente rentable’ –de lo cual está también convencido Habermas, pero que no necesariamente es cierto- y, como tal, los empresarios se dedican a producir dicho entretenimiento pasivo, sin saber que están *formando* los gustos de la gente más allá de estar simplemente *complaciendo* a la mayoría de la gente.

⁴⁷⁰ “Inversión” se refiere a un mayor esfuerzo, compromiso o pasión, así como a una mayor reflexión, crítica, cuestionamiento o consciencia.

Walter Benjamin consideró que la reproducción masiva del arte, únicamente cambió las formas de concebirlo y percibirlo. También creyó que esto tenía aspectos positivos: el arte, además de tener una función social, acompañaría a la vida cotidiana, haría que una obra saliera de su contexto original para entrar en el del receptor, en espacios antes inalcanzables. “El arte contemporáneo puede contar con mayor efectividad mientras más encauzado esté hacia la reproductividad”.⁴⁷¹ Sin embargo, explicó que la capacidad de liberación del cine no se daría mientras estuviera atado a las cadenas de su explotación capitalista, es decir, a causa de la inversión de capital en él. Y en esta reflexión coincide con Habermas:

No es sólo que el culto a las estrellas promovido por él [cine] conserve aquella magia de la personalidad –misma que ya hace mucho no consiste en otra cosa que en el brillo dudoso de su carácter mercantil-; también su complemento, el culto del público, fomenta por su parte aquella constitución corrupta de la masa que el fascismo intenta poner en lugar de la que proviene de su conciencia de clase.⁴⁷²

Más adelante, Benjamín continúa su reflexión:

La industria cinematográfica [y discográfica diría yo] tiene interés en acicatear la participación de las masas mediante representaciones ilusorias y especulaciones dudosas. Para lograr este efecto ha puesto en movimiento un enorme aparato publicitario: a puesto a su servicio la carrera y la vida amorosa de las estrellas, ha organizado consultas populares, ha convocado

⁴⁷¹ Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*, México: Itaca, 2003. p. 70.

⁴⁷² *Ibid.*, p.74.

concursos de belleza [...] [en una nota al pie se agrega] Explora así un elemento dialéctico en la formación de la masa: lo que aglomera a las masas espectadoras de las proyecciones es precisamente la aspiración del individuo aislado a ponerse en el lugar de la estrella, es decir, a separarse de la masa. La industria cinematográfica juega con este interés completamente privado para corromper el justificado interés original de las masas por el cine, [...] [regreso al texto] un interés en el autoconocimiento y así también en el conocimiento de su clase [...] una necesidad indispensable de nuevas estructuraciones sociales está siendo explotada secretamente para beneficio de una minoría de propietarios.⁴⁷³

Por supuesto, Benjamin propone la urgente expropiación del capital invertido en el cine.⁴⁷⁴

En el marco de la hegemonía de las estrellas de cine y de *rock*, así como de las ilusiones del mundo del entretenimiento estadounidense, se generó el *grunge*, y su consumo masivo probó que no es siempre la ilusión acomodaticia y la simple distracción aquello que más vende.

La aceptación masiva del *grunge*, no surgió efectivamente como producto de las tácticas de la gran industria discográfica, aunque se nutriera de éstas posteriormente. Dicha aceptación puede deberse a tantas causas como las distintas reacciones subjetivas que una

⁴⁷³ *Ibid.*, p.78.

⁴⁷⁴ Algo que ocurrió, en parte, en la industria cinematográfica francesa. Dada la competencia internacional entre ella y el cine *hollywoodense*, desarrolló un sistema efectivo de alta calidad y ha podido sobrevivir mediante políticas estatales de protección estratégica cultural, en la cual se subsidia y regula la producción de películas. Los productores reciben un porcentaje de los impuestos recaudados de la venta de filmes anteriores, se exige la compra y exhibición de películas por parte de los canales de TV y se destina parte de la ganancia de la industria televisiva a la producción y a la fuerza laboral de la industria cinematográfica, se fomenta, también, la inversión privada a través de créditos y garantías. Ver Scott, *The cultural economy...*, *Op. cit.*

sola canción puede generar en cada persona de una población. Sin embargo, si analizamos el contexto de las ofertas propuestas por los medios de comunicación en los Estados Unidos de esos años, encontramos un patrón similar que caracteriza a las tendencias culturales comerciales en los ochenta. Al ver las películas de acción con héroes nacionales, filmes de ciencia ficción, filmes fantásticos y románticos hasta lo glamouroso de la moda ochentera que permeaba el estilo de los artistas taquilleros de *pop* como Michael Jackson y Madonna; y al observar bandas de *rock pop* y *heavy metal* cuya música fue denominada con toda razón como *glam rock*, es decir *rock* glamouroso -entre ellas: Guns n' Roses, Aerosmith, Poison, Bon Jovi y Kiss-, el entretenimiento parecía mostrar la parafernalia de las grandes producciones, los vestuarios con brillantina y colores, la ostentación, el glamour, el aerosol para el cabello, el delineador de ojos, los bailes y ambiente de fantasía.

Además del sonido musical en sí y su interpelación personal y colectiva, algo que nos proporciona pistas de la razón de la aceptación masiva del *grunge* (y el *rock* alternativo en general), entre adolescentes y jóvenes, es el contraste entre la ordinariedad de los “groncheros”, el contenido realista de sus prácticas y su inmersión en un contexto fantástico y glamouroso del entretenimiento masivo. Como dice el chico de preparatoria Bernie Howitt:⁴⁷⁵ las bandas de Seattle se sentían orgullosas de ser ordinarias, como atestiguan en el video documental Hype!: “éramos los chicos de preparatoria que eran golpeados –ni siquiera podíamos hablarle a una chica bonita- éramos *nerds*, demonios!”⁴⁷⁶ Era una imagen con la que, dice Howitt, millones de adolescentes podían identificarse.

⁴⁷⁵ Howitt hizo un trabajo para la preparatoria Narara Valley High School. Howitt. Focus studies Grunge [on line] Disponible en Internet via WWW.URL:http://hsc.csu.edu.au/society_culture/popular_culture/focus_studies/focus_grunge/pcgrunge.html. Archivo capturado el 13 de noviembre del 2004.

⁴⁷⁶ Hype!, *Op. cit.*, 15”.

El *grunge* mostró con un discurso particular la inconformidad, la decadencia, el enojo y la negación de los valores del supuesto bienestar ostentado por la mayoría de los canales del entretenimiento comercial.

La ambigüedad de algunos discursos “groncheros”, como el de Nirvana, lograron apelar a diferentes tipos de personas que le dieron distintos significados.⁴⁷⁷ Dicho discurso se hizo visible al ser colocado dentro del contexto de la producción de una red de alentación. Grossberg explica cómo una misma música puede ser colocada dentro de diferentes aparatos, es decir, escenas o alianzas en la forma de específicas organizaciones de fanáticos y prácticas, pues no existe un público de rock homogéneo y estable excepto el que consume a través de prácticas de mercadotecnia y las instituciones dominantes económicas.⁴⁷⁸

EL CONSUMO CRÍTICO

La sociedad posmoderna es una “sociedad de consumo” que a diferencia de la “sociedad de producción” de la etapa industrial anterior no requiere de grandes ejércitos industriales, pero sí debe comprometer a sus miembros como consumidores. Se trata de una diferencia en énfasis y prioridades que ha producido cambios en aspectos sociales, culturales y de la vida individual. Para Zygmunt Bauman, cabe hasta preguntarse “si somos capaces y sentimos la necesidad de separar los actos de vivir y consumir”.⁴⁷⁹

Para los mercaderes de bienes de consumo, la satisfacción del consumidor debe ser instantánea, sin requerir trabajo preparatorio y, asimismo, es necesario que la satisfacción termine en seguida y se inicie de nuevo un ciclo deseo-consumo que genere ganancias.

⁴⁷⁷ V. Middleton. [on line] *Op. Cit.*

⁴⁷⁸ V. Grossberg, *Dancing in spite of...*, *Op. Cit.*

⁴⁷⁹ Bauman, *La globalización: Consecuencias humanas*, México: FCE, 2003. p.107.

A dichos mercaderes les interesa que el consumidor sea impaciente, inquieto e impulsivo; la durabilidad física de los objetos no es indispensable para los vendedores. Además han descubierto que la promesa que vende un producto es más atractiva al consumidor cuanto menos conocida sea la necesidad que cubre, es decir, que para el consumidor se vuelve una experiencia divertida la promesa de deseos no sospechados.

Bauman considera que el mercado de consumo no sólo seduce a los clientes, sino que el consumidor y su condición compulsiva le imposibilita vivir la vida de otra manera y su acto de consumo se disfraza de libre albedrío. “Tal vez el mercado ya lo escogió como consumidor y le quitó la posibilidad de pasar por alto sus atracciones”.⁴⁸⁰ Pero si como dice Bauman no hay otra opción salvo la de elegir entre las distintas ofertas y, sólo en apariencia el consumidor es el que manda, la cuestión se vuelca impotente. Hay diferentes grados de consumismo y lo importante no es el consumo en sí, sino cómo se consume y para qué.

El hecho de que Nirvana haya destronado a Michael Jackson, Metallica, Guns ‘n Roses y U2 en el Top 200 de las listas Billboard fue considerado por algunos como la demostración del poder de la red independiente que seguía fuera de la influencia de las disqueras transnacionales y, en este sentido, consideraron que la compra de cada álbum de Nirvana “era como una insurrección del consumidor [...] que prefería la sustancia sobre la imagen”.⁴⁸¹ Lejos de convertirse realmente en una insurrección, lo cierto es que se prefirió no sólo una sustancia sino también una imagen diferente.

Las masas de colegiales que escuchaban *rock* independiente le daban una idea a Nirvana del tipo de audiencia que tenía: inteligente, políticamente progresiva, no sexista y discerniente en lo que a música respecta. Sin embargo, con cada copia vendida en el

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p.12.

⁴⁸¹ Azerrad, *Op.cit.*, p.229.

mercado de masas no tenían idea del tipo de audiencia que los estaba empezando a seguir.⁴⁸²

Sin ahondar en términos de legitimidad artística o apreciación estética (que son cuestiones subjetivas, posturas distintas que serán siempre válidas y debatibles, y que además salen de las intenciones de ésta investigación), la diferencia real que encontramos entre un producto cobijado por el *mainstream* y uno fuera de éste, es básicamente el grado de disponibilidad: En 1994 era “más difícil localizar el nuevo sencillo de Calamity Jane que agarrar el último CD de C + C Music Factory”.⁴⁸³ ¿Qué implicaciones tiene esto?

Los productos culturales que permanecen al margen del *mainstream* tienen menor distribución y, por lo tanto, menor disponibilidad material; también, en algunos casos, tienen menor disponibilidad psicológica como la música ruidosa y angustiante que caracteriza al *gunge*. La consecuencia de esta menor disponibilidad, es que la gente que quiera escuchar a Calamity Jane tendrá que invertir mayor esfuerzo en buscar las grabaciones de la banda y esta alta inversión, implicaría la reflexión consciente del deseo y necesidad de escuchar a dicha banda.

Para Will Straw, el concepto de subcultura sirve para describir una manera de consumir bienes culturales (legal o ilegalmente). Las subculturas musicales hacen una transformación creativa de materiales de mundos dominantes y en ese sentido son espacios de innovación y experimentación donde la vida cotidiana confluye, los problemas son conscientizados y las propuestas de cambio creadas. Straw propone entonces la existencia de un consumismo creativo que acepta la labor creativa inherente al acto de consumir, opuesto a un consumismo pasivo e inocente.

⁴⁸² V. *Ibid.*

⁴⁸³ *Ibid.*, p.4.

El reconocimiento de esta labor (creativa en el acto de consumir), reta la aclamación de que los consumidores son engañados pasivos, y también sabe y agradece la importante contribución que la creatividad del consumidor hace a las industrias del ocio y del estilo. Las subculturas mezclan y unen elementos de una basta cultura en formas que resultan nuevos significados –señales de nuevas posibilidades que retan al mercado a la vez que le inyectan nuevas ideas.⁴⁸⁴

Para contestar la pregunta de en qué medida las subculturas retan o apoyan el orden económico existente, encontramos que en el caso de la escena independiente analizada (como en otras subculturas, según estudiosos del tema) se trata de poner en marcha un capitalismo a pequeña escala, una microeconomía.⁴⁸⁵ En este sentido, dice Straw, el único programa político realista para el fan es la ética del consumo a empresas de pequeña escala.

En cuanto a la respuesta hacia el monopolio de la industria disquera establecida que tuvieron en mayor o menor grado los participantes de la escena independiente del noroeste de EU, hay que mencionar la carencia de la intención de un cambio estructural y la impotencia que ese deseo generaría. Más bien, la escena *indie* procuró el rechazo del negocio establecido mediante nuevas propuestas de economía a pequeña escala, formación de alianzas afectivas y realización de productos que se diferenciaron de aquellos ofertados por las industrias culturales establecidas. En este sentido se trata siempre de contraculturas con limitantes, mismas que impone la pertenencia a una estructura socio-económica dada con todo lo que se le debe, lo que se le cuestiona y lo que se le propone.

⁴⁸⁴ Straw en Frith, *Op. Cit.*, p.68.

Dentro de este contexto es importante el papel que jugó la escena independiente en su relación con el *mainstream*:

Las grandes disqueras [...] habían llegado a depender de dólares promotores para hacer que el público viera las cosas como ellos querían. La música independiente requirió un pensamiento independiente, por cualquier lado, desde el artista que hacía la música, hasta el empresario que la vendía, hasta la gente que la compraba.⁴⁸⁶

Hacer música que pareciera inaudible a los consumidores acostumbrados a productos altamente comerciales, no fue casual, fue premeditadamente una manera de diferenciarse y exigir una mayor inversión que rompiera, aunque fuera parcialmente, con “la satisfacción inmediata del consumidor”, que es, como dijo Bauman, la principal estrategia de los mercaderes de consumo.

⁴⁸⁵ *Ibid.*

⁴⁸⁶ Azerrad, *Op. Cit.*, p. 4.

4.4 RE-ESTRUCTURACIÓN SOCIAL

*La revolución viene
y muere.*
Courtney Love de *Hole*

¿El hecho de que el rock alternativo⁴⁸⁷ llegara a consumirse masivamente implicó que hubiera perdido su capacidad de proponer al nivel de las mentalidades y las prácticas?

Las opiniones son diversas porque quizá los efectos del consumo masivo pueden ser varios. Por un lado, autores como Benjamin hablan del mayor alcance social que tiene una obra al reproducirse masivamente y salir de su contexto original, por otro, está la idea de autores como Habermas, quienes opinan que el consumo masivo va acompañado de una banalización y desgaste. Ambas posturas podrían concluirse del siguiente ejemplo.

Si recordamos, en el capítulo 3 se comentó la carencia de modelos femeninos que propiciaran el deseo y representaran la posibilidad de adentrarse al mundo del *hard rock*, de las guitarras eléctricas, la batería y el bajo, en el ambiente circundante de las infancias hasta antes de los ochenta. Pero a partir del surgimiento menos aislado y más consistente de las bandas de Foxcore y Riot Girls, hay a la venta muñecas de Disney y Barbie que incluyen su guitarra eléctrica.⁴⁸⁸ Se realizó también la película Freaky Friday⁴⁸⁹ para adolescentes cuyos personajes principales son chicas de quince años que tocan guitarra eléctrica y bajo, en una banda de *hard rock*. Otra película hecha en Hollywood, es Ten things I hate about you,⁴⁹⁰ en la que el personaje principal, una chica de preparatoria, toca la guitarra eléctrica y es fanática de las Riot Girls. Es difícil asegurar si este cambio generará una transformación consciente de la inversión en la diversión y necesidades culturales de la

⁴⁸⁷ El rock alternativo incluye *indie rock*, *post punk*, *hardcore*, *punk*, *gothic rock*, *collage rock*, *new wave*, *funk* –aunque solo el *grunge*, el *new wave* y el *funk*- tuvieron popularidad *mainstream*.

⁴⁸⁸ V. *Corpus* iconográfico, imagen # 38.

⁴⁸⁹ En español Viernes de locos del director Mark S. Waters, Walt Disney Pictures, 2003.

⁴⁹⁰ En español 10 Cosas que odio de ti del director Gil Junger, Touchstone pictures, 1999.

sociedad, o bien, sigue una moda pasajera que desgastará el significado disruptivo de una banda de “groncheras”. Muy probablemente, haga ambas cosas.

La difusión de la música grunge cuando iba acompañada de su discurso social necesariamente permeó formas de vida y comportamiento arraigados, independientemente de provocar o no su cuestionamiento. El *grunge* llegó a ser parte de la cultura popular, que como dice Grossberg es “una esfera en la cual la gente está continuamente trabajando con y dentro de las ya existentes relaciones de poder para darle sentido a sus vidas y mejorarlas”.⁴⁹¹

⁴⁹¹ Grossberg, *Dancing in spite of...*, *Op. cit.*, p.2.

CONCLUSIONES

FUNCIÓN SOCIAL: LA MÚSICA Y SU *MICROPODER*

Se analizaron principalmente dos ejes que corresponden a las preocupaciones recurrentes de los “groncheros” ante su realidad social. El primer eje tiene que ver con la razón de ser del circuito independiente y el deseo dentro de éste mismo de practicar la autogestión contra el monopolio del mercado discográfico en su modalidad fondista y post-fordista. El segundo eje se refiere a una propuesta de género distinta a la del “monopolio masculino” del *rock*.

Ambas preocupaciones evidencian la existencia de espacios de acceso diferenciado en la sociedad en la que vivieron los “groncheros”, es decir, nos permiten observar espacios cerrados a las propuestas de los jóvenes que participaron en dicha subcultura, así como, los espacios distintos que ellos abrieron o que a la larga conquistaron. Los “groncheros” hicieron una crítica consciente a su vida cotidiana mediante la autogestión y la propuesta distinta de género. Como dice Grossberg, la importancia de la vida cotidiana es que describe “la distribución de prácticas a lo largo de un espacio social, en cierta manera, que define el acceso diferencial que grupos sociales tienen a específicas formas de representación”.⁴⁹²

Su discurso formal (si bien varió de una banda a otra) coincide con las características postmodernas de la cultura como la intertextualidad, la fusión entre alta cultura y cultura popular, la abolición de absolutos y totalidades y la ironía. Su estilo musical y estético (analizados a detalle en el capítulo segundo y tercero) no es casual y fue para su época escandaloso, ruidoso, provocador, confrontador y a veces producto del enojo

⁴⁹² Grossberg, *Dancing in spite of myself...*, *Op. cit.*, p. 11.

y frustración, otras veces de la diversión; representa una estrategia de diferenciación que crea alianzas afectivas. Ese discurso sarcástico, que *excorporaba*, era necesario para separarse del *mainstream* y reafirmar cierta creatividad autónoma. Desde ahí surge el poder de alentar prácticas (nuevas ideas, nueva música, nuevas formas de interrelación personal, nuevas imágenes) que afectan la vida cotidiana.

En el contexto nacional, EU experimentó la detentación del poder de la alianza neoconservadora entre políticos conservadores, grupos con valores tradicionales del “deber ser estadounidense” (incluyendo los religiosos) y grupos empresariales representantes del conservadurismo corporativo. Tanto la política económica (cómplice del aparato de las disqueras transnacionales y su producción comercial) como la política socio-cultural conservadoras (la censura, la lucha contra el aborto, contra las drogas y contra la diversidad cultural) condicionan el surgimiento paralelo de la escena musical subterránea, un movimiento crítico a dichas políticas.

A través de las prácticas monopólicas (inducción financiera, acaparamiento de medios, explotación del artista y control de los productos), es decir, mediante el control y la imposición al mercado, la industria discográfica corporativa dejó a un lado la ley de la oferta y la demanda del libre comercio e inició una competencia desleal. Son éstas prácticas monopólicas de control y de creación de estrellas, mediante la repetición de fórmulas o clichés, a las que Britto llama falsificación de mecanismos perceptivos de la cultura, en el sentido de que lo que generan es la aparente no existencia de otras voces, propuestas o subculturas. Según el autor, para ello se requiere que los poderes de dominio cultural se encuentran en un estadio tan perfeccionado que logren falsificar subculturas y contraculturas. Estas últimas son originalmente mecanismos adaptativos, que en realidad

intentan mantener la capacidad cultural de automodificarse, advertir desafíos y enfrentarlos. Falsificarlas implica cerrar las vías al cambio.⁴⁹³

Con éste tipo de mecánicas la pregunta es ¿qué tanto realmente les interesa a las grandes disqueras descubrir y apoyar nuevos nichos, o más bien, impedir que se les escapen de las manos en caso de que tengan éxito, por supuesto, mediante el apoderamiento del estadio más bajo y más alto de la producción? Autores como Scott, argumentarían como un gesto positivo la relativa autonomía de las disqueras independientes que desde mediados de los noventas fueron adquiridas por las transnacionales en el modo de producción flexible. Sin embargo, siguen siendo las *majors* las que decidirán quién sí tendrá una presencia nacional o global en los medios de comunicación.

Ese aparente gesto bondadoso del que habla Scott no tiene mucho sentido porque en realidad se contrapone a las características estratégicas de las grandes compañías que ningún estudioso del tema niega, ni siquiera él mismo: hacer que el mercado sea estable y predecible, evitar todo tipo de riesgos y obtener las mayores ganancias posibles. Forzar un mercado inestable⁴⁹⁴ (como muchos otros dentro de las industrias culturales) para que sea estable, a través del acaparamiento y otras prácticas desleales de competencia, implica la inhibición de la diversidad y de la libertad creativa, implica una contradicción con la idea

⁴⁹³ Para Luis Britto dentro de los procesos culturales de autoadaptación existen tres etapas: En una primera etapa de evolución, la cultura mantiene su capacidad de modificarse oportunamente aprendiendo de sus subculturas sin ser destruida y sin destruirlas. En una segunda etapa de revolución, la sociedad pierde capacidad de advertir desafíos y enfrentarlos oportunamente, responde de una manera catastrófica y tardía con un costo social. La tercera y última etapa que Britto llama de decadencia, es aquella en la que la cultura falsifica sus mecanismos perceptivos para impedir advertir señales, para paralizar e inhabilitar respuestas. En esta etapa los poderes de dominio de la cultura “hegemónica” se perfeccionan tanto que falsifican subculturas y contraculturas cerrando las vías al cambio. V. Britto, *Op. Cit.*

⁴⁹⁴ Como sucede en otras industrias culturales como la editorial, el cine, la radio, etc., en la música el decir que el mercado es inestable se utiliza por los empresarios para justificar llevar a cabo estrategias y prácticas monopólicas. El “mercado inestable” es una cuestión relativa si se piensa en que para cualquier producto cultural que simplemente se ofrezca al mercado el éxito es incierto y que depende de las propiedades del producto y de las necesidades del consumidor: es decir, depende de la calidad, el precio del gusto, la moda, etc. Resulta más difícil realizar un producto con valores intrínsecos satisfactorios al consumidor que, si se tiene suficiente capital, controlar el éxito de dicho producto para que sea estratégicamente impuesto por un monopolio en cuyo caso los atributos propios del artículo pasan a un segundo plano y las necesidades del consumidor son ignoradas, falsificadas y achacadas.

de ofrecer a los clientes innovación, cambio y autonomía. En este sentido, mientras a las grandes compañías les funcione mejor, lucrativamente hablando, dedicar todos los espacios a estrellas consagradas o a la creación de nuevas que se parezcan a las anteriores (cuyo éxito “ya está probado”), se interesarán poco en dar oportunidades de difusión a nuevos artistas que suelen ser descubiertos y apoyados por las independientes, que no llenan los requisitos de una estrella, tal y como es concebida por las grandes disqueras, pero que con un poco de difusión tendrían las mismas posibilidades que las estrellas de tener éxito.

Por todas esas razones, en la relación de disqueras multinacionales con independientes, se observa una absorción parasitaria más que una relación simbiótica. El grunge surge en un momento en el cual no los espacios están cerrados para los que lo conforman, precisamente por eso, la postura de la red independiente en el noroeste de EU a fines de los ochenta, no fue de oposición al sistema estructural ni un deseo de permanecer al margen del capitalismo, se trató más bien, de la instauración de una microeconomía que evidenciaba una crítica a la dirección que se le da al capitalismo dentro de los sectores establecidos de la industria discográfica y del entretenimiento en EU.

Dentro de las contradicciones del sistema capitalista, y en particular de la industria discográfica, está el hecho de que, efectivamente, se requiere gran capital para producir y distribuir en grande (razón por la cuál las bandas y disqueras del circuito independiente firmaron con las *majors* en un momento en el que podían crecer), pero la política de las grandes disqueras es acaparadora, hiperlucrativa y está poco interesada en el artista.

La idea es que el capital puede operarse desde múltiples posturas.

El deseo de autogestión en la escena subterránea se definió por el anhelo de: tener el mayor control posible en las prácticas musicales y paramusicales bajo la ética del *hazlo tú mismo*; favorecer la retroalimentación individuo-comunidad local mediante organizaciones civiles y; generar la solidaridad para hacer frente a las redes comerciales culturales basadas

prioritariamente en el lucro. Si bien no todos los involucrados apoyaron estas ideas con la misma intensidad o con el mismo realismo, sí podemos hablar de la existencia de alianzas afectivas temporales que alentaron prácticas y discursos autónomos.

Los espacios vacíos que implica el nuevo orden globalizador a fines del siglo XX, vulneran a nivel local la democracia, la justicia y la equidad social que por sí sólo el comercio no puede asegurar y que los estados nacionales están perdiendo la capacidad o voluntad de proveer. En este marco, estudiosos del tema explican la importancia de disminuir los efectos negativos de la globalización mediante –entre otras cosas- la participación ciudadana en organizaciones civiles, locales y comunitarias. La idea autogestiva del circuito independiente, incluyendo la formación de Rock for Choice y Home Alive, encaja en este reacomodo regional-global.

A las preguntas de qué tipo de cambio pudo haber abierto la *formación de rock* que investigamos y en qué tipo de cuestiones no era su intención hacer algún cambio, o simplemente hacerlo no estaba dentro de sus posibilidades; asimismo, qué tipo de cuestiones se cerraron al cambio; todo esto en el marco de su relación con la “cultura hegemónica”; podemos decir que la crítica de la escena subterránea hacia la estructura de la industria discográfica no es propiamente contracultural. Dista de tener la intención de un cambio estructural, para quedarse en el marco realista de nuevas propuestas de economía a pequeña escala. Emerge como una subcultura independiente de la gran industria discográfica con las limitantes que impone la pertenencia a una estructura socioeconómica establecida, que a la larga la absorbe o la fuerza a establecer alianzas, sobre todo cuando el *grunge* entró en una etapa de consumo masivo.

Lo importante de un caso como el de Nirvana y el *grunge* en general, es que se abrieron camino y quedó probado que tener éxito no implicaba haber pasado por las manos del personal de mercadotecnia, ni tener el control de los espacios en los medios de

comunicación, sin decir con esto, que no se requiriera capital para una mayor distribución y difusión. “Quizá el último mensaje del éxito del *Nevermind* era que incluso una pequeña banda podía hacer grandes cambios en una casi inamovible institución”.⁴⁹⁵

Las Foxcore y Riot Girls apoyadas por una parte importante de los “groncheros”, hicieron una crítica del concepto de género manejado en el *rock*, en medios masivos de comunicación y en la sociedad en general. Las propuestas operaban en la vida cotidiana de los involucrados aunque no dejan de ser contradictorias e inconsistentes en algunos aspectos. Proponen y practican un cambio que puede decirse contracultural porque se opone a una representación de género homogénea e homogeneizante y arraigada en las sociedades occidentales. Dentro de esta representación de género dominante en la sociedad en general, medios de comunicación masivos y el *rock*, encontramos nociones aún enraizadas en la idea de la naturaleza femenina de procrear, de la función y valoración de la mujer como ente pasivo o apéndice de decoración, y de ver en ella (aunque en menor medida también en los hombres) un cuerpo sexual que, como dice Foucault- ha pasado de ser objeto de una lucha entre el individuo y las instancias sociales de control bajo la forma de control-represión a la forma de control-estimulación alentando el consumo de productos de lujo de todo tipo: “¡Ponte desnudo... pero sé delgado, hermoso, bronceado!”.⁴⁹⁶

A través del análisis contrastado de conceptos manejados por “las groncheras” y por la sociedad en general como el de la reina de belleza, la bruja, la violación y la puta, encontramos básicamente en la concepción de ellas, una apertura a las posibles representaciones y usos de dichos símbolos. De esta manera la reina de belleza no es un simple instrumento de dominación patriarcal sino que puede convertirse en una manera de formar alianzas afectivas a favor de otros temas concernientes a la vida diaria y puede

⁴⁹⁵ Azerrad, *Op. cit.* p.233.

⁴⁹⁶ Foucault, *Microfísica del poder*, *Op. Cit.*, p. 105.

llegar a ser, también, un recordatorio de que quienes participan en dichos concursos son personas con necesidades materiales, afectivas, de salud, políticas, sociales y culturales. En la referencia a la bruja, se asume la exclusión social como parte del género femenino y en la bruja se ve un símbolo opuesto al “deber ser” dulce, dócil, sumiso y bien intencionado de la mujer, así como, un símbolo opuesto a las leyes naturales de la procreación. El mismo objetivo de personalizar el significado de los conceptos anteriores lo observamos en el discurso sobre la prostitución, en el que la prostituta encarna anhelos de poder, contradicciones, vacíos emocionales, enojo, crudeza y fuerza de voluntad. La violación es mostrada como el epítome de una agresión sexista patente, basada en las diferencias físicas pero desarrollada sobre una concepción de género dicotómica de superioridad varonil e inferioridad femenina que conlleva a la despersonalización de la última. La violación es vista no desde el lado de la víctima que se asume como tal, sino desde la perspectiva del enojo, la venganza y la autojusticia.

Los roles de género adjudicados a la mujer en las “groncheras” dejan de estar determinados por su función reproductiva y doméstica. No hay tal naturaleza femenina que así lo dicte y ante todo se propone una variedad de opciones de vida para ser elegidas: ser madre o no, entrar en la esfera política o no, consumir drogas o no, andar en la parranda o no, ser lesbianas, heterosexuales o bisexuales, someterse a cirugías plásticas, estudiar en la universidad, tocar en una banda de rock.

Aunque estas posibilidades distan de ser novedosas para las poblaciones urbanas estadounidenses, representan una parte del proceso lento de transformación en las relaciones cotidianas de género *determinado* por la entrada de la mujer a esferas cuyas actividades son correlativas a una etapa capitalista basada en el consumo. En ese contexto nada impedía su participación en otras actividades antes excluidas a ellas.

Esta inclusión fue *condicionada* en el caso concreto de las estadounidenses por la independencia económica, el trabajo fuera de casa, una mayor educación, los cambios tecnológicos, la revolución sexual, el feminismo, la autoreflexión, la acción y participación en esferas públicas y políticas, la creación de organizaciones sociales, el movimiento por los derechos civiles, y la participación cultural de la mujer en las últimas décadas del siglo XX. Concretamente, la visión de género en las “groncheras” fue condicionada por la influencia de escritoras, filmes, música, amigos, parientes, escuela, programas de televisión, entre otras cosas.

La participación de las “groncheras” dentro de la historia del *rock* abre y flexibiliza la representación estable de masculinidad blanca y heterosexual; además de generar concepciones que como construyen un tipo de cultura popular pudieron infiltrarse en la vida cotidiana que rodeaba a la formación de *rock* “gronchera”. Fueron parte de prácticas y eventos concretos, así como, de formas culturales y expresiones sociales que abrieron y estructuraron las inversiones afectivas de grupos de personas (fans, músicos, locutores, diseñadores, empresarios y colados) en el mundo.⁴⁹⁷

Hemos visto como el género legitima y construye relaciones sociales, por lo tanto, hay una relación recíproca entre género y sociedad. Lo anterior implica la forma en que la política construye significaciones de género y viceversa. En este sentido, los efectos de este empoderamiento proporcionado por los aparatos de rock de las Riot y Foxcore, están presentes en un ámbito cotidiano que necesariamente tendría impacto en las relaciones sociales. En resumen, tenemos que un cambio de género en la cultura popular, o en una porción de ésta, significa un cambio en las relaciones sociales y posiblemente un cambio político institucional futuro.

⁴⁹⁷ Grossberg, *Dancing in spite of myself...Op. cit.*

La política del *rock* y su poder no es la producción de una identidad sino la lucha constante contra tales identidades incorporadas por la cultura dominante ya sean de género o de cualquier otro tipo.⁴⁹⁸

Es en la propuesta “gronchera” de género donde encontraríamos una respuesta contracultural, en el sentido de la manifestación de una oposición a estereotipos culturales arraigados en la población estadounidense y occidental en general. Phil Stuchliffe, periodista de la revista Q de junio de 1994, dijo que Kurt Cobain: “a pesar de que no se involucró en política de partidos, sí lo hizo en las políticas sexuales a favor del feminismo y opuesto a la homofobia”.⁴⁹⁹

Como dice Howitt y como analizamos en el capítulo 3, es en el reto de los estereotipos del *rock* masculino (que siendo una práctica inmersa en patrones sociales en general, podemos extrapolar el efecto de este reto a un nivel fuera del *rock* mismo) donde vemos una contribución social del *grunge* vivido tanto por hombres como por mujeres.

El *grunge* pareció operar –según nos lo permiten saber las letras de canciones y opiniones de los “groncheros”- bajo la consciencia de una realidad compleja cuestionable, cuyas dinámicas pueden basarse en relaciones humanas de poder y cotidianas: amistosas, amorosas, familiares, escolares, etc. Similar a los análisis filosófico-sociales de Foucault, los “groncheros” no parecen enfocar la existencia del poder en una entidad dada: “El poder no está localizado en el aparato de Estado [...] nada cambiará en la sociedad si no se transforman los mecanismos del poder que funcionan fuera de los aparatos de Estado, por debajo de ellos, a su lado, de una manera mucho más minuciosa, cotidiana”.⁵⁰⁰

⁴⁹⁸ *Ibid.*

⁴⁹⁹ Cit. en Howitt, [on line] *Op. Cit.*

⁵⁰⁰ Por ello, una revolución que intente cambiar la estructura social basando su propia organización en el modelo jerárquico y dinámicas del Estado que quiere modificar, está destinada a seguir reproduciendo, las antiguas condiciones de poder. Ver Foucault, *Microfísica del poder*, *Op. cit.*, p.108.

Foucault habla precisamente de un poder que no se distingue necesariamente en una persona, en instituciones, aparatos, clases, etc., sino en una “multiplicidad de relaciones de fuerza”:

En cada punto del cuerpo social, entre un hombre y una mujer, en una familia, entre un maestro y su alumno, entre el que sabe y el que no sabe, pasan relaciones de poder que no son la proyección pura y simple del gran poder del soberano sobre los individuos; son más bien el suelo movedizo y concreto sobre el que ese poder se incardina, las condiciones de posibilidad de su funcionamiento.⁵⁰¹

La dialéctica de la cultura por reproducirse y preservarse a la vez provoca la existencia de “grandes mecanismos secretos mediante los cuales una sociedad transmite su saber y se perpetúa a sí misma bajo una apariencia de saber; estos mecanismos están todavía en pie: periódicos, televisión, escuelas técnicas...”⁵⁰². Pero hay también, como se ha visto, manifestaciones culturales que trastocan esas redes invisibles de poder, quizá no de una manera ideológicamente consciente y encausada, sino como respuestas prácticas a la experiencia diaria. Así como las fuerzas de poder no son planeadas ni producto directo de una voluntad, así tampoco, lo son, necesariamente, los mecanismos culturales que vulneran dichas relaciones de poder.

Escuchar a la cantante *pop*, Whitney Houston, número 1 en las listas de popularidad del año 1991, no implicó apoyar a un grupo hegemónico conservador estadounidense y, su expresión, su música y contenido son válidos por sí mismos; pero por la forma en que se

⁵⁰¹ *Ibid.*, p.157.

⁵⁰² *Ibid.*, p. 37.

produjo, distribuyó y consumió la música de dicha cantante, se hizo correlativa a los intereses de un grupo hegemónico conservador en los EU.

Las nuevas formas de expresión plantean nuevas cosmovisiones y generan nuevas prácticas, que producen al aparato establecido -llámese la industria discográfica, el Estado, la clase política dominante, la clase económica más privilegiada, el estatus de las clases medias etc.-, reacciones de incertidumbre y miedo: de ahí el anhelo de censura y control.

Como analizamos en el capítulo 3, las imágenes y discursos cotidianos en los medios, los comportamientos en las calles, escuelas, familias, etc., contienen claros estereotipos del deber ser tanto del hombre como de la mujer. La importancia de las reflexiones de Foucault y de las prácticas de los individuos analizadas en el trabajo, es el recordatorio del carácter histórico y, por lo tanto, cambiante y modificable de dichos arquetipos.

En la historia de las mentalidades los cambios se dan dentro de una duración larga o mediana, es decir, en el transcurso de varias generaciones, de la vida de las instituciones, transformaciones culturales y de pensamiento que pueden implicar siglos en la historia humana. Las posturas de género de los “groncheros” forman parte de un proceso ideológico iniciado en los países desarrollados en los años sesenta, pero son por sí solas, posturas que expresan nuevas formas de ver las cosas y de decirlas, eso tiene una implicación práctica.

Como dijo Ortega y Gasset, los hombres maduros hacen un mundo que constituye algo ya dado a los jóvenes que crecen en él, éstos últimos aprenden de él pero con diferentes dudas y perspectivas hacia los problemas en función de lo que han vivido. Los jóvenes hacen su propio mundo una vez que son adultos.

Al existir en un tiempo histórico tres edades, cada una contribuyendo de manera diferente, causan un desequilibrio interior que provoca la historia, comenta Ortega y Gasset. La sucesión de vidas (generaciones) hace posible el cambio y fluido en la historia.

El autor plantea un proceso cambiante y acorde a la propia historicidad de las cosas en la cosmovisión del hombre y reconoce la importancia de la circunstancia histórica, es decir, la historicidad del hombre mismo.

A pesar de que las sociedades como la estadounidense son heterogéneas, la empatía coetánea, es decir, la pertenencia generacional, es un factor presente en la cultura popular y la popularización del *grunge* lo demostró.

La importancia de la música para las personas es que refleja, construye y es en sí misma nuevas necesidades y condiciones de vida y de existencia, no sólo a nivel espiritual sino material. Sin embargo, en el marco de un super aparato cultural que como hemos argumentado maneja una red de dominio, construye audiencias, impone gustos, prácticas, cosmovisiones y limita formas al elegir qué rechaza y qué no; en el contexto de un control férreo sobre el espacio público, el material y el poder de ofertar; lo que ocurre es que se sigue reproduciendo lo ya producido hasta la podredumbre -“con el fin de estabilizar el mercado”-, aunque ya no tenga mucho que decir, quedándose al margen, o totalmente inhibidas, nuevas formas de producción cultural. Es en este sentido que para Britto, la falsificación de los mecanismos perceptivos impide entonces advertir señales, paraliza e inhabilita respuestas necesarias para el desarrollo retroalimentado de la sociedad.

APÉNDICES

- **Cronología de Bandas**
 - *Corpus lírico*
 - *Corpus iconográfico*

CRONOLOGÍA DE LAS BANDAS*

Año	Hole	L7	Babes in Toyland	Riot Grrrls y otras	Rock Alternativo	El Mundo
1988		(En 1985, Suzi Gardner conoce a Donita Sparks en LA) L7 realiza su debut <i>L7</i> en Epitaph Records.	Kat Bjelland y Lori Barbero se conocen en un bar de Minneapolis y forman la banda con la bajista Michel Leon.	Mecca Normal realiza <i>Calico kills the cat</i> disco de inspiración para las riot grrrls.	Nirvana graba un demo que Sub Pop escucha y ofrece grabarlos. REM (Atenas, Georgia) firma con Warner Records después de una trayectoria de 7 álbumes, el último certificado platino. Lanzan el disco <i>Green</i> . Bajo SST Records, Soundgarden realiza <i>Ultramega OK</i> y es nominado a un Grammy. Sonic Youth realiza el <i>Daydream nation</i> . Pixies realizan <i>Sufer Rosa</i> .	George Bush padre es elegido presidente.
1989	Courtney Love pone anuncios en el <i>Los Angeles Recycler</i> para formar una banda. Responden Eric Erlandson, Carolin Rue y Jill Emery formando la banda Hole.	Gira por Inglaterra teloneando y apoyando a Nirvana.	Grabán en Minneapolis el primer sencillo "Dust Cake Boy" con la disquera indie Twin/Tone.	Antecedentes en el artículo "Women, sex and rock and roll" en <i>Puncture</i> y el primer programa de KAOS Radio para chicas enojadas conducido por Lois Maffeo.	Nirvana realiza el album <i>Bleach</i> con Sub Pop. Hacen su primera gira europea. Soundgarden realiza <i>Louder than Love</i> . Gira por EU y Europa. La banda de Seattle, Alice in Chains firma con Columbia Records.	El muro de Berlín cae el 9 de noviembre. A fines de ese año, fuerzas estadounidenses invaden Panamá.

* Fuentes:

Burrows, Terry, *Hole*, Italia: Music Book Services Paperback, 1996. 120p.Gaar, Guilian, *She's a Rebel, The history of woman in Rock and Roll*, 2ª.ed. NY, EUA: Seal Press, 2002. 515p.Rocco, John, *The Nirvana Companion*, NY, EUA: Schirmer Books, 1998. 273p.Riot Girls [on line] Disponible via Internet WWW.URL: <http://www.scaruffli.com/history/cpt510.html>. Archivo capturado el 26 de febrero del 2005.

<u>Año</u>	<u>Hole</u>	<u>L7</u>	Babes in Toyland	Riot Grrrls y otras	Rock Alternativo	El Mundo
1990	Realizan el EP <i>Retard Girl</i> con la disquera Simpathy for the Record Industry. Progresan en la escena grunge en Seattle.	Realizan el disco <i>Smell the magic</i> con Sub Pop. Tienen alta transmisión en college radio y agotan sus shows en gira.	Debut con Sub Pop y el disco <i>Spanking Machine</i> . En otoño hacen gira por Europa abriéndole a Sonic Youth. El EP <i>To Mother</i> llega a los cuadros de popularidad independientes del Reino Unido.	En Evergreen State Collage, Olympia, se conocen las cuatro integrantes de Bikini Kill. Se forma la banda Bratmobile por estudiantes de la Universidad de Oregon. Fanzine: Jigsaw. Dickless realizan <i>Saddle Tramp</i> . 7 Year Bitch firman con C/Z Records.	Sonic Youth realiza <i>Goo</i> . Alice in chains lanza <i>Facelift</i> , éxito local que llega al top 5 nacional de <i>heavy metal</i> . Gira por EU. Jeff Ament y Stone Gossard de Green River (banda de Seattle, 1983) forman una nueva banda: Mother Love Bone. Tras la muerte del vocalista Andrew Wood forman Pearl Jam con el vocalista Eddie Vedder.	Primeras elecciones en Yugoslavia después de la muerte de Tito. Nelson Mandela es liberado. Noriega, expresidente de Panamá es capturado, llevado a EU y condenado a 40 años de prisión.
1991	Realizan el sencillo "Dicknail" en Sub Pop. Se convierten en banda de culto en Inglaterra. Graban con la disquera neoyorkina Caroline Records su primer álbum <i>Pretty on the inside</i> . Ingresa la baterista Patty Schemel.	Firman contrato con la disquera grande Slash Records. Fundan la organización ROCK FOR CHOICE en el otoño.	Firman con Reprise Records de la Warner Records. Maureen Herman reemplaza a la bajista Michelle Leon.	La Internacional Pop Underground Convention (IPU) toma lugar en Olympia del 20 al 25 de agosto. Cobran 35\$ por toda la semana. Sale la compilación Kill Rock Stars incluye Bikini Kill y Bratmobile; ambas bandas participan en el fanzine Riot Grrrl. 7 Year Bitch realizan <i>Sick 'em</i> .	-Nirvana firma con la disquera DGC. Gira con Sonic Youth en Europa llamada "1991 the year that punk broke". Nirvana hace <i>Nevermind</i> en septiembre y obtiene disco de oro en octubre. MTV transmite su video "Smells like Teen spirit" continuamente. -Alice in Chains son nominados a los American Music Awards y a un Grammy. <i>Facelift</i> obtiene el oro. -La banda de Seattle, Pearl Jam, realiza su exitoso <i>Ten</i> con Epic Records. -REM ganan premios en los MTV y Billboard Music Awards. Realizan Out of time y "Losing my religion" es un super éxito. -Temple of the dog banda efímera con la cooperación de integrantes de Soundgarden y Pearl Jam realiza el álbum homónimo para A&M Records.	Empieza la Guerra del Golfo y dura un mes. Croacia y Eslovenia declaran su independencia de Yugoslavia. Estalla la violencia pero hay un acuerdo de paz.

<u>Año</u>	Hole	L7	Babes in Toyland	Riot Grrrls y otras	Rock alternativo	El Mundo
1992	Hole termina el año de gira en EU y Europa.	Realizan <i>Bricks are Heavy</i> co-producido por Butch Vig. Acuden al Reading Festival Ganan categoría de "New artist" en los premios Billboard y entran en los cuadros de Pop Album	Realizan el álbum <i>Fontanelle</i> que se coloca en el Top 30 de Inglaterra. Graban las Peel Sessions en la BBC.	Gira de Bratmobile por EU. 1a. Conferencia Riot Grrrl Sale el EP "Bikini kill" Calamity Jane realiza <i>Martha Jane Canary</i> . Veruca Salt se forma con la vocalista y guitarrista Louise Post, Nina Gordon, el bajista Steve Lack y el baterista Jim Shapiro.	En enero 11, <i>Nevermind</i> llega al #1 de los cuadros Billboard EU. Se convierte en álbum #1 en Bélgica, Francia, España, Irlanda, Israel, Suecia y Canadá. Gira por Japón, Australia y Europa. Nirvana toca en los MTV Awards y realizan el álbum <i>Incesticide</i> . REM gana un Grammy y un Brit Award. Lanzan <i>Automatic for the people</i> . Alice in Chains lanza <i>Dirt</i> .	La frágil paz en Yugoslavia se rompe. Empieza la guerra civil. Hay rumores de limpieza étnica. Amotinamientos en LA, EU, después del veredicto en el caso Rodney King. Bill Clinton es elegido presidente de EU.
1993	Realizan el sencillo "Beautiful son" y continúan de gira en EU e Inglaterra. Ingresa Kristen Pfaff como bajista.	Gira por EUA Apariciones en TV en : "Late show with David Letterman" y en Inglaterra en "The world" Gira por Japón, Australia y Europa.	Son el único grupo de mujeres en el Lollapalooza Tour. Realizan el album <i>Pain Killers</i> . Son entrevistadas por CNN, MTV, Rolling Stone, USA Today, Entertainment Weekly y The New York Times. Hacen gira por Japón, Nueva Zelanda y Australia.	Bikini Kill y Huggy Bear sacan los sencillos "New Radio" y "Demirep" producidos por Joan Jett. Bikini Kill realiza el album <i>Pussy whipped</i> . 7 Year Bitch graban <i>¡Viva Zapata!</i> Y firman con Atlantic Records.	Nirvana toca en beneficio de víctimas de violación en Yugoslavia en San Francisco; Realizan el album <i>In Utero</i> y un MTV Unplugged. Los Melvins realizan <i>Houdini</i> . Los Breeders realizan <i>Last Splash</i> . Pearl Jam ganan 4 MTV Awards y relizan el exitoso álbum <i>Vs</i> .	-Israel y la OLP firman acuerdos de paz para la soberanía limitada de palestinos en territorios ocupados por Israel. -Se aprueba el TLC de América del Norte entre México, EU y Canadá. -Se introduce el primer navegador de la World Wide Web: Mosaic. -Checoslovaquia se separa en las Repúblicas Checa y Eslava. -Irak es bombardeado por desobedecer el vuelo en zonas prohibidas.

Año	Hole	L7	Babes in Toyland	Riot Grrrls y otras	Rock Alternativo	El Mundo
1994	<p>Realizan segundo álbum <i>Live through this</i> con la transnacional David Geffen Company</p> <p>Kristen Pfaff muere de sobredosis de heroína en junio, Melissa Auff Der Mauer la reemplaza.</p> <p>Obtienen disco de oro en EU.</p>	<p>Realizan el álbum <i>Hungry for Stink</i>.</p> <p>Aparecen en el film de John Waters "Serial Mom" como las Camel Lips.</p> <p>Se presentan en el Lollapalooza Tour.</p>	<p>Participan en el <i>soundtrack</i> de Reform School Girls. Participan en la película SFW de Stephen Dorff, tocando la canción principal como ellas mismas.</p>	<p>Team Dresch realiza <i>Personal Best</i>.</p> <p>Veruca Salt realiza el <i>American Things</i> con David Geffen Company.</p> <p>Apoyan a Hole en su gira de otoño.</p>	<p>Kart Cobain vocalista y guitarrista de Nirvana se suicida en abril.</p> <p>REM son nominados a 4 Grammys y ganan 4 MTV Awards. Lanzan el LP <i>Monster</i> que logra dos semanas en el primer lugar de popularidad.</p> <p>Pearl Jam demanda a Ticketmaster acusándolos de ser un monopolio y de tener tarifas muy altas. Ticketmaster gana el juicio. La banda realiza <i>Vitalogy</i>.</p>	<p>En México el EZLN declara la guerra al gobierno Federal.</p> <p>Nelson Mandela es el primer presidente negro de Sudáfrica.</p> <p>Tropas rusas invaden la república de Chechenia para reprimir intentos separatistas.</p>
1995	<p>Los sencillos del disco "Doll parts" y "Violet" entran al Top 20 de Europa.</p> <p>Realizan un <i>MTV Unplugged</i>.</p> <p>Tocan en el Lollapalooza Tour.</p>		<p>Realizan el álbum <i>Nemesisters</i> (no entra en los cuadros de Inglaterra y menos en EU donde ninguno de sus discos lo hizo).</p>	<p>Slater Kinney (Corin Tucker y Carrie Kinney) realizan <i>Call the doctor</i>.</p>	<p>Sonic Youth realiza <i>Washing Machina</i>.</p> <p><i>Monster</i> de REM (1994) obtiene cuatro veces la certificación de platino.</p>	<p>-Un edificio federal en Oklahoma, EU, es volado por una bomba matando a 168 personas.</p> <p>-Líderes de Bosnia, Croacia y Serbia firman el acuerdo para poner fin al conflicto armado en la exYugoslavia</p> <p>-El primer ministro israelí, Rabin, es asesinado por un judío extremista.</p>

CRONOLOGÍA DE BANDAS

Año	Hole	L7	Babes in Toyland	Riot Grrrls	Rock Alternativo	El Mundo
1996	Realizan una compilación (En 1998 sacan <i>Celebrity Skin</i> . En el 2000 se separan)	Jennifer Finch deja la banda. (En 1997 realizan <i>The Beauty process: Triple Platinum</i> . En 1998 hacen un "mockumentary" con el ex-bajista de Nirvana Krist Novoselic titulado <i>The Beauty Process</i> . En 1999 Crean su propia disquera Wax Tadpole Records y el disco <i>Slap Happy</i> .)	Se separan.	Bikini Kill realiza el album <i>Reject all American</i> . En 1998 se separan. Veruca Salt realizan <i>Blow it out your ass</i> . 7 Year Bitch realizan <i>Gato Negro</i> .	Pearl Jam realiza <i>No code</i> , no tan exitoso como los anteriores. REM lanza <i>New Adventures in Hi-Fi</i> que es certificado platino.	Reelección de Bill Clinton en EU. Estalla una bomba en el Olympic park de Atlanta. Francia acepta poner fin a pruebas nucleares. Líderes talibanes toman Kabul capital de Afganistán. Regresan refugiados por conflictos étnicos de Zaire a Ruanda.

CORPUS LÍRICO

L7

*Album: The Briks are Heavy*Wargasm

Wargasm, wargasm, one two three
 tie a yellow ribbon 'round the amputee
 masturbate, watch it on TV
 crocodile tears for the refugee

Wargasm, wargasm, one two three
 smutty bloody pictures, ecstasy
 blue balls waiting impatiently
 from alcatraz to lady liberty

Body bags and dropping bombs
 the pentagon knows how to to turn us on

Wargasm wargasm one two three
 pit bull, pit bull, ecstasy
 wave those flags high in the air
 as long as it takes place over there

Wargasm, wargasm, wargasm, wargasm
 body bags and dropping bombs
 the pentagon knows how to turn us
 turn us on
 turn us on, wargasm
 turn us on, wargasm

*Álbum: Los ladrillos son pesados*Guerra-orgasmo

Guerra-orgasmo, Guerra-orgasmo 1, 2, 3
 Amarra una cinta amarilla alrededor del amputado
 Mastúrbate, velo por tele
 Lagrimas de cocodrilo por el refugiado

Guerra-orgasmo, Guerra-orgasmo 1, 2, 3
 morbosas imagenes sangrientas, éxtasis
 Bolas azules esperando impacientemente
 Desde Alcatraz hasta la estatua de la Libertad
 Con bolsas para cadáveres y soltando bombas
 El Pentágono sabe como excitarnos

Guerra-orgasmo, Guerra-orgasmo 1, 2, 3
 Pit bull, pit bull*, éxtasis
 Ondea esas banderas alto en el aire,
 Siempre y cuando tome lugar lejos de aquí
 Guerra-orgasmo, Guerra-orgasmo

* Raza de perros pequeños, pesados con gran pecho y potentes quijadas.

Guerra-orgasmo, Guerra-orgasmo

Con bolsas para cadáveres y soltando bombas
 El Pentágono sabe como excitarnos
 Guerra-orgasmo, excitarnos
 Guerra-orgasmo, excitarnos

Pretend We're Dead

What's up with what's going down
 in every city, in every town
 cramping styles is the plan
 they've got in the palm of their big hands

When we pretend that we're dead
 when we pretend that we're dead
 they can't hear a word we've said
 when we pretend that we're dead

Turn the tables with our unity
 they're neither moral nor majority
 wake up and smell the coffee
 or just say no to individuality

(chorus)
 c'mon c'mon
 (chorus)

Fingir que estamos muertos

Qué es lo que pasa con lo que se está viniendo abajo,
 En todas las ciudades, en todos los pueblos
 El plan son los estilos paralizantes
 Ellos nos tienen el la palma de sus grandes manos

Cuando fingimos que estamos muertos
 Ellos no pueden escuchar ninguna palabra que hemos
 dicho
 Cuando fingimos que estamos muertos

Voltear las mesas con nuestra unidad
 Ellos no son ni morales ni mayoría
 Despiértate y huele el café
 O sólo di no a la individualidad

Cuando fingimos que estamos muertos
 Ellos no pueden escuchar ninguna palabra que hemos
 dicho
 Cuando fingimos que estamos muertos

Vamos, vamos, vamos

Diet Pill

My diet pill is wearing off
 my diet pill is wearing off
 'cause Victor's in the bed
 sewn to the sheets with thread

the twins are in the car
the frying pan is red

Calgon can't take me away
no, Calgon can't take me away
from the things i did today

'cause Victor's in the bed
sewn to the sheets with thread
the twins are in the car
the frying pan is red
I'm outta here
I'm so outta here
I'm outta here

I think the swelling is going down
I said I think that the swelling is going down
two hundred dollars to leave this town
'cause Victor's in the bed
sewn to the sheets with thread
the twins are in the car
the frying pan is red
I'm outta here
I'm so outta here
I'm outta here

Píldora dietética

Mi píldora dietética se está acabando

Porque Víctor está en la cama
Cosido a las sábanas con hilo
Los gemelos están en el coche
El sartén está rojo

Calgon no puede llevarme lejos
No, Calgon no puede llevarme lejos
de las cosas que hice hoy

Porque Víctor está en la cama
Cosido a las sábanas con hilo
Los gemelos están en el coche
El sartén está rojo
Y yo me largo de aquí
Realmente me largo de aquí
Me largo de aquí

Creo que la hinchazón se está bajando,
Dije que creo que la hinchazón se está bajando
200 dólares para dejar este pueblo

Porque Víctor está en la cama
Cosido a las sábanas con hilo
Los gemelos están en el coche
El sartén está rojo
Y yo me largo de aquí
Realmente me largo de aquí
Me largo de aquí

Album: L7

Ms. 45

She's got a gun, just make her day
Don't fuck with her, she'll blow you away
She walks the streets at night
And I think she is a whore
She's got a gun, she's gonna even out the score
Ms. 45 (2x)
They don't let you, she's gonna make them pay
Now her right is it, you won't get away
She walks the streets at night
And they think she is a whore
She's got a gun, I think she's gonna even out the score
Ms. 45 (2x)
She's got a big gun
She's gonna make those assholes pay
You fuck with her
She'll blow your ass away
She walks the streets at night
And they think she is a whore
She's got a gun, I think she's gonna even out the score
Ms. 45 (3x)

Album: L7

Srita. 45.

Ella tiene una pistola, sólo hazle el día
No jodas con ella, ella te volará

Ella camina por las calles de noche
Yo creo que es una puta
Ella tiene una pistola, incluso está fuera del conteo*

Señorita 45
Señorita 45

Ellos no te dejan, ella les hará pagar
Ahora está en su derecho, no te escaparás

Ella camina por las calles de noche
Ellos piensan que es una puta
Ella tiene una pistola, creo que incluso ya no tiene
motivos

Señorita 45, Señorita 45

Ella tiene una gran pistola
Ella va a hacer que esos pendejos paguen
Tú la jodes, ella te vuela el trasero

Ella camina por las calles de noche
Ellos piensan que es una puta
Ella tiene una pistola, creo que está incluso fuera del
conteo

* "Out of score": score= conteo, deuda, razones o motivos.

Album: Smell the magic

Fast And Frightening

Her glance hits me like lightning
I've heard that girl is fast and frightening
dirty hair and a laugh that's mean
her neighbors call her an evil machine

She's fast, she's lean
she's frightening
she's fast, she's lean
she's frightening

Popping wheelies on her motorbike
straight girls wish they were dykes
she'll do anything on a dare
mom and daddy's worst nightmare

She's fast, she's lean
she's frightening
she's fast, she's lean
she's frightening

Down at the creek smoking pot
she eats the roach so she don't get caught
throws her mini off in the halls
got so much clit she don't need no balls

She's fast, she's lean
she's frightening
she's fast, she's lean
she's frightening

Álbum: Huele la magia

Rápida y atemorizante

Su mirada me pegó como un relámpago
He escuchado que esa chica es rápida y temida
Cabello sucio y risa malvada
Sus vecinos la llaman una máquina del mal

Ella es rápida, es delgada
Es atemorizante
Es rápida, es delgada
Es atemorizante

Aparece levantando la llanta delantera de su
motocicleta
Las chicas heterosexuales desearían ser lesbianas
Ella haría cualquier cosa en un arranque
La peor pesadilla de mamá y papá

Ella es rápida, es delgada
Es atemorizante
Es rápida, es delgada
Es atemorizante

Debajo de la ensenada fumando mota
Se come la bacha para que no la cachén
Arroja su minifalda en los pasillos
Tiene tanto clitoris que no necesita pelotas

Ella es rápida, es delgada
Es atemorizante
Es rápida, es delgada
Es atemorizante

Broomstick

I've got my broomstick, baby
I've got my paperback novel
I'm gonna lay right here
and I ain't gonna grovel
what's the use of lying
I won't believe you
what's the use of crying
It won't relieve you
I've got my broomstick
I've got my paperback novel
I'm gonna lay right here right now
and I ain't gonna grovel

Palo de escoba

Tengo mi palo de escoba, nene
Tengo mi novela de bolsillo
Voy a yacer aquí mismo
No me voy a rebajar

¿Cuál es el objetivo de mentir?
No te lo creeré
¿De qué sirve llorar?
Eso no te aliviará

Tengo mi palo de escoba, nene
Tengo mi novela de bolsillo
Voy a yacer aquí mismo, ahora mismo
No me voy a rebajar

BABES IN TOYLAND

*Album: Fontanelle*Bluebell

Flys through the air with the greatest disease
 Takes little pills and calls them trapeze
 I know you're right
 Everything you do is right
 Everything I do is true

Bluebell to hell

Lo and behold a girl with a goal
 Looks so old she's made out of gold

I want to live in the smallest corner, in the densest
 mind, in the
 fuckmost room and sing the stars they swing from the
 chandelier strings
 I know real love
 You know who you are
 You're dead meat motherfucker
 You don't try to rape a goddess

You are so obvious

*Álbum: Fontanelle*Campanilla

Vuela por el aire con la enfermedad más grande
 Toma pequeñas pastillas y las llama trapecio
 Sé que estás en lo correcto
 Todo lo que haces es correcto
 Todo lo que yo hago es verdad

Campanilla al infierno

Mira! Una niña con una meta
 Se ve tan vieja, está hecha de oro
 Yo quiero vivir en la esquina más pequeña,
 en la mente más densa, en la habitación más jodida
 y cantar,
 las estrellas oscilan en las telarañas

Yo conozco el amor real

Sabes quién eres tú
 Tú eres carne muerta, "hijo de la chingada"
 Tu no tratas de violar a una diosa
 Eres tan obvio

*Album: To Mother*Catatonic

I know the sugar plum fairy, her name is Mary

She's halfway inside my arm, halfway does great half
 harm
 So she charmed herself into a toilet seat and fucked
 herself gold holy
 Silver beads shot out her eyes

When the rain comes
 When the rain comes
 Then it got worse

I know you well
 I wear your smell
 Nailed at the hips
 I, I see you are me

1, 2, 3, 4, 5
 Glad you're not alive
 6, 7, 8, 9, 10
 Back to hell again

This sick charade
 This ditch I've spade
 I've come to clay
 I, I see you are me!!!

1, 2, 3, 4, 5
 Glad you're not alive
 6, 7, 8, 9, 10
 Back to hell again

Catatonic planet
 I can't stand it

*Álbum: A mamá*Catatónico

Yo conozco el hada de ciruela de azúcar, su nombre es
 María,
 Ella está a medias dentro de mi brazo, a la mitad del
 camino hace gran medio daño
 Así es que se hechizó a sí misma a una taza de baño
 Y se jodió a sí misma, santo oro
 Las cuentas de plata cerraron sus ojos

Cuando la lluvia viene
 Cuando la lluvia viene
 Entonces se pone peor

Te conozco bien
 Yo uso tu olor
 Las uñas en las caderas
 Yo, yo veo que tú eres yo

1, 2, 3, 4, 5 Me alegro de que no estés viva
 6, 7, 8, 9, 10 De regreso al infierno otra vez

Esta enferma farsa
 Esta zanja yo he cavado

Me he vuelto arcilla
Yo, yo veo que tú eres yo

1, 2, 3, 4, 5 Me alegro de que no estés viva
6, 7, 8, 9, 10 De regreso al infierno otra vez
Planeta catatónico, no lo soporto

Ripe

I know, I know, I know
shut up!

Killer clean been a racecar on a skyway down
I've been shown these wrong ways I now own
I now own all these wrong ways I've been shown

I know, I know, I know
shut up!

All the rapists keep asking me for a cigarettes
I just try to grab hold of a solid piece of pavement
and pray that yes I have two legs Lee Ann she has one

I know, I know, I know
shut up!

My own notions go a chocking my throat
all bad thoughts still a float around in a fury
luring me into one big abyss of hit and miss
I empty all of this

Johnny Walkaround my ninety pound of brain cloud
of how?

Madurar

Yo sé, Yo sé, yo sé, cállate!
Asesino limpio ha sido una carrera de carros de camino
del cielo hacia abajo
Yo he sido enseñada estos caminos equivocados
Yo ahora poseo, ahora poseo estos caminos
equivocados que me han sido mostrados

Yo se, yo se, yo se cállate!

Todos los violadores siguen pidiéndome cigarrillos
Yo sólo trato de agarrar, sostener un pedazo de
pavimento y rezar que sí!
Yo tengo dos piernas, Lee Ann, ella tiene una

Mis propias nociones ahorcan mi garganta
Todos mis malos pensamientos
Flotan alrededor hechos furia
Atrayéndome engañosamente dentro de un gran abismo
de éxitos y fracasos
Yo vacío todo esto
Jonhy Caminalrededor de mis 90 libras de nube
cerebral de...
¿Cómo?

HOLE

Album: Pretty on the inside
Teenage Whore

When I was a teenage whore
My mother asked me, she said, "Baby, what for?
I give you plenty, why do you want more?
Baby, why are you a teenage whore?"

I said, "I feel so alone and I, I wish I could die"
I've seen the things you put me through and I, I wish I
could die

When I was a teenage whore
The rain came down like it never did before
I paid good money not to be ignored
Then why am I a teenage whore?

I've seen your repulsion and it looks real good on you
Denying what...what you've put me through

...of my house...get out of my house!
Get out of my house...get out of my house!

When I was a teenage whore
My mother asked me, she said, "Baby, what for?
I give you plenty, why do you want more?
Baby, why are you a teenage whore?"

I've seen your repulsion and it looks real good on you
I don't want to live in what you had...you have put me
through
I wanted that shirt and I, I wanted those pants
It's all the lying put me through and I
I never...whoa!

Álbum: Bonita por dentro

Puta adolescente

Cuando yo era una puta adolescente,
Mí madre me preguntó, ¿Para qué nena?
Yo te he dado bastante ¿Para qué quieres más?
Nena, ¿Por qué eres una puta adolescente?

Yo dije –me siento muy sola y yo, desearía poder morir.
He visto por lo que me has hecho pasar y yo, desearía
morir-

Cuando era una puta adolescente
La lluvia cayó como nunca lo había hecho antes
Pagué buen dinero para no ser ignorada??? Te Rogué
plenamente para no ser ignorada??
Por qué soy una puta adolescente

Yo he visto tu repulsión y se ve realmente bien en ti
Negando por lo que, por lo que me has hecho pasar

Largo de mi casa, largo de mi casa!
Largo de mi casa, largo de mi casa!

Cuando yo era una puta adolescente,
 Mi madre me preguntó, ¿Para qué nena?
 Yo te he dado bastante ¿Para qué quieres más?
 Nena, ¿Por qué eres una puta adolescente?

Yo he visto tu repulsión y se ve realmente bien en ti
 No quiero vivir por lo que, por lo que tu me has hecho
 pasar
 Yo quería esa blusa y yo, yo quería esos pantalones
 Son todas las mentiras por las que me han hecho pasar y
 yo
 Yo nunca.....uaaaa!

Album: Live through this
Doll Parts

I am doll eyes
 doll mouth, doll legs
 I am doll arms, big veins
 dog bait

Yeah, they really want you
 they really want you, they really do
 yeah, they really want you
 they really want you, and i do too

I want to be the girl with the most cake
 I love it so much it just turns to hate
 I fake it so true, i am beyond fake
 and someday, you will ache like I ache
 someday, you will ache like I ache

I am doll parts
 bad skin, doll heart
 It's stands for knife
 for the rest of my life

Yeah, they really want you
 they really want you, they really do
 yeah, they really want you
 they really want you, and I do too

I want to be the girl with the most cake
 he only loves those things because he loves
 to see them break
 I fake it so true I am beyond fake
 and someday, you will ache like i ache
 someday, you will ache like I ache
 someday, you will ache like I ache
 someday, you will ache like I ache
 someday, you will ache like I ache

Álbum: Vive a través de esto

Partes de muñeca

Yo soy ojos de muñeca,
 boca de muñeca,
 piernas de muñeca.

Yo soy brazos de muñeca,
 grandes venas,
 carnada para?de? perro

Sí, ellos realmente te quieren,
 ellos realmente te quieren
 ellos realmente lo hacen
 Sí, ellos realmente te quieren,
 ellos realmente te quieren
 Pero yo también lo hago

Yo quiero ser la chica con el pastel más grande
 Lo amo tanto que tan solo se volvió odio
 Lo fingí tan real que estoy más allá de la falsedad
 Y algún día, a ti te dolerá como a mí me duele
 Algún día a ti te dolerá como a mí me duele

Yo soy partes de muñeca,
 Mala piel, corazón de muñeca
 Se mantiene como un cuchillo
 Por el resto de mi vida

Sí, ellos realmente te quieren,
 ellos realmente te quieren
 ellos realmente lo hacen
 Sí, ellos realmente te quieren,
 ellos realmente te quieren
 Pero yo también lo hago

Yo quiero ser la chica con el pastel más grande
 El ama estas cosas sólo por que ama ver como se
 rompen
 Lo fingí tan real que estoy más allá de la falsedad
 Y algún día, a ti te dolerá como a mí me duele
 Algún día a ti te dolerá como a mí me duele

Plump

He shakes his damn rattle
 Spittle on his bib
 But I don't do the dishes, I throw them in the crib

I'm eating you, I'm overfed
 Your milk's in my mouth
 It makes me sick

Now I've stumbled here
 Failed to make it mine
 They say I'm plump, but I throw up all the time

I'm eating you, I'm overfed
 Your milk's in my mouth
 It makes me sick

Do you fake it for me like I
 Do you fake it for me like I
 Do you fake it for me like I

My baby's in her arms, crawling up her legs
 Like a liar at a witch trial
 You look good for your age

I'm eating you, I'm overfed
You milk's in my mouth, it makes me sick

Regordeta

Él sacude su maldita sonaja
Babeando su biberon
Pero yo no lavo los platos,
Los arrojo a la cuna

Yo te estoy comiendo, estoy sobre alimentado
Tu leche está en mi boca, me enferma!

Ahora me he tropezado aquí
Fracasé para hacerlo mío
Ellos dicen que estoy regordeta, pero yo vomito todo el tiempo

Yo te estoy comiendo, estoy sobre alimentada
Tu leche está en mi boca, me enferma!

Tú lo fingirías, por mi, como yo?
Tú lo fingirías, por mi, como yo?
Tu lo fingirías, por mi, como yo?

Mi bebé está en los brazos de ella
Gateando arriba hacia las piernas de ella
Como un mentiroso en un juicio de brujas
Te ves bien para tu edad

Yo te estoy comiendo, estoy sobre alimentado
Tu leche está en mi boca, me enferma!

She Walks Over Me

Geeks do not have pedigrees
Or perfect punk-rock resumes
Or anorexic magazines
It smells like girl, it smells like girl

She walks over me
She walks over me

Hold you close like []
My ever pressing suicide
My stupid fuck, my blushing bride
Oh, tear my heart out, tear my heart out

She walks over me
She walks over me

I shut my mouth with glue
I gotta use the rest for []
Yeah, I gotta shut my mouth with glue
I gotta use the rest of []

Carrie, Carrie
Please come here
Don't you touch me, don't you dare

We look the same, we talk the same, we are the same,
we are the same

She walks over me
She walks over me

I shut my mouth with glue
I gotta use the rest []
Yeah, I gotta shut my mouth with glue
I gotta use the rest []
[]
[]

You never know what you will get
You never know what you'll forget
She walks over me
She walks over me

Ella camina sobre mí

Los chicos no tienen pedigrees
O curriculums de punk rock perfectos
O revistas anoréxicas
Eso huele a chica,
Eso huele a chica

Ella camina sobre mí

Te sostengo cerca como []
Mí siempre presente suicidio
Mí estúpida chingadera, mi ruborizante esposa
Oh, me desgarras el corazón, me desgarras el corazón

Ella camina sobre mí

Yo cerraré mi boca con pegamento
Debo usar el resto para ti?
Yo cerraré mi boca con pegamento
Debo usar el resto para ti?

Carrie Carrie
Por favor ven aquí,
No me tocas, no te atreves
Nos vemos igual, hablamos igual
Somos lo mismo, somos lo mismo

Ella camina sobre mí

Yo cerraré mi boca con pegamento
Debo usar el resto para ti?
Yo cerraré mi boca con pegamento
Debo usar el resto para ti?

[]
Nunca sabes lo que obtendrás
Nunca sabes lo que olvidarás
Ella camina sobre mí
Ella camina sobre mí

Miss World

I am the girl you know, can't look you in the eye
 I am the girl you know, so sick I cannot try
 And I am the one you want, can't look you in the eye
 I am the girl, you know I lie, I lie and lie

I'm Miss World, somebody kill me
 Kill me pills
 No one cares, my friends
 My friend

I'm Miss World, watch me break and watch me burn
 No one is listening, my friend

Now I've made my bed, I'll lie in it
 I've made my bed, I'll die in it
 I've made my bed, I'll lie in it
 I've made my bed, I'll die in it

Cute girls watch when I eat ether
 Suck me under
 Maybe forever, my friend

Now I've made my bed, I'll lie in it
 I've made my bed, I'll die in it
 I've made my bed, I'll cry in it
 I've made my bed, I'll lie in it
 I am the girl you know, can't look you in the eye

Señorita Mundo

Yo soy la chica que tú conoces, no puedo verte a los
 ojos
 Yo soy la chica que tú conoces, tan enferma que no
 puedo intentarlo
 Y yo soy la que tú quieres, no puedo verte a los ojos
 Yo soy la chica, tú sabes que miento, y miento, y
 miento

Soy la Señorita Mundo, alguien máteme
 Mátenme pastillas
 A nadie le importa, amigos

Soy la Señorita Mundo, mira cómo me rompo y mira
 cómo me quemo,
 Nadie está escuchando, amigo mío

Ahora he tendido mi cama, yaceré en ella
 He tendido mi cama, yo moriré en ella,
 He tendido mi cama, yo moriré en ella,
 He tendido mi cama, yo moriré en ella

Las chicas bonitas observan cuando yo como éter
 "Me la maman"
 Quizá por siempre, mi amigo

He tendido mi cama, yo mentiré en ella,
 He tendido mi cama, yo moriré en ella,
 He tendido mi cama, yo lloraré en ella
 He tendido mi cama, yo mentiré en ella,

Yo soy la chica que tu conoces, no puede verte a los
 ojos

Softer, Softest lyrics

I tell you everything
 And I hope that you won't tell on me
 I'd give you anything
 I know that you won't tell on me

The pee girl gets the belt
 It only makes me mind
 Your milk is so sour
 And I can only cry
 And I can only cower
 And I can only cry
 You have all the power

I've got a blister from touching everything I see
 The abyss opens up
 It steals everything from me

The pee girl gets the belt
 It only makes me mind
 Your milk is so sick
 Your milk has a dye
 Your milk has a dick
 Your milk has a dye
 Your milk has a dick

Burn the witch
 The witch is dead
 Burn the witch
 Just bring me back her head

The pee girl gets the belt
 It only makes me mind
 Your milk is so mean
 Your milk turns to crime
 Your milk turns to cream
 Your milk turns to crime
 Your milk turns to cream
 Your milk turns to crime!
 Your milk turns to cream!
 Your milk turns to crime
 Your milk turns to cream

Más suave, lo más suave

Te lo cuento todo
 Y espero que tú no me lo cuentes a mí
 Y yo te daría cualquier cosa
 Yo sé que no me lo contarás a mí

La chica sucia obtiene el cinturón*
 Tan sólo me hace pensar
 Tu leche es tan agria

*De un concurso de belleza

Y lo único que puedo hacer es llorar
 Y lo único que puedo hacer es acobardarme
 Y lo único que puedo hacer es llorar
 Tú tienes todo el poder

Tengo una ampolla de tocar todo lo que veo
 El abismo se abre
 Y se roba todo lo que tengo

La chica sucia obtiene el cinturón
 Tan sólo me hace pensar
 Tu leche está tan enferma
 Tu leche tiene un tinte
 Tu leche tiene un "pito"
 Tu leche tiene un tinte
 Tu leche tiene un "pito"

Quema la bruja, la bruja está muerta,
 Quema a la bruja, tráeme de regreso su cabeza

La chica sucia obtiene el cinturón
 Tan sólo me hace pensar
 Tu leche es tan malvada
 Tu leche se convierte en un crimen
 Tu leche se convierte en crema
 Tu leche se convierte en un crimen
 Tu leche se convierte en crema
 Tu leche se convierte en un crimen!
 Tu leche se convierte en crema!
 Tu leche se convierte en un crimen
 Tu leche se convierte en crema

SEVEN YEAR BITCH

Album: ¡Viva Zapata!

M.I.A.
 Matter of fact
 No fact
 No matter
 Who do you suspect
 Who is not afraid to die
 Who would tell such a lie
 Who runs away
 Who do we fear?
 Somebody just like you gonna rape and strangle you?
 Would you mutilate yourself?
 And who would be so shocked by the brutal murder of a
 killer?
 Will there be hundreds mourning for you?
 Will they talk of the talent and inspiration you gave?
 No
 Who besides your mother will stand in sorrow at your
 grave?
 Mother may I?
 Momma Mía
 I'll see ya
 I can't see

It's dark here
 No direction
 Just aggrivation
 Aggrivation over losing you
 To who
 No justice
 No clue
 And the core of this agitation is my aggrivation
 Yeah the core of this aggritation is my aggrivation
 I come down and upon despration
 I crawl inside and look out
 Look out
 Look out
 I can't see

Some things don't come full circle
 Circle
 Circle
 Pace
 Pace
 Pace
 We walk in place
 No fact
 No matter
 Society did this to you?
 Does society have justice for you?
 Well if not
 I do
 Because the core of this agitation is my aggrivation
 Yeah the core of this aggritation is my aggrivation
 I come down and upon desperation
 I crawl inside and look out
 I can't see

Socitey did this to you?
 Does society have justice for you?
 If not
 I Do

Álbum : ¡Viva Zapata!

M.I.A.
 De hecho, no hecho, no importa
 De quién sospechas
 Quién no teme morir
 A quién le dirías tal mentira
 Quién huye
 A quién le tememos?

¿Alguien que es como tú te violará y estrangulará?
 ¿Te mutilarías a ti mismo?
 Y quién estaría tan escandalizado por el asesinato brutal
 de un homicida?
 ¿Habrás cientos llorando por ti?
 ¿Hablarán del talento e inspiración que proporcionaste?
 No
 ¿Quién además de tu madre se lamentará ante tu tumba?

Mamá, ¿puedo yo?
 Mamá Mía

Te veré, te veré, te veré
No puedo verte, no puedo verte, no puedo verte

Está oscuro aquí,
No hay dirección
Sólo agravio
Agravio de perderte
A quién
No hay justicia
No hay pistas

Y el núcleo de esta agitación es mi agravio
Sí, el núcleo de esta agitación es mi agravio
Voy hacia abajo con desesperación
Y me arrastro hacia adentro y veo con precaución

Cuidado, cuidado
Yo no puedo ver

Algunas cosas no vienen como un círculo completo
Círculo, círculo
Paz, paz, paz
Caminamos en lugar

No hecho,
no importa
¿La sociedad te hizo esto a ti?
¿La sociedad tiene justicia para ti?
Bueno, si no, yo sí

Album: Sick'em

Dead Men Don't Rape

You ain't got the right tellin' me I'm uptight
And I'm not obligated to give in 'cuz you're frustrated
No, my revenge is death, 'cuz you deserve the best
And I'm not turned on by your masculinity
Dead men don't rape
I don't have pity not a single tear
For those who get joy from a woman's fear
I'd rather get a gun and just blow you away
Then you'll learn first hand
Dead men don't rape
You're getting sucked into society's sickest
Don't go out alone you might get raped
But not by a dead man 'cuz
Dead men don't rape
You ain't got the right tellin' me I'm uptight
Dead men don't rape

Album: Enfermos

Hombres muertos no violan

No tienes derecho a decirme que estoy enfadada
Y no estoy obligada a rendirme porque tú estés
frustrado
No, mi venganza es la muerte,
Porque te mereces lo mejor
Y no me excita tu masculinidad
Hombres muertos no violan

No tengo compasión ni una sola lágrima
Para aquellos que disfrutan del temor de una mujer
Prefiero tener una pistola y volarte
Entonces aprenderás de primera mano
Los hombres muertos no violan

Estás siendo absorbido en lo más enfermo de la
sociedad
No vayas sola, puedes ser violada
Pero no por un hombre muerto,
porque los hombres muertos no violan

No Fucking War

We're fucking poor
We're very poor
We're really poor
We're fucking poor
Bush pull out
Like your father should have
Continue to ignore
We're gonna take it to the streets
We'll start a fucking riot
I wanna fucking riot
It's time to fucking riot
Who wants to fucking riot?
No fucking war
No fucking war
No fucking war
No fucking war
Dance and sing, plead
Pray for peace
But they won't hear you
No not in the least
You're in reach and
You've got to shove
Cuz silence
Is defeat
Yes silence
Is defeat
We're very poor
We're fucking poor
We're really poor
We're fucking poor
Bush pull out
Like your father should have
Continue to ignore
We're gonna take it to the streets
Start a fucking riot
I wanna fucking riot
It's time to fucking riot
Who wants a fucking riot?

No una pinche Guerra

Estamos pobres, muy pobres
Realmente pobres
Bush lo saca
Como tu padre habría hecho
Continúa ignorando,
Vamos a llevarlo a las calles

Empezaremos un motín
 Quiero un motín
 Es tiempo de un motín
 Quién quiere un motín
 No una jodida guerra
 Baila y canta, haz plegarias
 Reza por la paz
 Pero no te escucharán
 No en lo absoluto
 Tu estás al alcance y tienes que empujar
 Porque el silencio es derrota

VERUCA SALT

Álbum: American things

Seether

Ow!

Seether is neither loose nor tight
 Seether is neither black nor white
 I tried to keep her on a short leash,
 I tried to calm her down
 I tried to ram her into the ground, yeah

Can't fight the seether (x3)
 I can't see her till I'm foaming at the mouth

Seether is neither big nor small
 Seether is the center of it all
 I tried to rock her in my cradle,
 I tried to knock her out
 I tried to cram her back in my mouth, yeah

Can't fight the seether
 I can't see her till I'm foaming at the mouth

Keep her down, boiling water,
 Keep her down, what a lovely daughter
 Oh, she is not born like other girls,
 But I know how to conceive her
 Oh she may not look like other girls,
 But she's a snarl-toothed seether, seether!

Can't fight the seether
 I can't see her till I'm foaming at the mouth
 Seether
 Can't fight the seether (x3)
 I can't see her till I'm foaming at the mouth
 Yeah.

Álbum: Cosas americanas

Seether*

*Seether es ni flojo ni firmemente
 Seether es ni negro ni blanco*

Intenté guardarla con una correa corta,
 Intenté calmarla
 Intenté pegarla a la tierra, sí
 No puedo verla hasta que estoy haciendo espuma en la boca
Seether es ni grande ni pequeño
Seether es el centro del todo
 Intenté oscilarla en mi horquilla,
 Intenté golpearla
 Intenté abarrotarla detrás en mi boca, sí
 Guárdela abajo, agua hirviendo,
 Guárdela abajo, qué hija encantadora
 Oh, ella no nace como otras muchachas,
 Pero sé concebirla
 Oh que ella puede no parecer otras muchachas,
 Pero ella es un *seether* gruñir-dentado, ¡*seether*!

BIKINI KILL

Album: Pussywhipped

Alien She

She is me
 I AM her
 She is me
 I am her siamese twin connected at the cunt
 HeartBrainHeartBrainHeartBrainLungGut

I want to kill her
 But I'm afraid it might kill me

Feminist
 Dyke, Whore
 I'm so pretty Alien

She wants me to go to the mall
 She wants me
 To put the pretty, pretty red lipstick on

She wants me to be like her
 She wants me to be like her

I want to kill her
 But I'm afraid it might kill me

Feminist
 Dyke, Whore
 Pretty, pretty
 Alien
 And all I really wanted to know
 Who was me and who is she
 I guess I'll never know

Álbum: Pussywhipped

Extraña ella

Ella es yo
 SOY ella
 Ella es yo
 Soy su gemelo siamés conectado en la concha

* *Seethe* es un verbo que connota un estado de emoción extrema, actividad explosiva con multitudes de gente moviéndose. Se refiere también a algo que hierve. La canción se refiere a una persona que experimenta dicha sensación.

Corazon-cerebro (x3) Pulmón-tripa
 Deseo matarle
 Pero estoy asustada de que pueda matarme
 Feminista
 Lesbiana, Puta
 Soy una extraña muy bonita
 Ella quiere que vaya al centro comercial
 Ella me quiere para
 Para ponerme el bonito lápiz labial rojo encima
 Ella quisiera que fuera como ella
 Ella quisiera que fuera como ella
 Deseo matarle
 Pero estoy asustada de que me mate a mí
 Feminista
 Lesbiana, Puta
 Bastante, bastante
 Extraña
 Y todo lo que realmente quería saber
 Es quién era yo y quién es ella
 Supongo que nunca lo sabré

Rebel Girl

That girl thinks she's the queen of the neighborhood
 She's got the hottest trike in town
 That girl she holds her head up so high
 I think I wanna be her best friend

Rebel Girl, Rebel Girl
 Rebel Girl you are the queen of my world
 Rebel Girl, Rebel Girl
 I think I wanna take you home
 I wanna try on your clothes

When she walks, the revolution's coming
 In her hips, there's revolution
 When she talks, I hear the revolution
 In her kiss, I taste the revolution

Rebel Girl...

That girl thinks she's the queen of the neighborhood
 I got news for you, she IS!
 They say she's a slut, but I know
 She is my best friend

Rebel Girl, Rebel Girl, Rebel Girl...
 I really like you, I really love you
 I really wanna be your best friend
 Love you like a sister always
 Soul sister, blood sister
 Please be my rebel girl

Muchacha rebelde

Esa muchacha piensa que es la reina de la vecindad
 Ella tiene el trike más caliente de la ciudad
 Esa muchacha lleva su cabeza arriba, tan alta
 Pienso que deseo ser su mejor amiga

Muchacha rebelde, Muchacha rebelde
 Muchacha rebelde eres la reina de mi mundo
 Muchacha rebelde, Muchacha rebelde
 Pienso que quiero llevarte a casa

Deseo intentar probarme tu ropa
 Cuando ella camina, la revolución viene
 En sus caderas, hay revolución
 Cuando ella habla, oigo la revolución
 En su beso, pruebo la revolución
 Muchacha Rebelde...

Esa muchacha piensa que es la reina de la vecindad
 Tengo noticias para ti, jella ES!
 Dicen que ella es una puta, pero yo sé
 Que ella es mi mejor amiga
 Muchacha rebelde, muchacha rebelde, muchacha rebelde...
 Realmente me gustas, realmente te amo
 Realmente deseo ser su mejor amiga
 Te amo como a una hermana siempre
 Hermana del alma, hermana de la sangre
 Se por favor mi muchacha rebelde

Double Dare Ya

We're Bikini Kill and we want revolution
 Girl-style now!!!

Hey girlfriend
 I got a proposition goes something like this:
 Dare ya to do what you want
 Dare ya to be who you will
 Dare ya to cry right outloud
 "You get so emotional baby"

Double dare ya, double dare ya, double dare ya
 Girl fuckin friend yeah
 Double dare ya
 Double dare ya
 Double dare ya
 Girl

Don't you talk out of line
 Don't go speaking out of your turn
 Gotta listen to what the Man says
 Time to make his stomach burn
 Burn, burn, burn, burn

Double dare ya, double dare ya, double dare ya
 Girl fuckin friend yeah
 Double dare ya, double dare ya, double dare ya
 Girl

You're a big girl now
 You've got no reason not to fight
 You've got to know what they are
 Fore you can stand up for your rights
 Rights, rights?
 You DO have rights

Double dare ya, double dare ya
 Double dare triple fuckin dare ya girlfriend
 Double dare ya, double dare ya, double dare ya
 Girl

Atrévete doblemente

Somos Bikini Kill y deseamos la revolución

¡Muchacha-estilo ahora!!!
 Hey amiga
 Tengo una propuesta y dice así:
 Atrévete a hacer lo que deseas
 Atrévete a ser quien seas
 Atrévete a gritar bien fuerte
 "te pones tan emocional nena"
 Atrévete doblemente (x4)
 Chica, pinche amiga sí
 Atrévete doblemente
 Muchacha
 No charles fuera de línea
 No hables fuera de tu turno
 Tienes que escuchar lo que dice el hombre
 Hora de hacer que su estómago se queme
 Quemadura, quemadura, quemadura quemadura
 Atrévete doblemente
 Chica, pinche amiga sí
 Ahora eres una muchacha grande
 No tienes ninguna razón para no luchar
 Tienes que saber cuáles son
 Para que puedas defender tus derechos
 Los derechos, ¿los derechos?
 TIENES derechos

Jigsaw Youth

I can sell my body if I wanna
 God knows you already sold your mind
 I may sell my body for money sometimes

But you can't stop the fire that burns
 inside of me
 You think I don't know
 I'm here to tell you I do

You think I don't know
 I know the truth about you yeah

Jigsaw, jigsaw youth
 We go with the kids
 Yeah, Yeah, Yeah, Yeah

Jigsaw, jigsaw youth

We know there's not one way, one light, one stupid
 truth
 Don't fit your definitions
 Don't need your demands
 Not into win lose reality
 Won't fit in with your plan

Juventud rompecabezas

Puedo vender mi cuerpo si deseo
 Dios sabe que usted vendió ya su mente
 Puedo vender mi cuerpo por dinero a veces

Pero usted no puede parar el fuego que se quema
 dentro de mí
 Usted piensa que no sé
 Estoy aquí decirle que lo sé
 Usted piensa que no sé
 Sé la verdad sobre usted, sí

Rompecabezas, juventud de rompecabezas
 Vamos con los chicos
 Sí, Sí, Sí, Sí
 Rompecabezas, juventud de rompecabezas
 Sabemos que no hay un solo camino, una luz, una
 verdad estúpida
 No cabe dentro de tus definiciones
 No necesito tus demandas
 No en ganar la realidad perdida
 No cabrá dentro de tu plan

Album: Reject all american

Reject All American

Regimented
 Designated
 Mass acceptance
 Over rated

(LIP SYNCH)
 Apology
 (LIP SYNCH)
 Salutations
 (LIP SYNCH)
 Teen anthem
 (LIP SYNCH)
 Obligation

If you work hard
 You'll succeed
 A starring role
 On Nothing Incorporated
 Incorporated

Reject All American (x4)
 Gets good grades
 And plays guitar
 He's all the rage on
 Nothing Incorporated
 Incorporated
 Incorporated
 Incorporated

Gets good grades
 And plays guitar
 Thinks he's cool but really is not

(Reject)
 Sportscar
 (Reject)
 Masoleum
 (Reject)
 Sportscar
 (Reject)
 Masoleum

Reject All American (x4)

Álbum: Rechaza todo lo americano

Rechaza todo lo americano

Regimentado
 Señalado

Aceptación total
 Sobre clasificado
 (LABIO SINCRONIZAR)
 Apología
 (LABIO SINCRONIZAR)
 Saludos
 (LABIO SINCRONIZAR)
 Himno adolescente
 (LABIO SINCRONIZAR)
 Obligación
 Si usted trabaja duro
 Usted tendrá éxito
 Un papel protagónico
 En nada incorporado
 Incorporado
 Rechace todo lo americano (x4)
 Consigue buenas calificaciones
 Y toca la guitarra
 Él es toda la rabia encendida
 Nada incorporado
 Incorporado
 Consigue buenas calificaciones
 Y toca la guitarra
 Él piensa que es chido pero no lo es
 (rechazo)
 Deportes automovilísticos
 (rechazo)
 Mausoleo
 (rechazo)
 Deportes automovilísticos
 (rechazo)
 Mausoleo
 Rechaza todo lo americano

BRATMOBILE

Flavor of the month club

You got your new clothes and your new friends to
 match
 And too many dishes and a boyfriend, what a catch
 Ladies doing nothing, that's your claim to fame
 Oh yeah, uh huh, now you're all the same
 I wish I still had something better to do
 Than to cry about my clothes and my new hairdo
 No one saying nothing, just stand in line
 To what do we owe these fabulous times?
 Gimme gimme gimme more things! more things!
 Does it really make you happy, is that really what you
 mean?

Sabor del club del mes

Conseguiste ropa nueva y nuevos amigos que le vayan
 Y también muchos platos y un novio, qué atrapada
 Señoras que no hacen nada, ésa es su demanda a la
 fama
 Oh sí, huh uh, ahora ustedes son iguales
 Deseo todavía tener algo mejor que hacer
 Que llorar sobre mis ropas y mi nuevo corte de cabello
 Nadie dice nada, sólo se forman en la fila
 ¿A qué debemos estas épocas fabulosas?
 ¡Dame, dame, dame más cosas! ¡más cosas!

¿Realmente eso es lo que te hace feliz, a eso es a lo que
 te refieres?

SONIC YOUTH

*Album: Sister*Beauty Lies in the Eye

There's something in the air there
 makes you go insane
 brings you back to me
 It's been so long
 all that I have to do
 is live along
 It's coming coming down
 over me
 Do you want to see
 the explosions in my eye
 Do you want to see
 the reflection of
 how we used to be
 Beauty lies
 in the eyes of another's dreams
 Beauty lies
 lost in another's dream
 it's coming coming down
 over me
 Do you want to see
 the explosions in my eye
 Do you want to see
 the reflection of
 how it used to be

hey baby
 hey sweetheart
 hey fox come here
 hey beautiful
 come here sugar

*Album: Hermana*La belleza miente al ojo

Hay algo en el aire allí
 Te hace volverte loco
 te trae de nuevo a mí
 Ha pasado tanto tiempo
 Todo lo que tengo que hacer
 es seguir adelante
 Se viene, se viene abajo
 sobre mí
 Tu quieres ver
 las explosiones en mi ojo
 Tu quieres ver
 El reflejo de
 cómo solía ser
 La belleza miente
 en los ojos de los sueños de otros
 La belleza miente
 perdidos en los sueños de otros
 Se viene, se viene abajo
 sobre mí
 Quieres ver

las explosiones en mi ojo
 Tu quieres ver
 El reflejo de
 cómo solía ser

hey bebé
 hey amor
 hey el zorro viene aquí
 hey hermoso
 ven aquí azúcar

THE BREEDERS
Album: Last Splash
Cannonball

Check check check
 One two

Spitting in a wishing well
 Blown to hell crash
 I'm the last splash

I know you little libertine
 I know you're a real cocoo

Want you cocoo cannonball
 Want you cocoo cannonball
 In the shade, in the shade
 In the shade, in the shade

I know you little libertine
 I know you're a cannonball

I'll be your whatever you want
 The bong in this reggae song

In the shade, in the shade
 Want you cocoo cannonball
 Want you cocoo cannonball

Spitting in a wishing well
 Blown to hell
 Crash
 I'm the last splash

I'll be your whatever you want
 The bong in this reggae song

Want you cocoo cannonball
 Want you cocoo cannonball
 In the shade, in the shade
 In the shade, in the shade

Bola de cañón

Probando, probando,
 Un, dos

Escupir en un pozo de los deseos
 Explotó en el infierno y chocó
 Soy el último chapoteo
 Te conozco pequeño libertino
 Sé que eres un verdadero cocoo

Te quiero cocoo bola de cañón
 En la cortina, en la cortina
 En la cortina, en la cortina
 Te conozco pequeño libertine
 Sé que eres una bola de cañón
 Seré lo que tu quieras que sea
 El bong en esta canción de reggae
 En la cortina, en la cortina
 Te quiero cocoo bola de cañón

Escupir en un pozo de deseos
 Explotó en el infierno y chocó
 Soy el último chapoteo
 Seré lo que tu quieras que sea
 El bong en esta canción de reggae
 Te quiero cocoo bola de cañón
 En la cortina, en la cortina
 En la cortina, en la cortina

BIBLIOGRAFÍA

- ❑ Andrus, Seattle. EUA: Ballinger Publishing Company, 1976. 76 p.
- ❑ Azerrad, Michael. Come as you are. The story of Nirvana. EU: Main Street Books, 1994. 358 p.
- ❑ Bagley, Bruce, William Walker. Drug trafficking in the Americas. EU: North-south Center University Press, 1996. 549p.
- ❑ Bauman, Zygmunt. La globalización: consecuencias humanas. México: FCE, 2003. 169 p.
- ❑ Benítez, Raúl, Lilia Bermúdez, Sofia Gallardo, et al. EUA. Síntesis de su historia IV. México: Instituto de Investigaciones Dr. José Ma. Luis Mora, 1998. v.11, 376 p.
- ❑ Benjamin, Walter. La obra de arte en la época de su reproductividad técnica. México: Itaca, 2003. 127 p.
- ❑ Bianciotto, Jordi. Nirvana. Rock and Roll. España: La máscara, 1996.
- ❑ Bourdieu, Pierre. La distinción. criterio y bases sociales del gusto. Madrid: Taurus, 1988. 597 p.
- ❑ Brinkly, Allen. Historia de los Estados Unidos. EU: Mc Graw Hill, 1998.
- ❑ Brite Z., Poppy, Courtney Love. The real story. EU: Touchstone Books, 1997. 253p.
- ❑ Britto García, Luis. El imperio contracultural. Del rock a la postmodernidad. Venezuela: Nueva sociedad, 1991. 223p.
- ❑ Burrows, Terry. Hole. Italia: Carlton Books Limited, 1996.120 p.
- ❑ Calvino, Juan. Introducción a la religión cristiana. Países Bajos: Fundación Editorial de la Literatura Reformada, 1967. 2v.
- ❑ Cervera, Rafa. Nirvana. España: La máscara, 1995. 64p.
- ❑ Cobain, Kurt. Kurt Cobain Journals. EU: Riverhead Books, 2002. 279 p.
- ❑ Cross, Charles R. Heavier than heaven, a biography of Kurt Cobain. EU: Hyperion Books, 2001.
- ❑ Chartier, Roger. Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna. Madrid: Alianza, 1993. 316 p.
- ❑ Dorland Michael (editor). The cultural industries in Canada. Problems, policies and prospects. Toronto: James Lorimer and Company Publishers, 1996. 376p.
- ❑ Duby, Georges. Historia de las mujeres. Del Renacimiento a la Edad Moderna. España: Taurus, 2001. v.4.
- ❑ Eco, Umberto. Apostillas a El nombre de la rosa. Barcelona: Lumen, 1985. 83p.
- ❑ "EMP", *Speak up*, 1999, No. 26, año XVIII.
- ❑ Escotado, Antonio. Historia de las drogas. España: Alianza Editorial, 1992. v. 3. 452 p.
- ❑ Exeberria, Lucía. Kurt and Courtney. España: Midons, 1996. 80 p.
- ❑ Frith, Simon, Will Straw, John Street. The Cambridge Companion to Pop and Rock. Reino Unido: Cambridge University Press, 2001.
- ❑ Foucault, Michel. Microfísica del poder. Madrid: Ediciones de la Piqueta, 1992. 189 p.

- ❑ Foucault, Michel. La arqueología del saber. México: Siglo XXI Editores, 2003. 355p.
- ❑ Gaar, Gillian. She's a Rebel. The history of woman in rock and roll. Nueva York: Seal Press, 2002. 515 p.
- ❑ Giddens, Anthony. Reflexive modernization. California: Stanford University Press, 1994. 125 p.
- ❑ Gelder, Ken, Sarah Thornton (eds.). The subcultures reader. Nueva York: Routledge, 1997. 599 p.
- ❑ Grossberg, Lawrence, Cary Nelson, Paula Treichler (comps.). Cultural Studies. Nueva York: Routledge, 1992. 788 p.
- ❑ Grossberg, Lawrence. Dancing in spite of myself. Essays on popular culture. USA: Duke University Press, 1997. 304 p.
- ❑ Grossberg, Lawrence. We gotta get out of this place: popular conservatism and postmodern culture. Nueva York: Routledge, 1992. 236 p.
- ❑ Guillot, Eduardo. Hole. España: La máscara, 1996. 64 p.
- ❑ Guzmán Jiménez, Héctor. Punks en el gueto ñña: la construcción de prácticas discursivas en resistencia en las comunidades otomíes de la periferia de Toluca. Tesis para obtener el título de Licenciado en Sociología. México: Universidad Iberoamericana, 2002. 119 p.
- ❑ Habermas, Jurgen. Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública. España: Gustavo Gill Mass Media, 1994. 351 p.
- ❑ Heller, Agnes. Sociología en la vida cotidiana. Barcelona: Península, 1977.
- ❑ Hobsbawm, Eric. Historia del siglo XX. Barcelona: Crítica-Grijalbo, 1995. p.614.
- ❑ Jameson, Frederic. El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado. México: Paidós 1991.
- ❑ Juliá, Ignacio. Grunge, noise y rock alternativo. España: Celeste, 1996. 199p.
- ❑ Karlen, Neal. Babes in Toyland, the making and the selling of a rock and roll band. EUA: Times Books, 1992. 295 p.
- ❑ Lamas, Marta (comp.). El género: La construcción cultural de la diferencia sexual. México: UNAM-PUEG, 1996. 367 p.
- ❑ Marroquín, Enrique. La contracultura como protesta: análisis de un fenómeno juvenil. México: Joaquín Mortiz, 1975. 187p.
- ❑ Mc Neil. Por favor márame, la historia oral del punk. Madrid: Celeste Ediciones, 1999. 351p.
- ❑ Mummert, Gail (ed.). Fronteras Fragmentadas. México: El Colegio de Michoacán, 1999. 595 p.
- ❑ Neufeldt, Victoria (ed.) Webster's New World College Dictionary. EU: MacMillian, 1996. 1574p.
- ❑ Opra, Susana. "La retorcida historia de las conspiraciones", *Quo*, febrero del 2004. Año 8. No. 76. Pp. 80-85.
- ❑ Orozco, José Luis. (comp.) Las primicias del Imperio. Testimonios americanos, 1898-1903. México: Premia, 1984. 128p.
- ❑ Ortega y Gasset, José. En torno a Galileo. El hombre y la gente. México: Porrúa, 1994. 242p.
- ❑ Ortega y Medina, Juan A. Destino Manifiesto. sus razones históricas y su raíz teológica. México: Sep-setentas, 1972. 155p.
- ❑ Ortega y Medina, Juan A. Reforma y Modernidad. México: UNAM-IIIH, 1999. 219p.
- ❑ Piñón, Rosa María. México y la Unión Europea frente a los retos del siglo XXI. México: Facultad de Ciencias Políticas y Sociales-UNAM, Delegación de la Comisión Europea en México, 1999. 446 p.

- ❑ Picó Joseph (comp). Modernidad y Postmodernidad. Madrid: Alianza Editorial, 1988. 385p.
- ❑ Portelli, Hugues. Gramsci y el bloque histórico. México: Siglo XXI Editores, 2003. 162p.
- ❑ Quintana, “Una mamá sin freno”. *Dirigido por...*, 1994. Pp. 30-32.
- ❑ Ramos, Carmen “Historiografía, apuntes para un debate en femenino”. *Debate feminista*, 20 de octubre de 1999. pp.131-162.
- ❑ Rocco, John. The Nirvana companion. Two decades of commentary. EU: Schrimmer Books, 1998.
- ❑ Rossi, Melissa. Courtney Love: Queen of noise. EU: Pocket Books, 1996. 265p.
- ❑ Sadler, D. “The global music business as an information industry: reinterpreting economies of culture.” *Environment and Planning A*, Gran Bretaña: Pion Publication, 1997.v. 29, pp. 1919-1936.
- ❑ Scott, Allen. “The US recorded music industry on the relations between organization, location, and creativity in the cultural economy.” *Environment and planning A*, Gran Bretaña: Pion publication, 1999. v.31. pp. 1965-1984.
- ❑ Scott, Allen. The cultural economy of cities. Essays on the geography of image producing industries. Gran Bretaña: SAGE Publications, 2000. 245 p.
- ❑ Schlaadt, Richard, Peter Shannon. Drugs use, abuse and misabuse. EU: Prentice Hall, 1994. 475p.
- ❑ Steinbeck, John. Las uvas de la ira. Madrid: Cátedra, 1999. 637p.
- ❑ Taller de documentación visual. “Posiciones ante la postmodernidad” en *Artes Plásticas*. ENAP-UNAM, marzo de 1991. v..3. No. 12
- ❑ US Department of Commerce. Economics and Statistics Administration. Bureau of Census. County and city data book, 1977: A statistical abstract supplement. USA: Bureau of census, 1977.
- ❑ US Department of Commerce. Economics and Statistics Administration. Bureau of Census. County and city data book, 1988: A statistical abstract supplement. USA: Bureau of census, 1988.
- ❑ US Department of Commerce. Economics and Statistics Administration. Bureau of Census. County and city data book, 1994: A statistical abstract supplement. USA: Bureau of census, 1994.
- ❑ Vereá Monica y Graciela Hierro. Las mujeres en América del Norte a fin del milenio. México: UNAM-PUEG-CISAN, 1998. 548p.
- ❑ Vereá, Mónica C., Silvia Núñez G. (coords.) El conservadurismo en Estados Unidos y Canadá. Tendencias y perspectivas hacia el fin del milenio. México: UNAM-CISAN, 1997. 342p.
- ❑ Weber, Max. La ética protestante y el espíritu del capitalismo. México: Ediciones Coyoacán, 1999. 195p.
- ❑ Wenreichter “Entrevista a John Waters”. *Dirigido por...*, 1994. Pp. 34-37.
- ❑ White, Billy D., Frederick A. Day. “Country music Radio and American Culture Regions.” *Journal of cultural Geography*, Spring/Summer 1997. v. 16, Issue 2.
- ❑ White, Hayden. Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX. México: FCE, 2001. 432 p.
- ❑ Whiteley, Sheila. Sexing the groove. Popular music and gender. Londres: Routledge, 1997. 353p.
- ❑ Wilson Susan. Nirvana. Nevermind. Londres: UFO Music Books LTD, 1995.

INTERNET

American cultural history 1980-1989, Kingwood College Library [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: <http://kclibrary.nhmccd.edu/decade80.html>. Archivo capturado el 7 de Julio del 2004.

An overview of the United States Copyright System, University of Tennessee. [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: http://utrf.tennessee.edu/tto/docs/copyright_Overview.PDF. Archivo capturado el 24 de agosto del 2004.

Annex Theatre [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: http://seattle.citysearch.com/profile/10768757/?cslink=cs_boc_lw_2_9. Archivo capturado el 8 de diciembre del 2003.

Bischoff, Zinder. Interview Seven Year Bitch [on line] Disponible en Internet via WWW: URL: <http://www.geocities.com/Hollywood/2200/art7.html>. Archivo capturado el 6 de abril del 2002.

Book You Do [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: <http://www.feminist.org/rock4c/book/youdo.html>. Archivo capturado el 4 de enero del 2003.

Chastagner. The Parents Music Resource Center: from information to censorship. [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: <http://www.philagora.org/about-the-world/pmrc15.htm>. Archivo capturado el 28 de julio del 2004.

Chris Cornell. [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: <http://web.strange.net/soundgarden/misc/chris.shtml> Archivo capturado el 9 de agosto del 2004.

Community World Theatre, Tacoma [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: <http://members.tripod.com/~PurkeyJ/Nirvana.html>. Archivo capturado el 8 de diciembre del 2003.

Copyright Laws [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: <http://www.riaa.com/issues/parents/advisory/.asp>. Archivo capturado el 28 de Julio del 2004.

Family Values, Spin, diciembre de 1992. [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: <http://www.nirvanafreak.net/art/art4.shtml> Archivo capturado el 28 de marzo del 2005.

Fricke, David. Rolling stone, 27 de enero de 1994. [on line] Disponible en Internet via WWW. URL: <http://www.digitalnirvana.net/happening/interviews/archivo/> Archivo capturado el 13 de noviembre del 2004.

Generation X [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: <http://www.worldhistory.com/wiki/G/Generation-X.htm>. Archivo capturado el 9 de agosto del 2004.

Gundersen, Edna, Rights issue rock the music world, USA Today. [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: http://www.usatoday.com/life/music/news/2002-09-15-artists-rights_xhtm. Archivo capturado el 24 de julio del 2004.

Harry, Deborah. Deb Harry talks to L7, ray Gun, 93-94. [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: <http://angelfire.com/punk3/17/index.html> Archivo capturado el 24 de abril del 2003.

Heck, Mike. L7 four corners of a Hot Box. Dandy Net, 1992. [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: www.theroc.org/roc-mag/textarch/roc09-09.htm. Archivo capturado el 29 de septiembre del 2004.

Heck. L7 four corners of a Hot Box. Dandy Net, 1992. [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: www.theroc.org/roc-mag/textarch/roc09-09.htm. Archivo capturado el 29 de septiembre del 2004.

Here lies Satyricon 1983-2003 [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: <http://www.clubsatyricon.com/> Archivo capturado el 8 de diciembre del 2003.

Heroin [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: <http://www.gcada.org/statistics/heroin.html>. Archivo capturado el 22 de febrero del 2005.

Heroin availability. [on line] Disponible en Internet via WWW. URL: <http://www.whitehousedrugpolicy.gov/publications/factsht/heroin/> Archivo capturado el 24 de febrero del 2005.

History C/Z Records [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: <http://www.czrecords.com> Archivo capturado el 25 de julio del 2002.

History of opium, morphin and heroin [on line] Disponible en Internet via WWW.URL:<http://www.intheknowzone.com/heroin/history>. Archivo capturado el 26 de marzo del 2005.

Home and history Kugs [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: <http://www.kugs.org/history.php> Archivo capturado el 3 de abril del 2004.

Howitt, Bernie, Focus Studies Grunge[on line] Disponible en Internet via WWW.URL:http://hsc.csu.edu.au/society_culture/popular_culture/focus_studies/focus_grunge/pcgrunge.html Archivo capturado el 11 de noviembre del 2004.

Hurst, Andy. A question of a history student from Mexico [on line] Disponible en Internet via correo electrónico: atys_mx@yahoo.com, miercoles 14 de enero del 2004.

Ingalls, Nell. Copyright in music. [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: www.sls.lib.il.us/reference/workshop/suite6.html. Archivo capturado el 24 de agosto del 2004.

Jerry Cantrel. [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: <http://members.aol.com/amass97/aic/jerry.html>. Archivo capturado el 9 de agosto del 2004.

Joy, Sally Margaret. L7-maiden LA, Melody Maker. [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: www.nodeadtrees.com/ezines/geekgirl/L7/art1.html. Archivo capturado el 29 de enero del 2004.

KCMU Radio University of Washington and EMP launch innovative partnership [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: [//kexp.org/about/kcmu-kexp-pr.pdf](http://kexp.org/about/kcmu-kexp-pr.pdf) Archivo capturado el 3 de abril del 2004.

Kill Rock Stars [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: <http://www.killrockstars.com/>. Archivo capturado el 7 de agosto del 2002.

Kot. Courtney Love, Hilary Rosen clash at SXSW. [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: http://grammy.aol.com/features/0320_love.html. Archivo capturado el 26 de marzo del 2005.

Legal Challenge to music contracts. [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: <http://news.bbc.co.uk/1/hi/entertainment/music/1748643.stm>. Archivo capturado el 28 de septiembre del 2004.

Love, Courtney. Courtney love does the math [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: <http://dir.salon.com/tech/features/2000/06/14/love/index.html>. Archivo capturado el 20 de septiembre del 2003.

Love, Rock and Revolution. [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: <http://www.emplive.com/explore/riot-grrrl/index.asp>. Archivo capturado el 7 de septiembre del 2004.

Major Label Contract Clause Critique [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: www.futureofmusic.org/contractcrit.cfm. Archivo capturado el 24 de agosto del 2004.

McCready, Michael, Record Contract Basics, Music Law Offices. Major Label Contract Clause Critique [on line] Disponible en Internet via WWW.URL:<http://www.music-law.com/contractbasics.html>. Archivo capturado el 24 de agosto del 2004.

Middleton, Heroin use, gender and affect in rock subcultures. [on line] Disponible en Internet via WWW. URL: <http://catholicboy.com/catholicboy.com-asp/middleton.asp>. Archivo capturado el 24 de febrero del 2005.

Moral Majority [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: <http://www.bartleby.com/65/e-/E-MoralMajo.html>. Archivo capturado el 28 de Julio del 2004.

Music Policy [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: <http://www.kaosradio.org/programs/music-policy.htm>.l Archivo capturado el 18 de septiembre del 2002.

Not OK [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: <http://www.miscmedia.com/3-13-01.htm>. Archivo capturado el 8 de diciembre del 2003.

Nuzum, Eric. Parental Advisory. Music censorship in America. [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: <http://ericnuzum.com/banned/incidents/90s.html>. Archivo capturado el 28 de julio del 2004.

OK Hotel Café [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: <http://www.seattleweekly.com/features/0110/news-martin.shtml>. Archivo capturado el 8 de diciembre del 2003.

Parents Music Resource Center [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: http://www.fact-index.com/p/pa/parents_music_resource_center.html. Archivo capturado el 28 de julio del 2004.

Pat Robertson [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: <http://www.fact-index.com/m/mo/moral-majority.html>. Archivo capturado el 28 de Julio del 2004.

Pearl Jam biography. [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: www.sing365.com/music/lyric.nsf/Pearl-Jam-Biography/C37AOD14062F2C482568620004D10C. Archivo capturado el 9 de septiembre del 2004.

Picorelli. Johny. Down to this. The Seattle rock community bonds to form Home Alive. [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: <http://www.geocities.com/Hollywood/2200/art7.html> Archivo capturado el 2 de junio del 2002.

Riot Girls [on line] Disponible via Internet WWW.URL: <http://www.scaruffli.com/history/cpt510.html>. Archivo capturado el 26 de febrero del 2005.

Rock For Choice [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: <http://www.feministcampus.org/Rock4choice.asp>. Archivo capturado el 4 de enero del 2003.

Rock out censorship interview with Seven Year Bitch. [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: www.geocities.com/Hollywood/2200/art7.html. Archivo Capturado el 3 de octubre del 2003.

Sassy, 92-93. [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: <http://www.angelfire.com/punk3/17/index.htm>. Archivo capturado el 29 de septiembre del 2004.

Solid Gold Re-Bar [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: <http://www.rebarseattle.com/> Archivo capturado el 8 de diciembre del 2003.

Re Bar [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: <http://www.seattleweekly.com/features/0334/music-clubpick.php>. Archivo capturado el 8 de diciembre del 2003.

Taw, Mark. How to take down the music industry. [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: <http://www.marktaw.com/blog/AnOpenLetterToMusiciansEv.html>. Archivo capturado el 11 de marzo del 2003.

The brief but shining life of Olympia, Washington's Oklahoma Scramble [on line] Disponible en Internet via WWW: URL: <http://www.appelstein.com/cif/okscram.html>. Archivo capturado el 6 de mayo del 2003.

Troubled souls unite, we've got Pearl Jam to night ...and for always. [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: <http://www.epinions.com/content-152398892676>. Archivo capturado el 9 de agosto del 2004.

Wright Steenson. An Interview with Sleater Kinney's Janet Weiss [on line] Disponible en Internet via WWW.URL: <http://www.maximag.com/imitate/sk/> Archivo capturado el 4 de junio del 2003.

VIDEOS Y PELÍCULAS

- ❑ 10 things I hate about you, dir. Gil Junger, EU: Touchstone pictures, 1999.
- ❑ Bowling for Columbine, dir. Michael Moore, EU: MGM Home Entertainment, 2002.
- ❑ Freaky Friday, dir. Mark S. Waters, EU: Walt Disney Pictures, 2003.
- ❑ Hype!, dir. Doug Pray, EU: Helvey Pray Productions, 1996.
- ❑ I shot Andy Warhol, dir. Mary Harron, EU: Arena, BBC y Goldwyn Pictures Corporation, 1996.
- ❑ Kurt & Courtney, dir. Nick Broomfield, UK: Strength Ltd, 1998.

- ❑ L7: The beauty Process, dir. Krist Noveselic, EU: Murky Slough Pictures, 1998.
- ❑ Mad Love, dir. Antonia Bird, EU: Touchstone Pictures, 1995.
- ❑ Natural Born Killers, dir. Oliver Stone, EU: Alcor Films, Ixtlan Productions, New Regency Pictures, Warner Bros., 1994.
- ❑ Nirvana Live! Tonight! Sold out!!, dir. Kevin Kerslake, EU: Geffen Home Video, 1994.
- ❑ Serial mom, dir. John Waters, EU: Polar Entertainment Corporation, 1994.
- ❑ Singles, dir. Cameron Crowe, EU: Warner Bros., 1992.
- ❑ Teen spirit. The tribute to Kurt Cobain, dir. Steve Graham, EU: Polygram Video, 1995.