

ESTADO DE SITIO: CULTURA, MÚSICA POPULAR Y CRÍTICA SOCIAL

Antonio Méndez Rubio

Como dice Virilio, el problema es el siguiente: «¿Habitar como poeta o como asesino?». Asesino es aquel que bombardea el pueblo existente, con poblaciones moleculares que no cesan de cerrar de nuevo todos los agenciamientos, de precipitarlos en un agujero negro cada vez más amplio y profundo. Poeta, por el contrario, es aquel que lanza poblaciones moleculares con la esperanza de que siembren o incluso engendren el pueblo futuro, pasen a un pueblo futuro, abran un cosmos. Y, una vez más, no hay que tratar al poeta como si se atiborrara de metáforas: no se puede asegurar que las moléculas sonoras de la música pop no dispersen aquí o allá, actualmente, un nuevo tipo de pueblo, singularmente indiferente a las órdenes de la radio, a los controles de los ordenadores, a las amenazas de la bomba atómica.

G. Deleuze/F. Guattari

Malos tiempos para la crítica

Ahora que conocemos mejor la encrucijada donde cultura y poder, como diría Habermas, se aproximan mutuamente a través de nuevas formas de inti-

La balsa de la Medusa, 55-56, 2000

midad recíproca, es quizá un buen momento para no conformarnos con esta certeza. En un contexto mundializado, donde las transformaciones están afectando incluso a la noción de contexto, las formas de la cultura están cambiando en la práctica y en la teoría, ofreciendo nuevas posibilidades para la reflexión crítica, así como desafíos históricamente actualizados para la creatividad social.

Sigue vivo el viejo sueño moderno de una Cultura que, gracias a la mediación de ciertas élites, encarnara las mejores virtudes emblemáticas del ideal de Estado. Pero ya en la Grecia clásica, y después en Roma, la función selectiva de la cultura marcaba una frontera amplia entre doctos e ignorantes que pervivió a lo largo de la época medieval y que la Europa pre-moderna todavía no había terminado de asimilar del todo. La cultura promovía la configuración jerárquica de la vida social cohesionando las prácticas de determinados estratos privilegiados de la población. Y esto encajaba mal con el apogeo dieciochesco de las ideologías liberales y democráticas.

La solución de pacto es conocida. De una parte, digamos en un sentido internacional, entre países como Alemania y Francia, el siglo XIX será el escenario de la confrontación ideológica entre *kultur* y *civilisation* o, como sugiere Picó (1999: 52), entre nacionalismo particularista y nacionalismo universalista, es decir, de una lucha por la hegemonía geopolítica donde las partes en conflicto tienen en común la necesidad de legitimar la estructura institucional del nuevo estado-nación. De otra, desde una perspectiva intranacional, el marco político estatal y el asentamiento de un sistema económico de tipo capitalista confluirán en la necesidad de un nuevo macromecanismo cultural, la cultura masiva, que empezaría a hacer posible la difusión de una tecnología informativa como fue la imprenta. Como pacto entre la cultura de élite y la cultura popular, la nueva cultura masiva, destinada a mayorías sociales, pero cuya producción se halla todavía controlada por minorías de poder, mediará de manera crucial en el horizonte de una sociedad interclasista y democrática. Así se hacía posible encauzar tanto el descontento popular como los intereses de la burguesía como nueva clase social dominante.

Pacto inestable este que fundaría la cultura masiva, alimentado a base de simulacros de participación y de igualdad (restringidas básicamente al ámbito del consumo), y que no impediría la institucionalización de los valores propios de la Cultura filtrados en las principales disciplinas políticas y educativas. Se levantaba así una estructura cultural edificante, pero cuyos basamentos incorporaban la huella de precariedad dejada por un mundo en conflicto. La coloni-

Antonio Méndez Rubio es profesor en el Departamento de Teoría de los Lenguajes en la Universidad de Valencia. Entre sus publicaciones: *Encrucijadas. Elementos de crítica de la cultura* (1997) y *Poesía y utopía* (1999).

zación sistemática proyectada por la cultura masiva sobre los espacios pragmáticos de la alta cultura y la cultura popular no estaba exenta de fisuras que, con el tiempo, siguen abriéndose, en tensión, al tiempo que lo deseable sería que permanecieran borradas. Esto ocurre, por ejemplo, con la idea extendida que identifica lo popular y lo masivo, como si reconocer los puntos de encuentro y de alianza entre ambos supusiera acabar con sus diferencias y sus enfrentamientos. La franja que podríamos llamar de lo popular-masivo se ha convertido así en un terreno disponible para detectar, y para comprender mejor, algunos de los resquicios constitutivos de las que Deleuze consideraba *sociedades de control*.

El caso de la música popular contemporánea es a menudo sintomático a propósito de esta situación. El desplazamiento académico del problema de la música como cultura convive con un panorama teórico donde los debates sobre lo popular, si se producen, reproducen con frecuencia prejuicios acrílicos y erosionados por los cambios de época. Y todo ello en un momento donde, como he empezado señalando, las relaciones entre cultura y poder no dejan de plantear retos epistemológicos que nos invitan a avanzar con una sensación cercana, y quizá necesaria, de desconcierto. Así que cuando se trata de pensar —aunque sólo sea— algunas de las confluencias entre música, cultura popular y crítica social, como es lógico, las dificultades se multiplican y la tentación del abandono se insinúa irresistible.

Estas páginas buscan tantear en este sentido a partir de una lectura parcial, que conecte ciertos puntos para la reflexión de entre los muchos y muy sugerentes de los propuestos en tres textos recientes: el número doble (15-16) de la revista *Antropología*, coordinado por Francisco Cruces entre los meses de marzo y octubre de 1998, bajo el título «El sonido de la cultura»; el ensayo de Santiago Auserón *La imagen sonora (Notas para una lectura filosófica de la nueva música popular)* (1998); y el volumen colectivo *Las culturas del rock*, editado por Luis Puig y Jenaro Talens en 1999. Conscientes de estar moviéndose en el interior de una especie de *estado de sitio*, los argumentos que siguen a continuación se saben rodeados por la vigilancia silenciosa de los guardianes del saber, de su media sonrisa, entre paternalista e indiferente. Sin embargo, donde coyunturas y estructuras institucionales se muestran aún acorazadas ante la amenaza intempestiva de la vida en común, como escribiera Lipsitz, quizá siga siendo urgente preferir el camino más largo: el estudio de la cultura popular como forma indirecta de abordar mejor nuestros indecisos y malos tiempos para la crítica.

Música como práctica social

Que la música haya formado parte activa en la delimitación institucional de la cultura y la epistemología modernas es, al mismo tiempo, un fenómeno con ramificaciones que requieren una investigación experta y una evidencia

casi de sentido común. No podía haber sido de otra forma. Por eso no debería parecer extraño que se nos haya educado en una idea de la música como entre abstracto y sublime.

En un conocido libro de divulgación podemos leer la siguiente definición de la música: «La suma de instituciones con las cuales el hombre otorga sentido a la efímera vibración sonora que vive unos instantes en el tiempo, que adquiere significación gracias a persistir en su memoria ordenadora» (Valls Gorina, 1980: 11). Es fácil observar hasta qué punto se han filtrado en esta definición las premisas de un pensamiento idealista que tiende a desocializar la experiencia musical traduciéndola a un esquema sujeto-objeto movido por principios de ordenación y de conservación informativa. Lo que quedaría fuera, o como mínimo en un segundo plano de relevancia: la condición de la música como práctica dialógica, comunicativa, inserta en la arena concreta de las relaciones sociales. En términos de teoría del discurso, en cuyo ámbito el debate musicológico podría enmarcarse y enriquecerse, la distancia entre ambas opciones recuerda la distancia entre la perspectiva de la semiótica de la cultura de Iuri M. Lotman y la filosofía del lenguaje de Valentin N. Voloshinov y el círculo de Bajtín (Méndez Rubio, 1997: 83-92) —no en vano, antes de que su marxismo heterodoxo lo condujera a la desaparición en las purgas estalinistas de los años treinta, Voloshinov fue semiólogo, poeta y musicólogo.

Desde una posición *culta*, las dimensiones prácticas o de uso de la música tendrían que ver con una especie de momento primitivo en la evolución de las formas musicales que perviviría en los códigos elementales de cierta música popular actual. Valls Gorina habla a este respecto de una «tara utilitaria» cuyo abandono marcaría las pautas fundamentales del progreso estético, de tal manera que «la Humanidad, al seguir unas sutilísimas intuiciones espirituales, ha arrinconado lentamente el utilitarismo de las primeras manifestaciones, en beneficio y atención del puro juego combinatorio con los sonidos» (1980: 29). Así pues, muy en la línea de una filosofía hegeliana de la historia, la evolución musical podría resumirse en el lento paso de la improvisación-instintual al paradigma del sistema-espiritual.

Sobre este trasfondo oficializado, *El sonido de la cultura* se abre polémicamente con el artículo de Ruth Finnegan, «¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo», donde la autora se concentra en repensar la música como práctica social, actualizando así las posiciones críticas que irían de A. Schultz (1951) a J. Blacking (1995). Finnegan recuerda que «tratándose de música, más que de ninguna otra cosa (un concepto dotado de resonancias muy emotivas en las culturas europeas), es fácil caer en una suerte de romanticismo idealizador, a menudo inundado de admiración hacia los ‘grandes maestros’, o aún más hacia los ‘grandes compositores’ dentro del canon clásico de la música occidental. El ideal del ‘individuo genial’, independiente de la sociedad que le rodea y situado (con mucha menor frecuencia, *situada*) por encima de ella, es una poderosa fuerza en el pensamiento convencional sobre Arte» (Cruces, 1998: 20). Como es sabido, este individuo genial,

míticamente concreto, acaba representando a aquella Humanidad mítica y abstracta de que se hablaba un poco más arriba.

En este sentido, más que la música en general, que también, lo marginado institucionalmente por la cultura moderna es una forma de entender la música en la práctica, esto es, los vínculos prácticos, mundanos, que la música popular mantiene con su espacio vital. La música culta occidental, según indica en su contribución Ángel G. Quintero Rivera (Cruces, 1998: 187), al menos desde Bach, podía apoyarse en una noción del discurso como sistema articulado en torno a las leyes de la tonalidad, donde todos los elementos sonoros debían gravitar en torno a la tónica. «Ello significó el predominio del canto sobre el baile, de la composición sobre la improvisación, de lo conceptual sobre lo corporal y de la expresión individual sobre la intercomunicación comunal». Pero, entonces, el desplazamiento del sentido pragmático de la música en favor del puramente estético tiene menos que ver con el designio teleológico de una Humanidad iluminada que con procesos sociohistóricos específicos o, dicho con otras palabras, con intereses y juegos de poder también pragmáticos o estéticamente impuros.

Es justamente desde esta reflexión desde la que es posible una atención crítica sobre las relaciones cambiantes entre música y poder. En palabras de Lucy O'Brien, «la música invita a una participación total en la vida y, con el conocimiento, viene el poder» (Puig/Talens, 1999: 103). *Las culturas del rock* ofrece pistas para avanzar por esta vía cuando, por ejemplo, Reynolds (1999: 49) aborda las formas de «política sumergida» activas en el género *rave* o cuando Andrew Ross (1999: 75-87) rastrea la evolución del *reggae* en el contexto político jamaicano, lo que le lleva a comprender mejor el resurgimiento del rastafarianismo y del *reggae* con raíces de los años noventa dentro del régimen neocolonial de regresión ideológica impuesto por el Fondo Monetario Internacional. Por su parte, el caso de las conexiones entre música ambiental y productividad mercantil a través de una ritualización del consumo conduce a Josep Martí a interrogarse sobre cómo el discurso musical está cumpliendo funciones de control social (Cruces, 1998: 227-242). De manera invisible, el género *muzak* contribuiría así a dotar de un fondo amable, más espacial que temporal, de escucha intermitente, nuestros hábitos cotidianos y naturalizados de consumo comercial. Cabría discutir, en este sentido, dónde y cómo el hilo musical instaura realmente una música liberada del ritual, según la perspectiva benjaminiana, y dónde y cómo estaría prescindiendo no ya del rito, sino de una forma de rito (la propia del auditorio de élite) para sustituirla por otra (la de la compra y el ocio en las grandes superficies comerciales). El debate es importante porque mientras la primera hipótesis permite pensar en una liberación de la práctica popular (accesible e interactiva) con respecto a sus límites *artísticos*, la segunda, en cambio, parece estar más próxima a la idea de una cooptación de lo popular por parte de la pragmática monológica característica de la cultura masiva.

La música canalizaría tácticas de poder y de contrapoder que pueden o no entrar en conflicto. Y este diálogo música/poder le sirve a O'Brien para enmar-

car su argumentación sobre la desaparición o marginación de las mujeres en la historia del *pop* a partir de la figura ejemplar de Billie Holiday, pionera en una larga historia del sexismo, racismo y clasismo que todavía no se recoge abiertamente en los panoramas históricos de mayor alcance masivo –visto que la alta cultura o las instituciones académicas más importantes no cuentan siquiera con este tipo de procesos sociales entre sus prioridades de trabajo. En lo tocante a la música clásica, ¿tiene esta situación alguna relación con el hecho de que, en la Roma de los siglos I-II d.C., Aulo Gelio y Servio Tulio delimitaran una jerarquía de ciudadanos y de gustos en la que el punto más alto lo ocuparía el tipo *classicus* y el más bajo el tipo *proletarius*? ¿Qué tipo de implicaciones plantearía hoy esta pregunta?

Entre la práctica y la teoría

Una consecuencia inmediata de este desarío crítico tiene que ver, en fin, con la cuestión de las herramientas metodológicas y epistemológicas precisas. De entrada, el carácter corporalmente interactivo de la cultura popular, su vinculación material con los mundos de la vida que es responsable de la movilidad y la heterogeneidad que le son constitutivas, implica un enfoque investigador atento a las condiciones de uso, a la naturaleza de la cultura (y de la música) como práctica social. Decía Wittgenstein que el significado de un lenguaje radica en su uso, así que las escisiones tradicionales entre semántica y pragmática, entre conocimiento e interés o, más ampliamente, entre estética y política, deberían revisarse con urgencia. Los estudios que aquí se reseñan lo hacen de distintas formas. Pero lo que parecía un punto de llegada y de consenso obvio para los enfoques es, de hecho, más un punto de partida y de diferencia. Creo que estas diferencias, de oposición a veces, se pueden convertir en aprendizaje mutuo, comunicativo, si no se absolutiza la visión de la especialización y de la competencia disciplinar –cosa que, lógicamente, se dice pronto pero luego hay que llevar al día a día.

En esta línea creo que argumenta Finnegan cuando trata de la necesidad de pasar de la obra a los procesos activos, a los valores de la *performance*, y esto conlleva un subrayado de la utilidad del enfoque antropológico que no se cierre a la importancia del análisis textual y la reflexión teórica general. La desconfianza de Finnegan hacia el sector más convencional de los *cultural studies* están justificadas de sobra, sin que ello impida notar en su argumento un cierto reduccionismo que no le deja ver variantes diversas en el maremágnum de los estudios culturales. Aun así, su posición no se dogmatiza, sino que busca relativizar el efecto paralizador del conocimiento experto cuando éste se plantea en términos indiscutibles (Cruces, 1998: 25-26). De hecho, es posible pensar asimismo que «cada vez está más claro que la antropología, en algunos aspectos, se está aproximando gradualmente a los estudios culturales» (Stanton, 1998: 498), y así lo ha manifestado Pelinski cuando, a la hora de situar las

nuevas cuestiones a las que trata de responder la etnomusicología actual, destaca «la utilización simbólica de la música en la negación (o la lucha) por la conservación u obtención de poder» (Pelinski, 1998: 42). Si es cierto que los estudios culturales tienen dificultades serias para dar cuenta de la especificidad de la experiencia musical, también lo es que a la táctica crítica de los estudios culturales no le es tan inherente el encerrarse en estas dificultades como, justamente, la posibilidad de superarlas de manera inter- e incluso anti-disciplinar.

Quiero insistir en que las limitaciones de los estudios culturales, como las de una musicología académicamente rigurosa y rígida o las de una etnometodología que considere que las relaciones sociales derivan solamente de la interacción entre los individuos... pueden salvarse desde los mismos principios plurilógicos y horizontales que mueven en la práctica a la cultura cotidiana a la hora de luchar por dar poder y sentido a la vida. Esto es sencillo y difícil a la vez, de acuerdo, pero seguramente es también imprescindible. La idea de que las cuestiones intelectuales más profundas emergen de lo que parece ordinario (Lipsitz, 1990: 20) está recogida en la perspectiva no elitista de Lindsay Waters, en cuyo texto «La peligrosa idea de Walter Benjamin» (Puig/Talens, 1999: 53-73) presenta los fenómenos del cine o del rock como posibilidades para una crítica epistemológica que haga hincapié en la desestabilización del Yo-autor soberano y autenticador, aurático, en favor de una concepción explosivamente participativa de la creatividad.

La precariedad conceptual de la experiencia musical, como indica certeramente Cruces (1998: 45), puede dar cuerpo a prácticas silenciosas de «comunicación crítica», y hacer esto no sólo en el terreno del *objeto de estudio*, sino también en las formas de abordarlo. La materialidad abierta de la música en nuestras sociedades de la desaparición legal (Virilio), su corporalidad borrada por el aparato sistemático clásico, sus deudas calladas con la vida diaria de la gente... son todos ellos aspectos susceptibles de ser estudiados por enfoques teóricos y críticos también híbridos, de alguna forma fieles a la compleja mixtura que caracteriza a la cultura popular. Indicaciones filosóficas en este sentido pueden encontrarse, sin ir más lejos, en la defensa hecha por Deleuze y Guattari (1997: 28) de un *pop'análisis* capaz de hacer ver que «incluso en el dominio teórico, y especialmente en él, cualquier argumentación precaria y pragmática vale más que la reproducción de conceptos, con sus cortes y sus progresos que nada cambian».

Música y cultura popular en la era de la globalización

A propósito de un concepto tan resbaladizo como el de *cultura popular*, el estudio de Luis Díaz Viana (Cruces, 1998: 91-112) es una buena ocasión para revisar cómo toda una corriente de pensamiento romántico instauró una noción de lo popular como fenómeno *espontáneo, natural, nacional y auténtico*. Especialmente esta marca de autenticidad colocaba la cultura popular en una

posición de referente privilegiado, esencial y ahistórico, supuestamente ajeno a los conflictos de la modernidad. Pero, a la vez, esta marca no podía sino incorporar una arbitrariedad, un borrado ideológico precario, que quedaría compensado retóricamente a través del criterio de autoridad de quien habla. Y, a partir de Herder, quien habla de *cultura popular* es fundamentalmente una burguesía acomodada, que encuentra no ya en el vulgo o la chusma, sino en un campesinado ideal la posibilidad de construir un Otro aceptable. El artículo de Ana María Ochoa titulado «El desplazamiento de los espacios de la autenticidad: una mirada desde la música» (Cruces, 1998: 171-182) profundiza en la manera como determinadas prácticas populares, en su contacto con la cultura masiva, se hacen eco, con vistas a su legitimación pública, de un discurso erudito o de élite —como es el mito de lo auténtico y lo original para la música culta (Baricco, 1999: 33-35)—. Así ocurre con el discurso sobre la autenticidad en el rock, donde esta idea viene remitiendo a los tres criterios de identidad: sentimiento comunitario, sinceridad contestaria y reivindicación del valor físico y libre de la interpretación en vivo frente a las mediaciones del aparataje tecnológico.

Como la autenticidad en la *world music* genera una tensión no resuelta entre el componente local y su fetichización, en el rock produciría una convivencia conflictiva entre aspectos populares (como la comunidad, la corporalidad dialógica o la rebeldía) y su fetiche en forma de autenticidad (y sus variantes como la genialidad, la originalidad, la propiedad...). La argumentación de Díaz Viana permite, a través de Burke, repasar esta problemática amplia al tiempo que visibilizar en ella los intersticios de un romanticismo subversivo, no oficial, que nos dé pistas para un tratamiento actualizado y crítico de esta serie de cuestiones. El caso de la murga uruguaya, expuesto por Fornaro (Cruces, 1998: 139-170), serviría para ver hasta qué punto lo popular (en este caso «lo gauchesco») sigue siendo tratado hoy como sinónimo de tradicional-rural, y hasta qué punto este significado del término nos estaría impidiendo conectarlo con sus formas invisibles de actuar en la práctica: el criterio de cooperación, el barrio como espacio suburbano preferente, la sátira y, como diría De Certeau, las tácticas de desvío semántico..., elementos, en fin, que se entiende que no sean prioritarios para una perspectiva institucional sobre la cultura.

Así como el rock abriría espacios de conflictos entre cultura popular y cultura masiva mediados por valores modernos de la alta cultura, también el rock parece un territorio útil de cara a avanzar en los actuales debates sobre globalización y cultura. En efecto, la difusión transnacional de la música rock y los rasgos culturales asociados a ella en la segunda mitad del siglo veinte hacía posible un nuevo mapa de contactos interculturales. En este mapa, una nueva cultura juvenil mundializada pasaba al primer plano del ocio y del consumo al tiempo que ayudaba a esbozar nuevas zonas de visibilidad para subculturas y contraculturas de muy diversa índole. Este ámbito móvil e inestable se ha convertido en crucial a la hora de explicar los recorridos de la música popular en las últimas décadas.

Quintero Rivera (Cruces, 1998: 183-203) vincula el hedonismo escapista del primer *rock and roll* con el hecho de tratarse de una música que absolutiza su componente global hasta olvidar la potencialidad dialogística de sus posibles anclajes locales. Claro que esta opinión parte de una premisa discutible por su excesiva generalización: la interpretación podría quizá cambiar de signo si en vez de las canciones de Presley-Leiber-Stoller pensáramos en las de Chuk Berry o si, más tarde pensáramos no tanto en The Beach Boys como en The Doors o en Jimi Hendrix; y, sobre todo, la lectura unidimensional del rock como puro fenómeno global aplaza la comprensión de los procesos por los cuales las culturas locales han dialogado con el rock hasta dar lugar al rock vasco de Kortatu o al rock hispano de El Último de la Fila o de Mojinos Escocíos. Esta capacidad de diálogo crítico entre global y local se ha dado no sólo fuera de Estados Unidos como cuna histórica del rock, sino también, como si dijéramos, *en su propia casa*, como muestran el rock chicano de Johnny Otis o de Los Lobos y su forma bi- o pluri-focal de gestionar la memoria colectiva de minorías étnicas marcadas por la «angustia de la invisibilidad» en la sociedad norteamericana contemporánea.

Aun así, el ensayo de Quintero Rivera tiene la virtud impagable de relativizar la hegemonía del rock en favor de una atención renovada hacia otros géneros populares que, desde el principio, mostraron una capacidad radical de apertura al juego entre global y local, y que hicieron esto de una forma formalmente creativa y políticamente contestataria. Sería el caso del reggae o de la salsa. De alguna forma, los cauces transnacionales, y a menudo neocoloniales, que sirvieron para la difusión global del rock en los años sesenta pudieron ser utilizados en una dirección inversa, contrahegemónica, en espacios minoritarios o periféricos atravesados por un nuevo impulso de los flujos migratorios. El caso del movimiento salsa, del que se ocupa Quintero Rivera, enseña las huellas de este nomadismo clandestino de quienes «necesitan camuflar sus desafíos: los desafíos que representa la sola existencia de la diferencia» (Cruces, 1998: 185). El carácter de práctica heterogénea de esta música la hace disponible para cruces entre salsa, jazz y rock, por ejemplo, que dan noticia de la unidad en la diversidad implicada en estas estrategias discursivas: se trata de la «compleja hibridez popular» (1998: 199) que define la salsa de Roberto Rohena o la trayectoria de la orquesta okinawo-peruana Diamantes, cuyo estilo –estudiado por Shuhei Hosokawa (Cruces, 1998: 205-226)– abarcaría desde el rock latino a la rumba flamenca, el rap, el ragamaffin, los ritmos andinos, la balada y el folclore shimauta.

Tácticas similares podrían trasladarse al estudio de la cada vez más viva y más diferenciada cultura *hip hop*. En este caso, como ocurre con la salsa, la música se autoconcibe como parte de un proyecto social alternativo, de condición nómada, temporalmente multidireccional, que transforma radical y utópicamente el principio autoritario o totalitario de identidad autosuficiente. Y todo esto a partir de la labor invisible de jóvenes rebeldes que, en todo el mundo, «manifiestan una amplitud territorial supra-nacional, pero claramente

localizada y una preocupación vivencial-presente con su pasado y futuro» (Cruces, 1998: 186). Dentro de una tradición más afronorteamericana que afrocentroamericana, la música *hip hop*, como ha indicado Walser (1995: 194), esquiva los controles de originalidad, los espacios cerrados, la propiedad individual y el código melódico hasta el punto de quedar *desaparecida* incluso como música.

El elemento popular activo en el rock, la salsa o el hip hop se abre entonces a un pacto con la cultura masiva: ésta se presentaría ante el mundo como una nueva «patria universal» o global a la vez que seguiría necesitando de un vínculo pragmático, vital, comunitario. En este sentido, la música popular enseña que «toda expresión se produce a partir de una demarcación local, de un topos natural en el cual los signos se intensifican y se transforman. La tribu canta y baila apisonando un área común, exenta de otra función, situada en mitad del poblado». Si Auserón, al escribir esto (Puig/Talens, 1999: 150), hubiera preferido el término *material* a *natural* quizá hubiera insinuado la posibilidad de comprender *otras funciones* no simplemente yuxtapuestas, aunque sí quizá supeditadas a la de construir lazos de comunidad. Pero, para lo que aquí se plantea ahora, la idea sería pensar cómo, jugando con un título del propio Auserón, la era de la globalización nos propone un mundo rizomático de raíces al viento, que no es lo mismo que la falsa identidad vaciada, o mediáticamente simulada, de un mundo sin raíces. Por eso la mezcla popular, su apertura en tensión, no coincide exactamente con la ausencia de conflictos, cómodamente armónica y multicultural, que comparten los presupuestos de la «música del mundo» y la «música de la nueva era» (abril 2000).

Pensar la cultura popular de este modo impuro no creo que conlleve necesariamente una idea de lo local como auténtico –sobre cuyos límites ha advertido Ortiz (1996: 11). Más bien acerca la posibilidad de entender las nuevas condiciones de desarraigo existencial como un desplazamiento de los vínculos concretos, de lo que llamamos metafóricamente *raíces*, desde un territorio físico reconocible y fijo hacia nuevas comunidades de punto de vista o nuevos *locus* de enunciación que articulan nuestro discurso y nos permiten compartirlo con otros o utilizarlo como forma de combatir otros. Sólo las conexiones prácticas entre lo popular y lo cotidiano posibilitan que la cultura no sólo refleje, sino que también influya creativa y críticamente en la vida diaria. La dispersión popular, su proyección utópica, no sabe prescindir del poder del sonido, como éste no alcanza dimensiones silenciosamente revolucionarias sin aquélla.

After-Rock Times?

La discusión sobre el rock admite tratar este estilo como una nueva forma apátrida de música popular. Así lo hace Santiago Auserón en *La imagen sonora*

(1998), además de llevar esta perspectiva a la práctica desde que terminara sus estudios de filosofía con Guilles Deleuze en París para dedicarse a la creación rockera, primero, como cantante y compositor, con el grupo Radio Futura (1979-1992), y después, tras la compilación pionera de son cubano *Semilla del Son* (1991), con la edición como Juan Perro de los discos *Raíces al viento* (1995), *La huella sonora* (1997) y *Mr. Hambre* (2000). Sus observaciones se hacen, pues, desde un prisma especialmente relevante.

Para Auserón, como manifiesta asimismo en su contribución a *Las culturas del rock* (1999: 143-171), la historia de este género popular-masivo se actualiza mejor desde el entronque entre blues y son, en la medida en que, desde ahí, reencontramos las huellas sonoras de un pasado de esclavitud (mestizaje caribeño Europa/África durante el siglo XVIII) conjugadas con los rastros de la hegemonía político-económico-militar estadounidense (expansión internacional del rock en la segunda mitad del siglo XX). Este punto de encuentro se habría convertido así en un espacio conflictivo donde los controles técnicos buscan canalizar, con mayor o menor fortuna, el uso poético de la música que el rock todavía permite. Abriendo ámbitos de resonancia entre lo popular, lo culto y lo masivo, como ocurre por ejemplo en la canciónística de Bob Dylan, el rock puede entenderse aún como una práctica de exploración dinámica y crítica. Y esto mediante los matices en la plasticidad del sonido, que puede así desviarse con respecto a los estándares, mediante la capacidad de síntesis y de mixtura intergenérica e intertextual, o como espacio discursivo en conflicto, como «tópico acústico variable» (Puig/Talens, 1999: 168) que se adapta a un medio masivo ordenado pudiendo transformarlo, desterritorializarlo, contaminarlo de semilla utópica.

La industria discográfica multinacional, en tanto institución que concentra poder cultural y económico, también tiene sus márgenes, y es en ellos donde, aun con dificultad, la crítica logra todavía ser audible, es decir, posible y efectiva. Habiendo pasado por el interior de la rutina discográfica, Auserón ha declarado que «dentro de las cuadrículas del control se abren espacios que comunican con niveles nuevos, se despliegan de pronto terrenos vírgenes» (entrevistado en Ribas, 1993: 49). La imagen sonora sería el cauce para este despliegue imprevisto, propicio para situaciones de emergencia, que consiste en «obtener materia sonora viva a partir del dispositivo técnico» (Auserón, 1998: 54), esto es, en producir sentidos cruzados en la materia dinámica del mundo.

La posición de Santiago Auserón se opone de este modo a la de críticos musicales que, en la línea de Simon Frith, vienen entendiendo el rock como simple punto de absorción institucional y de inercia americanista –como el propio Frith declara en «La constitución de la música rock como industria transnacional» (Puig/Talens, 1999: 11-30) o como hace Godzich en este mismo volumen (1999: 89-103). Para Frith, la macrodifusión planetaria del rock no es una cuestión de simple imperialismo o de simple conversión de una música popular en cultura masiva. Es más que eso: no la constitución

del rock como industria musical, sino el marco estético-ideológico que ha hecho posible que la industria musical se constituya mundialmente en términos de rock. Según defiende en su conocido texto *Sound Effects*, «el rock es una música hecha masiva comercialmente y éste debe ser el punto de partida para su celebración tanto como para su rechazo» (Frith, 1987: 54). La condición comercial del rock, que no puede discutirse, se absolutiza como marco del fenómeno, de manera que éste se define como masivo y en ningún sentido como popular o como popular-masivo. Este argumento arranca de la premisa por la que Frith (1987: 48-57) reconduce la dialogía comunitaria activa en la cultura popular identificándola con la cultura *folk* (cultura nacida directa y espontáneamente del pueblo), de modo que la noción de una práctica popular diferenciada queda en suspenso, vacía de contenido, y equiparada con, o colonizada en la teoría por el concepto de cultura masiva: como el rock, evidentemente, no es folk ni es Arte, entonces no puede sino ser masivo.

Lo curioso es que Frith (1987: 271-272) no considera que estar dentro del capitalismo impida el nacimiento de toda crítica, sino que el rock enseñaría justamente a desarrollar una crítica viva dentro del capitalismo. La historia del rock es una historia de lucha de clases, concluye en el último párrafo de *Sound Effects*. Sin embargo, la no distinción entre masivo y popular, en perjuicio de la desaparición del segundo término y sus elementos operativos, obstruye la comprensión de cómo el rock puede entonces cumplir una función socialmente crítica. La solución de Frith, como se observa en sus trabajos posteriores (véase, por ejemplo, Frith, 1988), parece pasar por la única salida posible: visto que la música rock se identifica fundamentalmente con el negocio, y visto que el negocio del rock decae industrialmente en los años ochenta, quizá la mejor hipótesis sea declarar que es el rock lo que se está muriendo. ¿Y cómo podría ser crítico un cadáver?

Pero es como mínimo discutible que las cosas sucedan de este modo. Habría que seguir contando aquí con la advertencia de George Lipsitz, en su capítulo «Against the Wind: Dialogic Aspects of Rock and Roll» (1990: 99-132), en cuanto a que «la música popular no es otra cosa sino dialógica, el producto de una continua conversación histórica donde nadie tiene la primera ni la última palabra» (1990: 99). El sentido pragmático de una música (no sólo) popular como el rock no se entendería sin su énfasis en la comunidad y la protesta política, directa o indirecta, explícita o implícita, de la que es fácil poner ejemplos (Denselow, 1990) hasta el punto de que, sin ellos, la historia del rock quedaría desprovista de sus momentos más valiosos. Esta perspectiva de historia abierta, en marcha, como en el ámbito hispánico, están haciéndola avanzar los trabajos de Santiago Auserón o de Manu Chao, entre otros, parece una invitación a la cautela. Podemos llamar a lo que vendrá *hip hop* o *rap*, *rock* o *post-rock*, pero este es un problema de etiquetado que atañe ante todo a la industria masiva y a sus estrategias de publicidad.

Referencias bibliográficas

- Abril, G. (2000), «Música global, nostalgia del lugar, tiempo perdido», *El signo del gorrión*, 19, pp. 46-52.
- Auserón, S. (1998), *La imagen sonora (Notas para una lectura filosófica de la nueva música popular)*, Valencia, Episteme/Eutopías.
- Baricco, A. (1999), *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin (Una reflexión sobre la música culta y modernidad)*, Madrid, Siruela.
- Blacking, J. (1995), *Music, Culture and Experience*, Chicago, Chicago University Press.
- Cruces, F. (ed.) (1998), «El sonido de la cultura (Textos de antropología de la música)», *Antropología*, 15-16 (monográfico).
- Deleuze, G./Guattari, F. (1997), *Mil mesetas (Capitalismo y esquizofrenia)*, Valencia, Pre-Textos.
- Denselow, R. (1990): *When the Music's Over (The Story of Political Pop)*, London, Faber & Faber.
- Frith, S. (1987), *Sound Effects (Youth, Leisure, and the Politics of Rock)*, London, Constable.
- Frith, S. (1998), *Music for Pleasure*, Cambridge, Polity Press.
- Lipsitz, G. (1990), *Time Passages (Collective Memory and American Popular Culture)*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Méndez Rubio, A. (1997), *Encrucijadas (Elementos de crítica de la cultura)*, Madrid, Cátedra.
- Ortiz, R. (1996), «Otro territorio», *Antropología*, 12, pp. 5-21.
- Pelinski, R. (1998), «¿Qué es etnomusicología?», Pelinski, R./Torrent, V. (eds.), *Actas del III Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*, Sabadell, La mà de guido, pp. 35-56.
- Picó, J. (1999), *Cultura y modernidad (Seducciones y desengaños de la cultura moderna)*, Madrid, Alianza.
- Puig, L./Talens, J. (eds.) (1999), *Las culturas del rock*, Valencia, Pre-Textos.
- Ribas, J. (1993), «Santiago Auserón: de Radio Futura a Juan Perro», *Ajoblanco*, 51, pp. 40-49.
- Schultz, A. (1951), «Marking Music Together: A Study in Social Relationship», *Social Research*, 18, pp. 76-97.
- Stanton, G. (1998), «Etnografía, antropología y estudios culturales: vínculos y conexiones», Curran, J./Morley, D./Walkerdine, V. (eds.), *Estudios culturales y comunicación*, Barcelona, Paidós, pp. 497-530.
- Valls Gorina, M. (1980), *Para entender la música*, Madrid, Alianza.
- Walser, R. (1995), «Rhythm, Rhyme and Rhetoric in the Music of Public Enemy», *Ethnomusicology*, 39/2, pp. 193-217.