XV Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2023.

El lenguaje cultural del pop-rock: cosmopolitismo estético y cambio cultural.

Diego Turdera Lucero.

Cita:

Diego Turdera Lucero (2023). *El lenguaje cultural del pop-rock: cosmopolitismo estético y cambio cultural. XV Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: https://www.aacademica.org/000-025/65

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto*. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: https://www.aacademica.org*.

“El lenguaje cultural del pop-rock: cosmopolitismo estético y cambio cultural”

Resumen: El presente trabajo pretende ofrecer un recorrido teórico-conceptual enmarcado en la sociología de la cultura con el objetivo de comprender a la música pop-rock como un campo global de producción cultural que está caracterizado, entre otras cosas, por ser un espacio de lucha y de relaciones jerárquicas, por innovar permanentemente en sus formas y estilos expresivos y por ser una manifestación prominente del cosmopolitismo estético. Tal forma de comprensión permite tomar a la música pop-rock como un agente cultural de cambio tan potente como para alterar la forma de experimentar la nacionalidad, la territorialidad y la corporeidad de manera irreversible.

Palabras clave: cosmopolitismo estético, pop-rock, cuerpo, nación.

1. Introducción: monografía como multiplicidad

La ilusión de lo único nos moviliza. Creer que existe solo un horizonte, esperar encontrar un mundo unívoco, basar la acción sobre un binarismo de unos y ceros[1] es un juego de tontos si se lo toma al pie de la letra. Más bien, la noción monista debe servir como primer paso, como apariencia que debe ser negada, para encontrar la multiplicidad. En este trabajo, más que desarrollar un único concepto, será el concepto que servirá como herramienta para desarrollar una riqueza de matices oculta en la primera apariencia de lo gris.

La tarea de las ciencias sociales es la de comprender, usando las construcciones discursivas que a veces parecieran usarnos a nosotros, la lógica que subyace al entramado de relaciones en la que se desarrolla nuestra existencia colectiva. El foco a través del cual se miran los fenómenos sociales determinará sus características, sus elementos constitutivos, sus problemas y sus posibles soluciones. La inconmensurabilidad de algunos de estos fenómenos (rasgo que se desprende de su masividad, heterogeneidad y vasto campo de influencia) hace que sea necesario encontrar teorías que abarquen toda su generalidad y más allá, hasta llegar al mayor número de particularidades posible (aquella teoría cuya potencia explicativa se cuele hasta llegar a la singularidad, es aquella más merecedora del mote de científica).

Para aquellas sensibilidades especialmente preocupadas por la sonoridad, aprehender un fenómeno eminentemente social como lo es la música será una tarea tan apasionante como

[1] Desde la teoría de sistemas, se sostiene que cada sistema social se mueve comunicativamente mediante la aceptación o rechazo de un código binario: “Lo que se alcanza con la comunicación no es el consenso, sino una bifurcación de la realidad (…) Esta simplificación binaria tiene la función de compensar la complejidad incontenible de los sucesos” (Luhmann, 1995, pp. 227, 228).

ardua. Como una de las esferas de acción humana más nobles que existen[2], esfera perteneciente a la dimensión sublime del arte[3], determinar taxativamente cualquier jerarquía, valor o relación objetiva entre elementos será una empresa demasiado problemática en sí misma; el tono discursivo de cualquier aseveración de este tipo podrá revestir mantos de objetividad, con el solo fin de cubrir la desnudez subjetiva de las ideas que la conforman. O, en palabras de Kant (2013): "no puede haber regla objetiva del gusto que determine por medio de conceptos lo que es bello; porque todo juicio derivado de esta fuente es estético, es decir, que tiene un principio determinante en el sentimiento del sujeto, y no en el concepto de un objeto" (p. 46). Y es que en cuestiones de arte, pocas cosas pueden ser acordadas de forma unánime. Por más de que existan criterios estéticos pretendidamente universales que demarcan la belleza y la fealdad, nunca cesan de circular -de manera a veces subrepticia, a veces estridente- impugnaciones contrahegemónicas que ponen en cuestión el poder instituido que ejercen los mencionados criterios. Y la música no es la excepción en este respecto.

El presente trabajo pretende ofrecer un recorrido teórico-conceptual que ayude a pensar algunas cuestiones relacionadas con el arte musical, en general, y con uno de sus avatares en particular: el pop-rock, en su temporalidad contemporánea y en su espacialidad local-global. Se presentarán conceptos que buscan echar luz sobre una actividad humana que cierto sentido común sostiene que no hace falta explicar sino solamente sentir. Lo que aquí se contra-argumenta, sin embargo, es que la comprensión y explicación social de la música popular nos devela los "cómo" y los "por qué" de la secuencia de acontecimientos que la conforman; esta aprehensión más rica del fenómeno pueda, tal vez, contribuir a nuevas formas de experimentarlo. Los desarrollos aquí recuperados se enfocarán en comprender al pop-rock como lenguaje cultural de la modernidad tardía que funciona con una lógica social específica, que se caracteriza por ser una manifestación prominente del cosmopolitismo estético y que opera como agente de cambio cultural. Se cierra el trabajo con el esbozo de algunas posibles líneas de investigación teóricas y empíricas.

2. El campo de la música

[2] Fue Marianne Weber, en el prólogo a la segunda edición de Economía y Sociedad, quien escribió que la música es "el arte que al parecer fluye con mayor pureza del sentimiento" (Weber, 2008, p. 23).

[3] Siguiendo la distinción de Kant entre lo bello y lo sublime, los sentimientos desbordantes y conmovedores que las obras musicales pueden despertar en el espíritu humano corresponden a la segunda categoría mencionada; si bien es agradable, lo sublime también despierta sentimientos de rechazo provenientes de una intensidad a veces irrefrenable: "el objeto que excita en nosotros sin el auxilio de ningún razonamiento, por la simple aprehensión que de él tenemos, el sentimiento de lo sublime, puede parecer, en cuanto a la forma, discorde con nuestra facultad de juzgar y con nuestra facultad de exhibición, y juzgarle, sin embargo, tanto más sublime cuanto más violencia parece hacer a la imaginación." (Kant, 2013, p. 54).

Para estructurar y darle consistencia a nuestra forma de pensar al fenómeno de la música, tomaremos como guía a los aportes conceptuales de Bourdieu. Pensar a la música en su dimensión social implica pensar en las instituciones que genera y con las que interactúa, en los ámbitos de producción y recepción (oferta y demanda respectivamente) en los que se desarrolla y en los individuos que realizan sus prácticas específicas. En primer lugar, podemos representar a los distintos actores de la vida pública como distribuidos en un "espacio social" (abstracción heurística que presenta a grupos y agentes posicionados de acuerdo a su posesión de capitales), en el cual se relacionan con otros actores de acuerdo a su proximidad. La cercanía dentro de este espacio indica una relación directa con las mismas condiciones de existencia, los mismos condicionamientos que engendran esquemas de percepción, interpretación y acción similares. Estos "esquemas de percepción" o "sistemas de disposiciones" llamados "*habitus*" tienen su sustrato en una clase particular de condiciones de existencia históricas. Por esa razón, permite que la historia pasada se manifieste en el presente, perpetuando de esta manera las tradiciones y al mismo tiempo engendrando, frente a escenarios nuevos, formas novedosas que cumplen las viejas exigencias. El *habitus* se inscribe en condiciones de existencia específicas que marcan los límites de la capacidad productora de pensamientos, percepciones y acciones de los individuos. De esto se desprende que, si bien el concepto de *habitus* permite la libre generación de pensamientos, acciones, interpretaciones, percepciones, expresiones, etc., las estructuras objetivas como el espacio social y las estructuras subjetivas interiorizadas como la cosmovisión aprendida trazan una trayectoria vital casi ineludible. La capacidad de agencia de los actores se encuentra determinada por la posesión de capital económico (bienes, recursos, inmuebles, dinero), capital social (relaciones con otros agentes en forma de pertenencia a grupos, contactos, influencias) y capital cultural (educación formal e informal, bienes culturales tales como libros o instrumentos, saberes intangibles pero incorporados). Las distintas configuraciones que produce la tenencia desigual de estos capitales engendra categorías de pensamiento y acción, que predispone a los actores a entrar en los llamados "campos": espacios de lucha definidos por lo que está en juego. Estos espacios poseen capitales y *habitus* específicos, donde lo que está en disputa pueden ser esos mismos capitales (que al mismo tiempo hacen de herramientas de agencia), las posiciones determinadas por la jerarquía imperante en el campo, e incluso las mismas reglas de juego y leyes que estructuran al campo. Es evidente que las relaciones de poder atraviesan a los campos, pues las posiciones dominantes dotadas de mayor capital global defenderán su posición hegemónica frente a los intentos de subversión: "la estructura del campo es un estado de la relación de fuerzas entre los agentes o las instituciones que intervienen en la lucha" (Bourdieu, 2008: 113).

Así las cosas, podemos sostener que la música es un campo en el sentido bourdiano del término: posee sus reglas de juego (los modos de funcionamiento "normales" y "esperados"), sus capitales específicos (desde los más evidentes como los instrumentos musicales y las conexiones sociales con sus actores prominentes hasta los más sutiles como el conocimiento para descifrar el sentido de las piezas musicales), su *habitus* específico[4] y una jerarquía de posiciones definida por la posesión de capital global (esto es, la sumatoria de los capitales económico y cultural). Lo que aquí nos interesa analizar, sin embargo, no es la música en su totalidad, sino un sub-campo específico de la misma: el campo del pop-rock. El motivo del recorte se desprende de la especial popularidad que este amplísimo género de música tuvo en la cultura mundial en la última mitad del siglo XX y que sigue teniendo en las primeras décadas del presente siglo. Su masividad, ubicuidad e influencia a nivel global permiten presentar al pop-rock como la música popular que reviste una importancia capital en la historia no solo de Occidente (usina del fenómeno), sino de todo el mundo.

Es importante aclarar que en el presente trabajo no se toma como sinónimo al pop-rock y a la música popular. Esta última cubre un rango mucho más amplio que el pop-rock, sobre todo si se analizan países fuera del eje anglo-americano. Como tal, el término de música popular "refiere al contexto socio-cultural en el cual la música es producida y recibida" (Regev, 2013, p. 21, 22) y se contrapone a otras formas de música: la música folk (asociada a tradiciones rurales o pre-modernas) y la música clásica (asociada a clases altas y dominantes). De esta manera, la música popular se conceptualiza como la "cultura musical de las sociedades modernas urbanas" (p. 22). En el contexto argentino, previa introducción y masificación del pop-rock, la música popular por antonomasia era el tango, expresión de la vida urbana y vehículo sonoro que significaba la nacionalidad argentina tal como se vivía en las ciudades metropolitanas; mientras que, en el ámbito rural del interior del país, la música popular era el folklore, en sus diversas variantes regionales.

Regev es claro al afirmar que existe una jerarquía dentro del campo de la música popular: es un hecho social y cultural, evidenciado por la existencia de obras maestras, grandes músicos y trabajos clásicos (Regev, 1992). Como ya se ha visto, un campo (cultural en este caso) se caracteriza por ser un espacio de lucha: lo que está en juego en esa lucha es la legitimación y el reconocimiento como "arte" de formas culturales y obras específicas. Inicialmente, la música popular no era reconocida como arte; la música pop-rock es la manifestación de la lucha por el reconocimiento de la música popular o -partes de ella- como forma de arte. De esta manera, las jerarquías artísticas, la consagración de obras y la coronación de productores y músicos son "subproductos necesarios y esenciales de la lucha

[4] "Un capital de técnicas, de referencias, un conjunto de 'creencias'" (Bourdieu, 2008, p. 113); en este caso, un *habitus* de persona música.

por el reconocimiento del rock como una forma de arte. El interés en demostrar que ciertas obras de música popular poseen valor artístico, junto con la construcción de una ideología estética y criterios de evaluación, hizo necesario señalar a aquellos trabajos de música popular que no lo poseen." (Regev, 1992, p. 26). Tomar a la teoría de los campos de Bourdieu como perspectiva conceptual básica implica tratar, tanto al tema del valor musical, como al de las jerarquías artísticas, como productos culturales; se apunta a comprender quiénes producen el valor musical y cómo. Bajo este prisma, el valor de una obra de arte no es una característica inmanente de la obra, sino un sentido o un significado producido para la obra por la gente que cree en este significado[5] . La consagración de los clásicos y la coronación de sus productores son prácticas culturales que expresan la cosmovisión estética y la interpretación de esas obras por parte de grupos específicos. Y estas prácticas reflejan el éxito de esos grupos para construir una realidad que se ajusta a su cosmovisión. En definitiva, el enfoque propuesto pasa por examinar los modos y las estrategias por las cuales estos grupos triunfaron en la construcción del campo del pop-rock de acuerdo a su cosmovisión estética; cómo instituyeron sus creencias en una verdad objetiva y evidente.

3. Pop-rock: delimitación conceptual

En este trabajo se tomará la definición de pop-rock utilizada por Regev (2013), especialista en dicho campo:

> "música conscientemente creada y producida usando amplificación, instrumentos eléctricos y electrónicos, equipamiento de grabación sofisticado (incluyendo *samplers*), empleando ciertas técnicas de repertorio vocal supuestamente sin entrenamiento, sobre todo aquellas que significan expresión inmediata y espontaneidad, y filtrando todo esto a través de dispositivos de edición, modificación y manipulación de sonido" (p. 18)

La definición propuesta por el autor permite un uso cómodo y amplio, que engloba una variedad muy extensa y disímil de géneros musicales: rock, pop, heavy metal, música electrónica, hip-hop y un interminable etcétera. El hiperónimo de pop-rock tiene como objetivo señalar el desarrollo de una plétora de estilos musicales que tiene como hito ontogenético la explosión del *rock & roll* en la década de 1950 en Estados Unidos: a partir de allí y hasta la actualidad, se despliega la llamada "estética del pop-rock". Esta estética está constituida por el "conjunto de prácticas creativas alrededor del cual se organiza el pop-rock, el conglomerado de texturas sónicas asociado con estas prácticas, junto con el esquema perceptivo que organiza la narrativa histórica y el linaje estilístico del pop-rock"

[5] Esa creencia en el valor, que lleva a dar la lucha en el campo específico, es lo que Bourdieu conceptualiza como "*illusio*": "suerte de pasión por el juego (fundamento del interés por lo que está en juego) (…), creencia fundamental de que el juego vale la pena, de que merece ser jugado" (Bourdieu, 2018, p. 40).

(Regev, 2013, p. 18, 19); a su vez, está caracterizada por un "constante incentivo hacia la innovación estilística" (p. 19).

Siguiendo los desarrollos de Regev, se considera al pop-rock como un campo consolidado de producción cultural, dado que "creó su propio *canon*, sus propios mecanismos de consagración y su propia dinámica de innovación estilística" (p. 59). De la conceptualización del pop-rock como un campo de producción cultural se desprenden varias implicancias: que es un espacio de relaciones jerárquicas; que posee un *canon* constituido por posiciones dominantes (obras y músicos/as consagrados/as) y por posiciones productoras de sentido que legitiman y mantienen un criterio de evaluación dominante; que se trata de una esfera cultural "constantemente en flujo, con una emergencia constante de estilos y músicos/as que buscan prestigio y reconocimiento artístico" (p. 60); que puede ser visto como un espacio de luchas en donde lo que está en juego es la legitimidad, el reconocimiento, la estima artística y la preservación o el cuestionamiento del criterio de evaluación dominante que rige la entrada al *canon*.

4. Pop-rock nacional: cosmopolitismo estético y lógica social

Constatar que el pop-rock está presente en la cultura nacional de prácticamente cualquier país del mundo no es difícil. El fenómeno de la globalización cultural hace posible la existencia de "una" cultura mundial moderna, en donde cada país mantiene un sentido de singularidad pero, a la vez, comparte muchas similitudes estéticas con otros. De este monismo conceptual, que presenta al espacio cultural del mundo como uno solo, se desprende que existe un campo global de producción cultural; cada nación, tomada como actor, emprenderá una búsqueda de estatus, participación y paridad dentro de este campo que es la cultura mundial moderna. A esta condición cultural global de la modernidad tardía, se la va a llamar "cosmopolitismo estético". Este concepto señala aquella relación de consumo y producción cultural que incorpora elementos estéticos que pertenecen o se originaron en otras naciones. En otras palabras, la elección (consciente o inconsciente) de gustos estéticos compuestos de elementos culturales foráneos. ¿Por qué los actores dentro de las culturas nacionales desarrollan prácticas de producción y consumo que llevan al cosmopolitismo estético? La respuesta se encuentra en el funcionamiento conjunto de dos dinámicas.

En primer lugar, y al nivel de la cultura global, ciertas formas de arte, tendencias estilísticas e idiomas estéticos operan como significantes (como formas materiales) de los conceptos de "modernidad" y "contemporaneidad": el poder que emana de su funcionamiento es la manifestación de los llamados "patrones institucionalizados de valor cultural" (Fraser, 2001, citada en Regev, 2013). Estos patrones formulan jerarquías de valor e importancia que dictan cuáles de esas formas, tendencias e idiomas estéticos deben ser adoptados por los

actores para contar como candidatos al reconocimiento, participación y paridad en la cultura mundial. De esto se desprende que el funcionamiento de los patrones de valor cultural tienen el poder de constituir a algunos actores como pares y a otros como inferiores (sometiendo a los últimos a un estatus subordinado y al desconocimiento)[6]. En segundo lugar, y a nivel de cada cultura nacional, el poder de los patrones institucionalizados de valor cultural antes mencionados genera que las formas de arte, tendencias estilísticas e idiomas estéticos dominantes sean tomados como modelos a ser seguidos e implementados. El proceso a través del cual los actores de cada cultura nacional trabajan para absorber, implementar e "indigenizar" estos modelos al interior de sus culturas (y así convertirse en expresión legítima de su misma nacionalidad) se denomina "isomorfismo expresivo" (Meyer, 2000, citado en Regev, 2013).

De esta manera, sostiene Regev, el cosmopolitismo estético no es una inclinación que persiguen algunos individuos, un capricho de curiosidad personal; más bien, es una faceta estructural de las culturas etno-nacionales. Es una constricción institucionalizada que resulta casi ineludible para cualquier actor dentro de un campo cultural, una práctica artística estructurada por la posición de cada país -tomado como un sub-campo- dentro del campo global más amplio de la cultura mundial moderna. ¿Cuál es la lógica social de estas prácticas, que tienen como resultado el despliegue del cosmopolitismo estético a nivel nacional? Estas prácticas funcionan de forma tal que constituyen un fenómeno paradójico: la cultura de cada nación toma elementos de otras naciones para expresar su propia singularidad nacional. Para elucidar el funcionamiento social subyacente de la emergencia y consolidación del fenómeno del cosmopolitismo estético, se debe analizar, en términos de Bourdieu, la relación entre producción y consumo cultural.

Del lado de la producción, como ya se señaló, los actores sociales -o artistas musicales- movilizan sus recursos existentes para participar como pares dentro de la cultura global mundial. Dadas dos características de los campos, a saber, la "multiplicidad de estructuras"

[6] Toda esta dinámica es solo un ejemplo que se enmarca dentro de los procesos de lucha que Fraser señala: tanto de luchas por el reconocimiento como de luchas por la distribución. En el presente, tanto las desigualdades económicas distributivas que se agudizaron con la caída del régimen del estado de bienestar a nivel mundial y el ulterior avance neoliberal, por un lado, como las actuales reivindicaciones de reconocimiento de identidad y de aceptación de la diferencia (cultural, étnica, sexual, etcétera), por otro lado, conforman las problemáticas de justicia social en la sociedad capitalista. La autora propone "una concepción bidimensional de la justicia que pueda integrar tanto las reivindicaciones defendibles de igualdad social como las del reconocimiento de la diferencia" (Fraser, 2006, p. 19). Los aportes de Fraser abren la puerta para pensar e identificar cómo se desarrolla, en términos bidimensionales (reconocimiento de estatus y distribución de recursos), la injusticia dentro de la actividad musical del pop-rock en el actual contexto nacional, e idear una acción política destinada a subsanar las posibles reivindicaciones de los movimientos sociales que actúan en este campo. De esto se desprende que, al ser una actividad cultural, estas reivindicaciones apuntarían más al cambio cultural y simbólico que a la reestructuración económica, aunque no se descartarían ninguno de los dos componentes; tal como sostiene la autora, "la proporción exacta de perjuicio económico y de subordinación de estatus debe determinarse empíricamente en cada caso" (Fraser, 2006, p. 33).

y la “transportabilidad de esquemas” (Sewell Jr. 2005, citado en Regev, 2013), los artistas desarrollan su tarea de producción cultural situados en más de un campo en simultáneo (en este caso, en los campos de producción cultural global y en el de producción cultural nacional) y, a su vez, transportan elementos que pertenecen al *habitus* específico de un campo a sus acciones en un campo diferente. En otras palabras, las prácticas artísticas aprendidas de modelos mundiales serán aplicadas en la producción nacional y viceversa, transportando elementos artísticos aprendidos de la herencia etno-nacional hacia la producción destinada a la cultura global. O, en palabras de Regev (2013): “La intersección de dos (o más) campos de producción cultural se convierte así en una fuente de innovación y cambio. (...) Sensibilidades estéticas, criterios de evaluación y patrones creativos son algunos elementos clave transpuestos por los productores culturales de un campo a otro” (p. 14). El concepto de “radio de creatividad” (Toynbee 2000, citado en Regev, 2013), por otro lado, explica que, dado un espacio de posibilidades disponible a un artista en el campo, hay una cierta probabilidad de que se prefieran ciertas posibilidades creativas (incluyendo la innovación) por sobre otras. Esta probabilidad es “una función de las disposiciones del propio artista, de la posición que ocupa en el campo y de los medios creativos inmediatamente disponibles ofrecidos por las instituciones dentro de las cuales el/la artista trabaja” (Regev, 2013, p. 14).

La comprensión del lado de la demanda cultural, por otra parte, se apoya enormemente en la teoría de la “homología estructural” de Bourdieu. Según la misma, los intereses por parte de fracciones de clases emergentes dentro de las sociedades nacionales de construir una forma de “distinción” (es decir, la producción y mantenimiento de relaciones de dominación fundadas en la posesión desigual de capital cultural) que los diferencie en términos culturales de otras fracciones es lo que explica la identificación con las formas de arte, tendencias estilísticas e idiomas estéticos que expresan y significan modernidad y contemporaneidad. “En sus prácticas de consumo, estos grupos apuntan a cambiar sus culturas nacionales, alejándolas de un esencialismo purista hacia la apertura, intercambio con las fronteras expresivas de la cultura mundial y diversidad” (Regev, 2013, p. 15). Según el desarrollo de esta línea teórica, las llamadas “nuevas clases medias altas”[7] (Lash, 1990, citado en Regev, 2013) buscan construir formas de distinción mediante un patrón de consumo cultural conceptualizado como “omnivorismo cultural” (Peterson y Kern, 1996,

[7] Categoría que Lash considera central para entender la nueva y actual etapa de la modernidad denominada “modernidad reflexiva”: “Habiéndose convertido la producción de bienes informacionales en el nuevo principio axial de la acumulación de capital, se ha creado una (nueva) nueva clase media. Esta nueva clase engloba puestos ocupacionales que se han desarrollado a partir del nuevo principio de acumulación. (…) En la modernidad reflexiva, la acumulación de capital es al mismo tiempo (cada vez más) la acumulación de información” (Beck, Giddens y Lash, 2001, p. 160).

citado en Regev, 2013), que lleva a incorporar elementos tradicionalmente asociados a alta y baja cultura.

De esta manera se comprende cómo los agentes, tanto del lado de la producción como de la demanda, llevan a cabo el proceso de isomorfismo expresivo que crea variantes locales de pop-rock en cada cultura nacional. El pop-rock, su consumo y producción, se puede ver de esta manera como una estrategia para entrar y participar de la modernidad, para ubicarse en la frontera estética tardomoderna y diferenciarse de una sociedad más amplia. Lo que diferencia específicamente al pop-rock de la música popular, es que el primero es una manifestación del cosmopolitismo estético, producto de la voluntad por parte de productores y consumidores de música de sentirse parte de una cultura mundial global.

5. Cambio cultural: manifestaciones, encarnaciones, alcances

La emergencia de la condición cultural global de cosmopolitismo estético, entonces, marca un proceso de cambio cultural irreversible, una transformación de la singularidad etno-nacional representada como un pasaje de una visión de la misma de carácter esencialista, purista y exclusiva a una organizada en torno a la fluidez, relatividad y apertura hacia lo "otro": de un patrón esencialista a un patrón relativista, en el cual la singularidad cultural comparte mucho terreno formal-estético común con la de otros países (Regev, 2005). Para dar cuenta del cambio operado, el arte musical se conceptualiza aquí como un "agente cultural" (DeNora, 2003, citada en Regev, 2013): un recurso para la construcción del mundo (porque tiene el potencial de estructurar estilos de conciencia, ideas o modos de encarnación) que hace asequibles ciertas posibilidades de cambio cultural. Se enumeran aquí algunas expresiones de ese cambio.

5.1. Pop-rockización de la música etno-nacional

Dentro del contexto de cada país, se trata de una alteración de la forma en la cual el nacionalismo musical es practicado y experimentado por entidades individuales y colectivas. La causa de esta alteración es el llamado "evento musical histórico" del pop-rock, definido como "un proceso transformacional, un evento a largo plazo que ha tenido el efecto de una transformación estructural en la cultura musical" (Regev, 2013, p. 97). Este evento fue realizado gracias a la capacidad de agencia de 4 tipos de actores: "musicos/as, críticos/as y profesionales de los medios, personal de la industria musical y *fans*" (Regev, 2013, p. 97), que se abocaron a la producción de sentido y el establecimiento de una creencia firme en el valor artístico y la significación cultural de la música pop-rock doméstica. Adicionalmente, con el objetivo de desarrollar el modo en el que la música pop-rock opera como significante de nociones tan potentes como la nacionalidad, se adopta un enfoque metodológico

desprendido de la teoría del actor-red de Latour[8] para describir cómo "los sonidos de la música pop-rock, sus vocabularios sónicos como 'cosas', han alterado los estilos de consciencia de sus oyentes y causado que los individuos experimenten su cuerpo de formas novedosas" (Regev 2013, p. 161). Tomar al sonido característico del pop-rock como una 'cosa' es tomar a su sonoridad típica como actante no-humano, participante necesario de lo social que se materializa en los cuerpos y en los espacios. Regev, de esta manera, clasifica a las sonoridades que se volvieron altamente familiares al moderno oído humano a través de la música pop-rock en dos categorías: una dimensión física y otra retórica.

La dimensión física está compuesta por los tonos y timbres, es decir, la materia prima de la música. Esto incluye los sonidos específicos de los instrumentos emblemáticos del pop-rock (principalmente la guitarra eléctrica y el teclado electrónico) y las texturas sónicas creadas utilizando tecnología de estudio de grabación. Se puede agregar a este respecto la percusión rítmica, tanto acústica como electrónica, ya que las otras formas de música popular como la música folk y la clásica o bien carecen de la misma o bien utilizan sonoridades diferentes. A lo largo de toda su historia, el pop-rock se ha encargado de inventar sonidos nuevos nunca antes escuchados: "uno de los impactos mayores de la música pop-rock ha sido, una y otra vez, la introducción de nuevos tonos y timbres, nuevas sonoridades" (Regev, 2013, p. 163). La tecnología de estudio y las posibilidades digitales modernas expanden cada vez más las posibilidades de edición, manipulación y creación de sonido, al punto de ser una fuente potencialmente infinita en donde cada artista musical bucea, con un sentido de experimentación artística y exploración estética como motor.

La dimensión retórica, por otro lado, apunta a los significados y los simbolismos que la música, como sonido, transporta. Con el difícil objetivo de referir estos significados dentro del sonido, el autor acude al neologismo de "musema" (Seeger, 1960, citado en Regev, 2013), lo que vendría a ser una analogía musical del término lingüístico de "morfema". Un musema es una unidad mínima de significado musical. Los musemas se pueden "apilar" o "secuenciar", conformando de esa manera estructuras musemáticas. El sentido apilado y "vertical" de los musemas equivaldrían a la armonía[9] dentro de una canción. Por otro lado, el

[8] La propuesta teórica de Latour consiste, en resumen, en poner al mismo nivel a los actores humanos y no humanos, siendo que ambos interactúan todo el tiempo y se ensamblan en redes de agencia social. De este modo, la música y sus objetos asociados serían actantes de manera simétrica con los músicos, el público, etcétera: "la teoría del actor-red no es la afirmación vacía de que son los objetos los que hacen las cosas 'en lugar de' los actores humanos: dice simplemente que ninguna ciencia de lo social puede iniciarse siquiera si no se explora primero la cuestión de quién y qué participa en la acción, aunque signifique permitir que se incorporen elementos que, a falta de mejor término, podríamos llamar no-humanos" (Latour, 2008, p. 107).

[9] Esto es, la disposición de notas que, al unísono, conforman acordes y que, a su vez, se combinan de distintas maneras para producir una pieza musical coherente y estéticamente agradable.

sentido secuenciado y “horizontal” de los musemas equivaldrían a la melodía[10]. Las estructuras musemáticas, entonces, son “estructuras musicales culturalmente específicas que diferentes miembros de una misma comunidad estética musical consistentemente pueden identificar, (re)producir, y reconocer dado que tienen una función y un significado más bien fijo” (Regev, 2013, p. 165). El concepto de estructura musemática refiere a un conglomerado sonoro-musical que transmite un significado específico, reconocible por miembros de una cultura estética dada; en el caso del pop-rock, las estructuras de sonido pueden significar una emoción, un clima, un estado de ánimo en particular. Esto se traduce en que, si bien no necesariamente iguales en términos musicales estrictos de melodía, armonía y ritmo (es decir, sin plagio como tal), existen canciones de pop-rock que connotan la misma noción, la misma emoción, el mismo sentimiento, clima o ánimo utilizando la misma estructura musemática. Un ejemplo de la potencia de significación que poseen las estructuras musemáticas del pop-rock son las compilaciones que agrupan canciones que transmiten ciertas emociones, tales como listas de reproducción según estados de ánimo. De esta manera, la música opera como poderoso significante de singularidad cultural: a la luz de los desarrollos esbozados, se puede sostener que el pop-rock es una forma de arte legítima e incluso dominante a través de la cual se experimenta la singularidad cultural local.

5.2. Territorialidad: paisaje estético cosmopolita

Los sonidos musicales son, ante todo, vibraciones que actúan en el aire, transformando el espacio en el cual se desenvuelven: “la música es territorial; sus sonidos llenan los espacios tanto cerrados como abiertos” (Regev, 2013, p. 168). Los espacios geográficos vectores de la globalización cultural son, por excelencia, las ciudades: los entornos urbanos son receptores de flujos sociales que transportan tendencias, ideas, modos de ser, sentir y pensar que luego se expanden territorialmente. El pop-rock es la música popular urbana que encarna la condición cultural global del cosmopolitismo estético y, como tal, es la expresión de un modo de construcción del mundo que difiere de un lugar geográfico a otro. Esto es así porque cada territorio específico se transforma de forma tal que se domestica, se modifica para que sus habitantes experimenten una sensación de localidad y familiaridad con el mismo espacio. La cultura local contribuye a la construcción de un espacio nacional específico, y la música no es la excepción. Las sonoridades locales aportan su tono y color particular a una ciudad: “los sonidos musicales que emanan de autos y autobuses, la música reproducida por vendedores en mercados y esquinas, o la música de fondo en los centros comerciales son algunas de las fuentes que construyen el aspecto musical de los espacios culturales, o el paisaje sonoro” (Regev, 2013, p. 169). De esta manera, el repertorio indígena de pop-rock enlazado con pop-rock anglo-americano crea, en las ciudades cosmopolitas, un

[10] Una melodía es sencillamente una sucesión de notas musicales que están organizadas en torno a una escala que las estructura y les da sentido para generar placer en el oyente.

“paisaje sonoro público” (Regev, 2013, p.170) que “hace asequible la sensación de estar en casa a miembros de la comunidad nacional, a individuos para quienes estas ciudades son un hogar cultural” (p. 170), y a la vez comparte mucho terreno estético común con otros entornos urbanos del mundo. El pop-rock, como agente cultural, tiene la capacidad de crear un paisaje estético cosmopolita, donde un individuo se puede sentir local y global a la vez.

5.3. Cosmopolitismo estético corpóreo

Otro de los campos de actuación más prominente de los sonidos musicales es el cuerpo humano. La música “hace que el cuerpo se mueva, vibre y tiemble, no solo en el caso obvio del baile, sino que más bien a través de sus múltiples efectos en los órganos internos, el cerebro y los estados de consciencia” (Regev, 2013, p. 172). La producción de sensaciones corporales, la manipulación de emociones y la modificación de estados de ánimo son efectos que el pop-rock, como forma de música, tiene sobre las personas receptoras de sus sonidos típicos. “La música es ‘cosa corporal’. Encanta, arrebata, mueve y conmueve: está menos más allá de las palabras que más acá, en los gestos y movimientos del cuerpo, en los ritmos, en los arrebatos y los apaciguamientos, en las tensiones y las calmas. La más ‘mística’, la más ‘espiritual’ de las artes quizá sea simplemente la más corporal.” (Bourdieu, 2008, p. 157). El vocabulario sónico característico de la música pop-rock, compuesto por sus dimensiones física (tonos y timbres) y retórica (estructuras musemáticas), se encuentra inscripto en la corporalidad humana tardomoderna, dado que el oído percibe como familiares estos sonidos. La incorporación del pop-rock implica poseer un tipo de capital cultural que permite la decodificación y el reconocimiento de los sonidos. “El pop-rock acompañó la absorción corporal de una forma de receptividad hacia la música, un modo de escucha, una competencia cultural” (Regev, 2013, p. 173-174). Este “patrón cultural de escucha” permite una identificación intuitiva de familiaridad con el pop-rock dado que opera como un condicionamiento sensitivo-perceptivo, configurando un cosmopolitismo estético corpóreo: “un cuerpo estético cosmopolita no es solo un cuerpo capaz de reconocer, aceptar, adaptarse a la otredad, a los idiomas estéticos y circunstancias asociadas con materiales culturales fuera de los que son familiares de su cultura nativa, sino más bien un cuerpo que articula su propia identidad local incorporando elementos de culturas foráneas” (Regev, 2013, p. 176). Las sensaciones producidas en los oyentes, difícilmente descritas pero percibidas corporalmente, son las encarnaciones del cambio cultural operado por el pop-rock como agente social que asoció la modernidad tardía con sonoridades específicas.

6. Reflexiones finales

Los desarrollos teóricos aquí esbozados invitan a constatar empíricamente (en un análisis situado) sus aseveraciones. Se enumeran a continuación algunas posibles instancias en donde se pueda medir la potencia explicativa de los mencionados desarrollos en el terreno

empírico, formular (re)conceptualizaciones a través de exploraciones teóricas, o utilizar como marco conceptual lo teorizado para comprender los sentidos que circulan entre los agentes sociales del campo del pop-rock.

Vincular la dimensión puramente cultural con la dimensión política es de importancia capital. Ya se ha comentado que Fraser (2006) apunta a identificar categorías de división bidimensionales: es decir, diferencias económicas y simbólicas sobre las que se funda la injusticia social. La actividad musical posee una lógica que le es propia, cuyo funcionamiento permite una autonomía relativa de las otras esferas de actividad humana; aun así, no deja de estar fuertemente influenciada en cada momento dado por el contexto político-institucional, las constricciones y facilidades de la macro y micro economía, por la configuración de la estructura de clases, y un vasto número de factores que alteran la forma en la que los actores sociales dentro de cada campo de producción cultural vivencian el juego. La dimensión política debe ser tenida en cuenta como sustrato donde la actividad artística se desarrolla. En este sentido, describir las desigualdades que se producen y reproducen en el funcionamiento social global del pop-rock según diversos clivajes (geográficos, generacionales, de género, étnicos, económicos, etc.) es crucial para esclarecer las relaciones entre la política y el arte musical (y el pop-rock en particular).

Sobre la cuestión musical, los géneros musicales y la industria, conviene tener en cuenta la dinámica cíclica entre comercialismo y vanguardismo postulada por Regev, la cual es responsable de expandir el arsenal de recursos expresivos del pop-rock. El autor imagina esta dinámica como un espiral que se expande en consecutivos ciclos de independencia y cooptación por la industria musical, de diversidad incrementada y reducida que deja a lo largo del recorrido espiralado una acumulación de estilos y tendencias que irradian influencia e inspiración para nuevos o repetidos modos de expresión (Regev, 2013). La existencia de estos ciclos permitiría formular la pregunta de si se debe o no reactualizar la conceptualización misma del género pop-rock tomando en cuenta las tendencias actuales en la música: mientras algunos géneros musicales prominentes continúan en búsqueda de la innovación estilística utilizando elementos tomados de la historia del pop-rock, algunos otros se cierran sobre sí mismos y sobre sus propios recursos estilísticos, buscando cuidadosamente no fusionarse para mantener la pureza. La pregunta apunta a si la estética del pop-rock es definida por su constante búsqueda de expansión expresiva, y al rol que toman las tendencias conservadoras observadas en algunos géneros.

Por último, resultaría esclarecedor explorar las percepciones de productores y consumidores de pop-rock acerca de distintos tópicos, tales como: a) la vigencia del pop-rock como significante de la modernidad tardía y la contemporaneidad; b) el fenómeno del auge de solistas como entidades creativas en detrimento del clásico formato de bandas; c) los cambios en los modos de escuchar –y vivenciar el- pop-rock a la luz de los cambios

tecnológicos; d) la posibilidad de formulaciones innovadoras usando los instrumentos tradicionales del pop-rock (guitarra y teclado). Estas inquietudes tendrán que ser desarrolladas en futuras líneas de investigación.

Referencias bibliográficas

- BECK, U., GIDDENS, A. y LASH, S. (2001) "Modernización reflexiva. Política, tradición y estética en el orden social moderno". Madrid: Alianza Editorial.
- BOURDIEU, P. (2008) "Cuestiones de Sociología". Madrid: Akal.
- BOURDIEU. P. (2018) "El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura". Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- DENORA, T. (2003) "After Adorno". Cambridge: Cambridge University Press.
- FRASER, N. (2001) "Recognition without Ethics?" Theory, Culture and Society 18, 21–42.
- FRASER, N. (2006) "¿Redistribución o reconocimiento? Un debate político-filosófico". Madrid: Morata.
- KANT, I. (2013) "Crítica del juicio". Buenos Aires: Austral.
- LASH, S. (1990) "Sociology of Postmodernism". London: Routledge.
- LATOUR, B. (2008) "Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red". Buenos Aires: Manantial.
- LUHMANN, N. (1995) "Introducción a la Teoría de Sistemas". México: Universidad Iberoamericana.
- MEYER, J.W. (2000) "Globalization: Sources and Effects on National States and Societies". International Sociology 15, 233–48.
- PETERSON, R.A. y KERN, R. (1996) "Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore". American Sociological Review 61, 900–7.
- REGEV, M. (2013) "Pop-rock music. Aesthetic cosmopolitanism in late modernity". Cambridge: Polity.
- REGEV, M. (2005) "Algunas notas acerca del surgimiento del campo global de música pop-rock: los casos de Argentina e Israel". Actas VI CONGRESO IASPM-AL. https://drive.google.com/file/d/1Z753n-DFvVxkOsw9pflmNyDm-R3m5AF-/view
- REGEV, M. (1992) "Popular music studies: the issue of musical value." Journal of Popular Music Studies, 4(2), 22–27. https://doi.org/10.1111/J.1533-1598.1992.TB00075.X
- SEEGER, C. (1960) "On the Moods of a Musical Logic." Journal of the American Musicological Society 13, 224–61.
- SEWELL JR., W. (2005) "Logics of History: Social Theory and Social Transformation". University of Chicago Press, Chicago, IL.

- TOYNBEE, J. (2000) “Making Popular Music”. London: Arnold.
- WEBER, M. (2008) “Economía y Sociedad. Esbozo de sociología comprensiva.” México: Fondo de Cultura Económica.