

Propuesta teórica para una sociología de las músicas populares

Theoretical proposal for a sociology of popular music

Fernán del Val Ripollés

Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, España.
fernandelval@gmail.com

Recibido: 25-1-2015
Modificado: 7-4-2015



Resumen

Este trabajo propone un marco teórico para el estudio de las músicas populares partiendo de algunos conceptos y abordajes teóricos surgidos dentro de la sociología, y más en concreto de la sociología de la cultura y de las artes. Concretando, este trabajo se adentra en el estudio de la producción y creación musical, poniendo especial énfasis en el caso del pop-rock. Autores como Pierre Bourdieu, Howard S. Becker o Antoine Hennion proporcionan conceptos y herramientas teóricas para analizar las músicas populares desde una perspectiva sociológica. El trabajo también evaluará la utilidad de algunos conceptos surgidos dentro de los estudios sobre músicas populares, tales como el de género, subcultura y escena, para el análisis de este objeto de estudio desde una perspectiva sociológica.

Palabras clave: Campo, escena, sociología de la cultura, sociología de la música, subcultura.

Abstract

This paper proposes a theoretical framework for the study of popular music, starting from some concepts and theories appeared in the sociological field, specifically on the sociology of culture and arts. This work goes into the study of music production and creation, with special emphasis on the case of pop-rock. Authors as Pierre Bourdieu, Howard S. Becker or Antoine Hennion provide concepts and theoretical tools for a sociological analysis of popular music. The paper also value the usefulness of some concepts appeared on the popular music studies, such as gender, subculture and scene, for the analysis of this object from a sociological perspective.

Key words: Field, Scene, Sociology of Culture, Sociology of Music, Subculture.

Sumario

1. Introducción | 2. Las músicas populares como campo cultural | 3. Mediaciones y cooperación dentro de la producción cultural | 4. Estética y capital (sub)cultural | 5. ¿Subcultura, género o escena? | 6. El rock como campo transnacional | 7. Conclusiones | Referencias bibliográficas

Cómo citar este artículo

Val Ripollés, F. (2015): "Propuesta teórica para una sociología de las músicas populares", *methaodos.revista de ciencias sociales*, 3 (1): 33-48. <http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v3i1.65>

1. Introducción

El estudio académico sobre las músicas populares¹ es un área en expansión y solidificación desde que a principios de los años ochenta del siglo pasado se fundase la IASPM (*Internacional Association for the Study of Popular music*). Esta rama de estudios ha estado caracterizada, a nivel teórico, por su interdisciplinariedad: la musicología, la semiótica, la etnomusicología o la sociología han sido fuentes de las que estos estudios han bebido.

Este artículo propone un marco teórico para el estudio de las músicas populares partiendo de algunos conceptos y abordajes teóricos surgidos dentro de la sociología, y más en concreto de la sociología de la cultura y de las artes. Concretando, este trabajo se adentra en el estudio de la producción y creación musical, poniendo especial énfasis en el caso del pop-rock. Autores como Pierre Bourdieu, Howard S. Becker o Antoine Hennion proporcionan conceptos y herramientas teóricas para analizar las músicas populares desde una perspectiva sociológica. El trabajo también evaluará la utilidad de algunos conceptos surgidos dentro de los estudios sobre músicas populares, tales como el de género, subcultura y escena, para el análisis de este objeto de estudio desde una perspectiva sociológica.

2. Las músicas populares como campo cultural

El concepto de campo, acuñado por Pierre Bourdieu, es un buen punto de partida como marco general a partir del cual entender el análisis sociológico de las músicas populares. A pesar de que este autor apenas prestó atención en sus trabajos a la música, sus ideas han tenido un gran impacto en la sociología de la música, y en los estudios académicos sobre música en general. De acuerdo con Nick Prior: "Bourdieu ha fijado la agenda para los estudios post-marxistas sobre las prácticas sociomusicales (...) sus conceptos de capital cultural, campo y habitus han sido centrales para la formación de un paradigma crítico en la sociología de la música que demuestre cómo lo social produce, contextualiza o penetra en la música" (2011: 122).

Es interesante analizar cómo la utilización de las ideas de Bourdieu se ha realizado de formas diversas, y se ha dado tanto en estudios cuantitativos (cuestiones de gusto o consumo musical) como cualitativos (construcciones nacionales de cánones musicales, historias del rock). Lo curioso es que se puede observar una fractura geográfica entre estos estudios: los países anglosajones son quienes han aplicado en mayor medida los planteamientos de *La distinción*, utilizándose en pocos estudios *Las reglas del arte*. Esta obra, en cambio, ha sido de gran utilidad en países periféricos (España, Brasil, Argentina, Israel) respecto de las metrópolis rockeras (EE.UU., Reino Unido), países en los que el pop-rock ha tenido que imponerse a otros géneros.

Entrando en el concepto de campo, la obra en la que Bourdieu desarrolla y aplica este concepto con más detenimiento es en *Las reglas del arte* (1995), aunque las ideas centrales de ese texto ya habían sido trabajadas con anterioridad en artículos o ponencias como "Algunas propiedades de los campos", "El mercado de los bienes simbólicos" o "La producción de la creencia", textos escritos en los años sesenta y setenta, traducidos posteriormente al castellano en recopilaciones de artículos de Bourdieu² (1990 y 2003). La sociología de la cultura y de las artes de Bourdieu se propone desmontar la idea romántica de que las obras de arte son impenetrables, de que el arte por el arte es la sublimación de la creación humana y de que no hay explicación (al menos desde la sociología) posible ya que ésta escapa del conocimiento racional³. Para romper con estos mitos Bourdieu propone el concepto de campo. Entrando en la elaboración conceptual de Bourdieu, éste se muestra esquivo a la hora de dar una definición canónica del

¹ Utilizo el concepto de música popular siguiendo el patrón anglófono de *popular music*, aquella que abarca géneros como el pop, el rock, el blues, el rap, el heavy, etc. Este concepto se construye frente al concepto de música clásica o música culta. Para un análisis más detallado véase Middleton (1990).

² Algo parecido ocurre con la obra de Bourdieu en inglés, en donde antes de traducirse *Las reglas del arte* se publicó una recopilación de algunos de los artículos mencionados titulada *The Field of Cultural Production* (1993). De hecho casi toda la literatura sociológica sobre Bourdieu en inglés hace referencia a este texto, antes que a *Las reglas del arte*.

³ Nick Prior (2011) reivindica también la sociología de Howard S. Becker en esa misma línea. Más adelante compararemos las ideas de Bourdieu y de Becker.

concepto de campo ya que en sus textos la teoría, las definiciones, están diseminadas por toda la obra. Aun así, podemos encontrar algunos (largos) esbozos de definición del concepto de campo:

El campo es una red de relaciones objetivas (de dominación o subordinación, de complementariedad o antagonismo...) entre posiciones (...). Cada posición está objetivamente definida por su relación objetiva con las demás posiciones. Todas las posiciones dependen, en su existencia misma, y en las determinaciones que imponen a sus ocupantes, de su situación actual y potencial en la estructura del campo, es decir en la estructura del reparto de las especies de capital (o de poder) cuya posesión controla la obtención de beneficios específicos que están puestos en juego en el campo (Bourdieu, 1995: 342).

Condensando un poco la definición podemos decir que el campo está formado por las relaciones objetivas entre las posiciones relativas de aquéllos que lo ocupan; es la estructura que determina la forma de las interacciones (Bourdieu, 1995: 272). El aspecto fundamental y definitorio de los campos es que en ellos se da una lucha entre los ocupantes de ese espacio por el poder (simbólico, económico, político). En función de la posición que ocupen estos agentes, de sus capitales acumulados, de la historia del propio campo, las luchas tomarán una forma u otra (Bourdieu, 1995: 309).

Dentro de la sociología de la música uno de los autores que mejor han traducido las ideas de Pierre Bourdieu al estudio del pop-rock es el sociólogo israelí Motti Regev. Para Regev el pop-rock puede ser entendido como un campo de producción cultural ya que es:

Un espacio de relaciones jerárquicas, cuyas posiciones dominantes son una serie de músicos y trabajos canónicos consagrados, con los correspondientes productores de significados que mantienen de forma satisfactoria los criterios de evaluación impuestos, y que controlan la entrada en el canon de nuevos y viejos músicos. Ser un campo de producción cultural significa que el pop-rock es un terreno cultural en constante movimiento, con músicos y estilos emergentes buscando reconocimiento y prestigio (...). También significa que las luchas por el reconocimiento son luchas por preservar o desafiar el criterio dominante de evaluación. Estos criterios están basados en una ideología del arte que no es sino una adaptación (...) de la ideología general del arte autónomo (Regev, 2013: 60).

Una de las características de los campos es la importancia de la creencia o *illusio*, metáfora religiosa influida también por los trabajos de Max Weber, para explicar cómo el sostenimiento de los valores compartidos en el campo está basado en la creencia que los ocupantes del campo tienen sobre el mismo. Partiendo de una concepción constructivista del campo Bourdieu concluye que "el productor del valor de la obra de arte no es el artista sino el campo de producción como universo de creencia que produce el valor de la obra de arte como fetiche al producir la creencia en el poder creador del artista", por lo que a la hora de analizar las obras hay

que tener en cuenta no sólo a los productores directos de la obra en su materialidad sino también al conjunto de los agentes y de las instituciones que participan en la producción del valor de la obra a través de la producción de la creencia en el valor de la obra de arte en general y en el valor distintivo de tal o cual obra de arte, críticos, historiadores del arte, editores (Bourdieu, 1995: 339).

En su concepción de los campos de producción artística Bourdieu señala que estos se estructuran en torno a dos oposiciones: por un lado la oposición entre la producción pura, el mercado restringido a los productores, y por el otro la gran producción, dirigida al gran público, generándose así dos subcampos de producción. Y por otro lado, dentro de cada subcampo de producción tenemos la oposición entre las vanguardias frente a las vanguardias consagradas, o los ortodoxos frente a los heterodoxos. El primer subcampo Bourdieu lo denomina "el campo de producción restringida", "que produce bienes simbólicos objetivamente destinados (al menos a corto plazo) a un público de productores de bienes simbólicos que producen, ellos mismos, para productores de bienes simbólicos", y, por otra parte, está "el campo de la gran producción simbólica", "específicamente organizada en vistas a la producción de bienes simbólicos destinados a no-productores (el gran público)" (Bourdieu, 2003: 90).

En el mundo de la música pop-rock podemos apreciar como, a grandes rasgos, existen escenas, géneros y grupos cuya producción está dirigida a un público minoritario, o que es valorada principalmente por la crítica musical y por otros músicos pero no por demasiado público. En ocasiones esto se puede producir por vocación de los propios grupos (por ser propuestas musicales novedosas, por no querer

formar parte de una compañía discográfica importante), o es simplemente por una cuestión generacional: los grupos acaban de comenzar y son poco conocidos, pero con el tiempo se abrirán a un público más amplio.

En el caso de las obras de ciclo de producción largo, en ellas se genera una antinomia o contradicción "a medida que va creciendo la autonomía de la producción cultural, vemos crecer también el intervalo de tiempo necesario para que las obras consigan imponer al público (las más de las veces oponiéndose a los críticos) las normas de su propia percepción que aportan en ellas" (Bourdieu, 1995: 129). Por tanto los productores pueden tener como clientes, a corto plazo, a sus iguales, y contar con una remuneración diferida, a diferencia de los artistas del otro subcampo que tienen garantizada una clientela inmediata. Si en la consagración de las obras a largo plazo es fundamental el trabajo de los críticos, en su función de descubridores (Bourdieu, 1995: 223), lo que legitima la otra lógica es simple y llanamente el mercado. El éxito es la garantía del valor.

Podemos observar un ejemplo del subcampo de producción restringida dentro del pop a través del caso del grupo Veneno, cuyo primer disco aparece en 1978, obteniendo cierta repercusión a nivel de medios de comunicación, y algunas críticas positivas, pero pasando desapercibido para el gran público. Casi treinta años después dos revistas musicales: *Efeeme* y *Rockdelux*, eligen ese disco como el mejor de la historia del pop-rock español, obteniendo un reconocimiento público que en su momento no consiguió⁴, lo que lleva a legitimar no sólo al grupo y a sus componentes, sino a los propios críticos musicales que entonces lo defendieron y que treinta años después ven legitimado su propio gusto a través de encuestas en las que ellos mismos participan.

El poder del campo de producción restringida, su independencia con respecto a otros campos, como el político o el económico, depende de su capacidad para imponer sus propios criterios, que son los que van asentando el discurso del arte por el arte: "Estamos, en efecto, en un mundo económico al revés: el artista sólo puede triunfar en el ámbito simbólico perdiendo en el ámbito económico (por lo menos a corto plazo), y al contrario (por lo menos a largo plazo)" (Bourdieu, 1995: 130). Hay muchos ejemplos de discos que cuando aparecieron pasaron desapercibidos y que después, retrospectivamente, son convertidos en canónicos por la crítica, como por ejemplo el *Pet Sounds* de The Beach Boys (1966) o el debut de The Velvet Underground (1968). Incluso el hecho de haber pasado desapercibidos en un primer momento les dota de una mayor autenticidad, por ser algo así como un tesoro escondido que no fue bien ponderado en su momento.

Motti Regev (2013: 83 y siguientes) complejiza la visión de Bourdieu al aplicarla al campo del pop-rock y señala que la forma de este campo no sería la que Bourdieu presuponía para el campo literario. Si ese campo estaba formado por dos subcampos, el de la gran producción y el de la producción a pequeña escala, en el caso de las músicas populares las divisiones se hacen entre subcampos organizados en torno a cuestiones estilísticas o escenas; los principales subcampos serían el del hip-hop, la electrónica, el metal y el indie. Y en el centro del campo estaría un subcampo central, que sería el *mainstream*, es decir, el espacio que ocupan aquellos grupos con más reconocimiento público. A su vez dentro de cada subcampo podemos encontrar las tensiones entre los grupos más innovadores y vanguardistas con poco público y los grupos más comerciales. La lógica del campo dictaría que los grupos con más reconocimiento en cada subcampo pasan a formar parte al subcampo del *mainstream*, y los grupos con más reconocimiento y prestigio en él son los centrales en todo el campo.

En la obra de Bourdieu el concepto de campo va unido al concepto de habitus. Con este concepto el sociólogo francés trataba de buscar un punto intermedio entre las teorías estructuralistas (Bourdieu pensaba sobre todo en Levi-Strauss y en la idea de que el sujeto es portador de una estructura) y las teorías que abogan por el individualismo metodológico, intentando encontrar un equilibrio entre ambas: "Yo pretendía poner de manifiesto las capacidades activas, inventivas, creativas, del habitus y del agente (...) El habitus es un conocimiento adquirido y un saber que puede funcionar como un capital" (Bourdieu, 1995: 268). Es útil recurrir a los exégetas de Bourdieu para entender mejor sus conceptos así como para obtener definiciones más amplias: "El habitus son sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir como principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones" (Gutiérrez, 2003: 13).

⁴ Para un análisis un poco más pormenorizado del papel de la crítica musical española véase Val, Noya y Pérez Colman (2014).

Aplicado a un caso concreto (el de los filólogos) Bourdieu explica así su concepto: "Un habitus de filólogo es a la vez un oficio, un cúmulo de técnicas, de referencias, un conjunto de creencias... propiedades que dependen de la historia de la disciplina, de su posición en la jerarquía de disciplinas" (Bourdieu, 1990: 110). En este sentido es interesante también tener en cuenta, siguiendo de nuevo la terminología "bourdiana", los diferentes tipos de capitales (social, económico, académico...) de los que disponen los individuos, que dependen de elementos como el nivel de estudios, la clase social de origen, el trabajo que uno desempeña, las amistades, el nivel cultural y académico de la familia de origen..., y que inciden en la posición que el sujeto ocupa dentro del campo. Aplicado al estudio de las músicas populares esto quiere decir que a la hora de analizar la posición que ocupan los grupos musicales o artísticos dentro del campo musical habrá que tener en cuenta, además de las relaciones que tengan dentro del campo, y de su producción cultural (los discos, singles y obras que realizan, sus conciertos), su nivel educativo y cultural, su origen social, su gusto musical...

3. Mediaciones y cooperación dentro de la producción cultural

Bourdieu se ha convertido en un paradigma hegemónico dentro de la sociología de la cultura, y los diferentes desarrollos teóricos y prácticos que se han dado en esta disciplina, y en otras (antropología, ciencia política, estudios culturales, etc.) han generado paradigmas opuestos, o al menos que complementan algunos elementos que Bourdieu no tuvo en cuenta. En este apartado voy a recoger algunas de las críticas más importantes que se han hecho a los modelos teóricos de Bourdieu dedicados a cuestiones sobre producción y creación cultural. En primer lugar explicaré el concepto de "mundo del arte" de Howard S. Becker, desarrollado de forma sincrónica al concepto de campo. Si bien los puntos de partida de ambos autores son muy diferentes, ambos coinciden en varias cuestiones a subrayar. En una posición más belicosa hacia Bourdieu se sitúa el también sociólogo francés Antoine Hennion quien plantea, a través de la "teoría de la mediación", una visión menos rígida de los objetos culturales, y de la forma de acercarse a ellos.

Frente a la obra de Bourdieu, que podríamos situar dentro de la teoría crítica, Howard S. Becker proviene de la escuela teórica norteamericana (se le considera miembro de la segunda generación de la Escuela de Chicago), cercano al interaccionismo simbólico. Mientras que Becker apela al análisis empírico y el antideterminismo, Bourdieu defiende que hay que ir más allá de lo visible, que hay que capturar las lógicas ocultas de las relaciones humanas, lo cual no siempre es fácil de identificar. Aunque Becker es reconocido dentro de la sociología por sus trabajos acerca de sociología de la desviación, en su principal trabajo sobre sociología del arte, *Los mundos del arte*, no hay rastro de conflictividad, de jerarquías, de poder al fin y al cabo. Su interés central es la cooperación entre los sujetos⁵.

En consonancia con el trabajo de Bourdieu, Becker trata de desmontar mitos románticos acerca de la producción y creación artística, señalando que esos procesos se desarrollan a través de las interacciones de diversos agentes. El artista en soledad no podría desarrollar su trabajo sin la cooperación de muchas otras personas: "Las obras de arte no son los productos de individuos, de 'artistas' que poseen un don raro y especial. Son más bien los productos colectivos de todas las personas que cooperan por medio de las convenciones características de un mundo de arte para concretar esos trabajos" (Becker, 2008: 55). Su concepto clave, el de mundo del arte, lo define así:

Los mundos del arte consisten en todas las personas cuya actividad es necesaria para la producción de los trabajos característicos que ese mundo, y tal vez también otros, definen como arte. Los miembros de los mundos del arte coordinan las actividades por las cuales se produce el trabajo haciendo referencia a un cuerpo de convenciones que se concretan en una práctica común y objetos de uso frecuente. Las mismas personas a menudo cooperan de forma reiterada, hasta rutinaria, de formas similares para producir trabajos similares, de modo que puede pensarse un mundo de arte como una red establecida de vínculos cooperativos entre participantes (Becker, 2008: 54).

⁵ Años después de publicar esa obra Becker escribió el texto *El poder de la inercia*, en el que explica cómo lo hegemónico, la inercia, influye en las formas de hacer música (véase Becker, 2009).

Aplicado al estudio de la producción social de la música, las ideas de Becker ponen de manifiesto que hay que analizar las interacciones de los sujetos y agentes presentes dentro de ese espacio, ya sean músicos, representantes, productores, periodistas... Un relato muy interesante sobre la importancia de la cooperación dentro del campo musical es la biografía de Geoff Emerick, técnico de sonido de los Beatles. La labor de Emerick, o de George Martin, productor de los Beatles, no era la de meros "pulsadores de botones", sino que exigía de una cierta destreza creativa que complementaba a la del grupo. La labor de Emerick y la de Martin era la de traducir las vaporosas ideas que se les ocurrían a los Beatles y llevarlas cabo. John Lennon, por ejemplo, les pidió que, en la canción "Tomorrow never knows", su voz sonara "como el Dalai Lama cantando desde la cumbre de una montaña, a kilómetros de distancia" (Emerick y Massey, 2011: 23). La labor del ingeniero y del productor era la de buscar los medios materiales para llevar a cabo la idea, cosa que consiguieron grabando la voz de Lennon a través de un amplificador Leslie. Emerick también señala cómo George Martin ayudaba a los Beatles a hacer arreglos de las canciones, a cambiar notas, o a hacer partituras para orquesta o cuartetos de cuerda. Este ejemplo permite observar cómo los procesos creativos y compositivos no son producto de mentes privilegiadas, sino de la cooperación entre sujetos con destrezas y habilidades complementarias.

Becker analiza cuestiones pragmáticas que son interesantes, a partir del concepto de "convención": para que exista cooperación son necesarias ciertas convenciones compartidas por los miembros del mundo de arte, conocidas por los miembros: "muchas de las cosas que los artistas y el personal de apoyo hacen cuando coordinan sus actividades surgen de una serie de formas posibles de hacer lo mismo, cualquiera de las cuales es aceptable con la condición de que todos la usen" (Becker, 2008: 77). Es decir que para que la gente coopere es necesario que se compartan unas formas de hacer, unos parámetros compartidos sobre cómo trabajar.

Para Becker un elemento importante en la evolución del arte son los cambios tecnológicos, factor que Bourdieu no tuvo en cuenta en su trabajo (probablemente porque en el mundo de la literatura del siglo XIX los cambios tecnológicos eran pocos). Becker señala que normalmente el desarrollo tecnológico no suele estar dirigido a los mundos del arte, se suele producir en otras áreas para después aplicarse en la producción, distribución o consumo (Becker, 2008: 349). En el mundo del rock, por ejemplo, fue muy importante, y sigue siendo, el rol de los discos en la distribución y conocimiento del género: "La forma en que los jóvenes músicos de rock aprenden a tocar sus instrumentos y a combinar fuerzas para producir rock hace hincapié en la importancia de las grabaciones como sustituto funcional de las partituras" (Becker, 2008: 370).

Becker señala que analíticamente el concepto de mundo del arte es más útil que el de campo ya que "habla de cosas que se pueden observar gente haciendo cosas en vez de fuerzas, trayectorias, inercias, que no son observables en la vida social" (Becker y Pessin, 2006: 280). Es relevante el apunte que hace Becker al mostrar que Bourdieu predefine las relaciones sociales como relaciones de poder y de dominación antes de observarlas. Para Becker no se puede establecer ese a priori, en unas ocasiones funcionará así, en otras no. Como señala Pessin dentro de los mundos del arte "la acción de cada uno no está determinada por algo como la 'estructura global' del mundo en cuestión sino por las motivaciones específicas de cada participante" (Becker y Pessin, 2006: 280).

Otro autor de relevancia dentro de la sociología de la cultura es Antoine Hennion. Para el sociólogo y musicólogo francés la sociología del arte y de la cultura ha partido de un presupuesto teórico erróneo, el modelo del tótem durkheimiano basado en la creencia (la creencia de que el tótem es algo para el nativo cuando en realidad el tótem es la sociedad). Su propuesta teórica, que denomina teoría de la mediación, permite evitar ese análisis y centrarnos en las mediaciones, en la actividad de los sujetos, de las tecnologías, de las instituciones, de las producciones, de los contextos de escucha... (Hennion, 2002: 19).

Aunque Hennion reconoce que la sociología ha tenido en cuenta a los mediadores, normalmente lo ha hecho para al final dejarlos de lado en pos de las explicaciones sociales. De hecho la sociología ha tratado a los mismos objetos artísticos como mediadores que ocultan una causa más profunda: "Interpretarlo [el objeto artístico] consiste en leer a través de él una razón social, que lo desprenda de su opacidad de cosa singular; hacer del objeto un mediador es, por consiguiente, transformarlo en un principio de inteligibilidad" (Hennion, 2002: 84). La crítica que hace Hennion es que, si bien en un primer momento sociólogos como Bourdieu reconocen la autonomía de los campos, y de los sujetos en los campos, al final, al introducir la idea de la creencia, estos autores deslegitiman a los actores, los hacen parecer marionetas ensimismadas por esa falsa creencia que el sociólogo ha de desmontar: "En el fondo

(...) no son ellos, en realidad, los que producen el arte, sino sus receptores o, más exactamente, el sistema de creencias que constituye el conjunto de un 'mundo del arte'" (Hennion, 2002: 128). Por tanto, mientras que en la sociología de la cultura (Bourdieu) el arte es un mediador en sí mismo, pero mediador sin ninguna autonomía, en la sociología del arte (Becker) la explicación de lo artístico se llena de mediadores. Pero la forma en que se han introducido las mediaciones en la sociología sigue ocultando la labor de sujetos, y objetos, en el campo artístico.

La propuesta de Hennion es que las relaciones de mediación son relaciones activas, no de simple intermediación: "Ni agentes ni instrumentos pasivos de causas superiores, ni canales de transmisión entre un arte y una sociedad consideradas como dos realidades externas una de la otra: se han vuelto verdaderamente mediadores, que definen tanto las relaciones entre el arte y la sociedad como son definidos por ellas, que tanto establecen sus causas como son causados por ellas" (2002: 230). La potencialidad de este discurso está en que los objetos culturales y las mediaciones presentes en ellos no son entes pasivos que reflejan condicionamientos sociales, sino que son agentes activos en la creación de la realidad. A partir de aquí es interesante pensar que las músicas populares no son reflejos de condicionamientos de clase o de la situación política en el que se desarrollan, sino que la propia música interviene en esos desarrollos, y a su vez se ve afectada también por los mismos. Por ejemplo podemos pensar en cómo el rock urbano español, caracterizado como un rock proletario, no es simplemente una escena que refleja características de la clase obrera sino que a través de sus canciones, de sus imaginarios simbólicos, el rock urbano crea y difunde una imagen sobre los jóvenes obreros.

4. Estética y capital (sub)cultural

Dentro de las aportaciones más recientes a la sociología de la música se están produciendo algunas reflexiones interesantes en relación a las cuestiones que se han comentado. Por ejemplo los trabajos de Georgina Born son de gran valía desde el punto de vista de que esta autora no reniega del trabajo de Bourdieu, sino que trata de completarlo con diversas aportaciones de otros sociólogos del arte como Zolberg, Wolff o Hennion, quienes critican que la sociología del arte se haya construido en contra del objeto artístico, obviando la parte estética de los mismos⁶.

La propuesta de Born (2010: 176) es que el investigador debe de conocer los análisis de los productores culturales y de los críticos sobre el objeto artístico, así como comprender las mediaciones sociales y las condiciones históricas que han alumbrado dicho objeto, para poder ofrecer una interpretación crítica del mismo. Para Born la aportación más valorable de Bourdieu a la sociología del arte y de la cultura es el concepto de campo, pero también denuncia (como ya vimos en Hennion) la dejadez, o el rechazo, de Bourdieu a analizar la dimensión estética de las obras. En *Las reglas del arte* Bourdieu analiza algunas corrientes artísticas como el arte burgués, el arte por el arte o el arte social, pero su análisis es desaliñado y la definición que hace de estos modelos artísticos tiene más que ver con cuestiones socioeconómicas que con cuestiones estéticas. Bourdieu no explica a partir de qué elementos estéticos se construyen estos modelos, y si utiliza alguna referencia a técnicas o escuelas artísticas es algo puntual, no sistemático.

En cuanto a cómo abordar la dimensión estética de los objetos, Born utiliza las aportaciones de algunos antropólogos (autores como James Weiner o C. Pinney), que son los que dan pistas a esta autora de cómo resolver esta cuestión: "No tenemos que decidir qué es la belleza en el ámbito de lo artístico, pero sí tenemos que enfrentarnos a las formas manifiestas en las que una entidad social produce por sí misma convenciones" (Weiner citado en Born, 2010: 187). Es decir, que para Born el investigador debe tener en cuenta los linajes artísticos, el desarrollo de los géneros, las técnicas propias de cada género, la construcción de discursos de legitimación o la competencia entre géneros dentro del campo.

En esa misma línea Nick Prior (2011) plantea que los esfuerzos de Bourdieu o Becker por reducir la creación artística a cuestiones sociales (organizacionales, ideológicas) han hecho que la sociología haya dejado de mirar a los elementos estéticos: "Durante demasiado tiempo la sociología ha proyectado una sombra reduccionista e imperialista sobre las artes, disminuyendo tanto las propiedades específicas de las obras como el carácter afectivo de los lazos con ellas" (Prior, 2011: 123). Pero Prior observa también

⁶ También Simon Frith, sociólogo pero más afincado en los estudios sobre músicas populares, ha reivindicado una aproximación sociológica al objeto musical (véase Frith, 2001).

algunos riesgos a la hora de desarrollar este giro estético en la sociología, como el de dejar de lado todo el trabajo de Bourdieu, que a nivel macro sigue siendo de mucha utilidad. Las cuestiones sobre el poder, el uso de la cultura como forma de distinción, son cuestiones que siguen siendo importantes.

Algunos trabajos realizados desde los estudios sobre músicas populares han complejizado de una forma muy interesante el concepto de capital cultural de Bourdieu. Por ejemplo Sean Albiez (2003) reflexiona en un artículo sobre la figura de Johnny Rotten/John Lydon, cantante de los Sex Pistols y PIL. A partir del análisis del músico Albiez delibera sobre la relación entre el rock progresivo y el punk, así como sobre la forma en la que los sujetos construimos nuestros gustos, como media nuestro capital cultural en estos procesos, así como la relación de estos elementos con el proceso creativo.

Para Albiez es importante salir de cierto determinismo "bourdiano" y señalar que las opciones y las decisiones que los músicos toman no están necesariamente predeterminadas por la clase, la raza, la edad o el género. Albiez (2003: 363) señala que los músicos disponen de un "depósito de obras"⁷, depósito elaborado a partir de su capital cultural, de los discos y músicos que han ido siguiendo (sus influencias musicales) pero que también se construye a partir de sus intereses estéticos, de las opciones estéticas que van tomando en su proceso compositivo. Todo esto crea ese depósito del que los músicos pueden extraer un sustento creativo. En el caso de Lydon su capital cultural y musical está formado por grupos de rock progresivo, jazz, soul, reggae, pop/rock...

Albiez es crítico con las teorías del reflejo y las teorías postmarxistas que señalan que la clase social y el contexto histórico definen la evolución personal y el gusto cultural de los sujetos. Aunque Lydon provenía de un ambiente obrero sus gustos culturales (no sólo musicales, también literarios) eran muy amplios. Lydon apenas pisó la cola del paro ya que trabajaba con su padre, lo que le permitió financiarse una amplia colección de discos, algo que contrasta con el tópico del punk como reflejo del desempleo y de la crisis económica. Rotten tuvo muchos problemas, tanto con Malcom McLaren (manager de los Sex Pistols) como Steve Jones (guitarra) en cuanto a la dirección artística que el grupo debía tomar. Para Albiez "estas tensiones internas (...) entre diferentes niveles de conocimiento, de capital cultural, entre los miembros del grupo, aparentemente todos de una misma clase social, demuestra la inaptitud del concepto de capital cultural si éste va unido a nociones simplistas sobre la clase y las jerarquías sociales" (Albiez, 2003: 366).

El trabajo de Albiez es muy sugerente para pensar en la situación de algunos músicos españoles durante la Transición, como es el caso de Rosendo Mercado. La prensa musical de entonces hablaba de la Nueva Ola y del rock urbano como dos escenas enfrentadas, la primera más próxima a la *New Wave*, al punk y la electrónica, la segunda al rock duro y al heavy. Rosendo, músico de origen obrero, del barrio de Carabanchel, explicaba ya entonces su interés por grupos de la *New Wave* como The Cars, o por el punk de The Clash. Y el sonido de su grupo, Leño, incorporaba elementos técnicos del rock duro, como los solos de guitarra, con el uso de las quintas, técnica característica del punk basada en tocar los acordes en las cuerdas más graves de la guitarra. De hecho en la carrera discográfica de Rosendo los teclados, un instrumento más propio del techno-pop que del rock duro, tuvieron mucha presencia. Es decir, que la idea de que el punk, al menos en Madrid, era una música de clases medias, no se cumple a rajatabla. El depósito de obras de Rosendo superaba los límites del rock duro y se ampliaba mucho más allá.

Sara Thornton (1995) se ha acercado también a la obra de Pierre Bourdieu, a su concepto de capital cultural, entendido como el eje del sistema de distinción basado en jerarquías del gusto, que se corresponden con las distinciones de clase. Pero Thornton hace el concepto suyo y lo convierte en "capital subcultural", que confiere estatus a quien lo disfruta, a ojos de observadores relevantes (Thornton, 1995: 11). El capital subcultural puede ser objetivado o encarnado de diversas formas.

Objetivado a través de cortes de pelo a la moda así como colecciones de discos bien montadas (llenas de ediciones limitadas). Al igual que el capital cultural se personifica a través de las buenas maneras, el capital subcultural se personifica 'estando a la última', utilizando argot actual y pareciendo que has nacido para hacer los últimos pasos de baile que han aparecido (Thornton, 1995: 12).

Thornton, siguiendo con los conceptos de Bourdieu, añade que el capital cultural, a pesar de no ser lo mismo que el capital económico, puede convertirse en ello. En el caso de la subcultura dance, el capital

⁷ En el original Albiez utiliza el concepto de *bank of works*. Al traducirlo me pareció más acertado hablar de "depósito" que de "banco".

subcultural puede convertirse en puestos de trabajo (DJ, diseñador de ropa, músico, periodista musical...) remunerados, merced a "estar en la onda", a conocer el ambiente. Pero la autora puntualiza algunos aspectos en cuanto a la relación entre clase social y capital subcultural, explicando que el capital subcultural no está ligado directamente con la clase social (Thornton, 1995: 12). Más bien, dice Thornton, una clave para entender las diferencias y jerarquías dentro de las subculturas, es la edad, o la diferencia de la misma, así como el género.

5. ¿Subcultura, género o escena?

Una vez planteados algunos conceptos útiles para pensar sobre el pop-rock desde la sociología de la cultura, pasemos a ver algunas discusiones teóricas dentro de los estudios sobre músicas populares; en concreto la pertinencia de los conceptos de género, escena o subcultura. Estos tres conceptos han sido, y son, manejados con asiduidad en los estudios sobre músicas populares. Los tres conceptos presentan potencialidades y deficiencias que han de ser tenidas en cuenta para su aplicación.

Sobre el concepto de género musical, concepto de raíz musicológica, la primera aproximación desde la perspectiva de las músicas populares la realizó Franco Fabbri, definiendo el género como "un conjunto de eventos (reales o posibles) cuyo desarrollo está dominado por un conjunto delimitado de reglas socialmente aceptadas" (Fabbri, 1982: 52). Dentro de esas reglas Fabbri enumera varias: formales y técnicas (relacionadas con cuestiones musicológicas, de ejecución e instrumentación), semióticas (el género como texto), reglas de comportamiento (sobre la psicología de los músicos), sociales e ideológicas (sobre la imagen social del músico) y comerciales y jurídicas (sobre la comercialización de la música).

Posteriormente autores como Frith y Negus han incidido en que los géneros musicales son etiquetas creadas por la industria musical y por los medios de comunicación para organizar las ventas musicales (Guerrero, 2012: 5). Otros autores, como Holdt, han defendido que los géneros son elementos culturales, y su definición se produce por una asignación que los sujetos hacen al escuchar música (citado en Guerrero, 2012: 8). La conclusión de Guerrero es bastante sociológica, próxima a la definición que Becker hacía de los mundos del arte:

De todo lo expuesto, puede concluirse que cualquier intento por definir el concepto de género musical habrá de incluir necesariamente a los distintos sujetos que participan en el hecho musical. Las definiciones que se han ensayado en los estudios de la música popular consideran la práctica musical como un hecho social y, en este sentido, incorporan no sólo a quienes producen música sino también a quienes la escuchan (2012: 19).

La definición canónica de Fabbri plantea problemas por la rigidez de la misma; da una imagen de los géneros como elementos estancos, con unas reglas fijas compartidas por músicos y audiencias. Y, aunque estas reglas y normas puedan existir, ¿podríamos encontrar en los discos actuales (y pretéritos) grupos que sigan al pie de la letra esas reglas y normas? Quizás desde esa perspectiva se puedan entender los géneros como tipos ideales. En este caso parece más útil la noción de convención de Becker, que da a entender, de una manera más fluida, que existen una serie de reglas y normas compartidas que caracterizan una forma de componer o de tocar música en una escena.

Si bien la definición de Guerrero del género musical trata de ser más exhaustiva y abarcar diversos elementos en su definición, plantea algunos problemas a la hora de aplicarlo al pop-rock, principalmente cuando son músicas populares que, como ha señalado Middleton (1990), están muy relacionadas con géneros como el country, el blues, el rap, el heavy, etc., tanto en la forma de construir su legitimación ideológica (a través del concepto de autenticidad, principalmente) como en algunos patrones sonoros. Motti Regev utiliza con asiduidad el término pop-rock, en vez de decantarse por uno de los dos. La razón de ello es que Regev defiende que ambos términos están tan interconectados que intentar separarlos es una complicación innecesaria (Regev, 2002: 252)⁸. Para Regev este término agrupa a bandas o cantantes tan diversos como Britney Spears, Metallica, Oasis, Public Enemy, Bob Marley o Aphex Twin, ya que todos ellos comparten una forma de producción o de prácticas creativas muy similares, como la instrumentación electrificada o el uso de sofisticadas técnicas de grabación (Regev, 2002: 253).

⁸ En una línea argumental muy similar véase Fornäs (1995).

Por tanto aunque el concepto de género nos aporta algunas distinciones, por ejemplo estéticas, que ayudan a caracterizar al rock, vemos que esas características se han expandido por otros géneros, por lo que no son tan definitorias. Establecer fronteras entre géneros de manera apriorística tampoco tiene mucho sentido ya que en muchas ocasiones encontramos grupos musicales que se mueven entre géneros o subculturas y escenas musicales en las que conviven géneros diversos.

En cuanto al concepto de subcultura, hay que señalar que es de larga tradición en la sociología. Su origen está en la Escuela de Chicago, ligada al departamento de sociología y antropología de dicha universidad, que en los años cuarenta del siglo XX comienza a utilizar el término para estudiar las bandas de delincuentes juveniles. El concepto de subcultura retomará relevancia y vigor a partir de los años setenta con la Escuela de Birmingham, integrada en el *Centre of contemporary cultural studies* (CCCS). Esta escuela, de tradición marxista, fue fundada por Raymond Williams, E.P. Thompson y Richard Hoggart, influidos por pensadores contemporáneos como Roland Barthes, Louis Althusser y Antonio Gramsci. Su rama subcultural se dedicó al estudio de las culturas juveniles surgidas tras la II Guerra Mundial en Inglaterra, esto es, los *mods*, *rockers*, *skinheads*, *teddy boys* y el *punk* (Hall y Jefferson, 2014). A diferencia de la Escuela de Chicago, la de Birmingham apostó por trabajos más teóricos que empíricos, muy influidos por la semiótica.

Dick Hedbige (2002 [1979]) es quien más ha profundizado en la cuestión subcultural desde una óptica musical, en su clásico estudio sobre el punk como resistencia simbólica. La definición de subculturas sería la siguiente:

Son formas expresivas; lo que expresan en última instancia es una tensión fundamental entre quienes ocupan el poder y quienes están condenados a posiciones subordinadas y a vidas de segunda clase. Esa tensión se expresa figurativamente en forma de estilo subcultural (...) A lo largo de este libro he interpretado la subcultura como forma de resistencia donde las contradicciones y las objeciones experimentadas ante esa ideología reinante se representan de manera sesgada en el estilo (2002: 181).

En el caso de las subculturas Hedbige considera que la forma en que estas plantan cara a la cultura hegemónica de una forma indirecta: su desafío "se expresa sesgadamente en el estilo" (Hedbige, 2002: 33). Insistirá después en que "es a través de los rituales distintivos del consumo, a través del estilo, como la subcultura revela su identidad secreta y comunica sus significados prohibidos. Es el modo en que las mercancías son utilizadas en la subcultura lo que, básicamente, la distingue de formaciones culturales más ortodoxas" (Hedbige, 2002: 143). Pero este concepto ha suscitado diversas controversias a lo largo de los años por varias cuestiones:

- *Machismo*. Una crítica habitual a estos estudios es que la visión de las subculturas era una visión siempre masculina. Aun así dentro de la Escuela de Birmingham encontramos a Angela McRobbie y a Jenny Garber (1997), quienes formaron parte de las obras seminales del grupo, mostrando las carencias de esta escuela en este aspecto.
- *Homogeneidad y espectacularidad*. Hedbige (2002) repetía continuamente que las subculturas a analizar son las subculturas espectaculares, aquellas que tienen un impacto a gran escala en los medios de comunicación. Pero para Gary Clarke (1990) esa visión es elitista y deja de lado muchos otros grupos sociales (Clarke, 1990: 86). Thornton y Gelder (1997: 146) añaden otro vacío analítico: la estratificación dentro de las propias subculturas. La Escuela de Birmingham explicó que estos grupos sociales eran homogéneos, sin fisuras ni tensiones en su interior, dando a entender también que la participación de los miembros de una subcultura es similar, cuando puede haber compromisos diferentes, formas diversas de entender los ideales de esa subcultura, luchas por imponer determinados significados, etc.
- *La idealización de la resistencia*. Las subculturas eran espacios de resistencia frente a la cultura dominante (el estado, el poder político, el capitalismo...). Pero esa definición tiene mucho que ver con la idea de que las subculturas eran culturas auténticas, espacios comunales y puros frente a la corrupción del sistema, lo que nos lleva a un debate clásico sobre la relación entre la cultura y el capitalismo: ¿qué ocurre cuando se comercia con elementos de esas subculturas? ¿Acaso esos espacios se construyen fuera del capitalismo, de las industrias culturales, de los medios de

comunicación de masas? De nuevo Angela McRobbie (1997) problematizó esa visión tan idílica de las subculturas reflexionando, por ejemplo, sobre la importancia de los mercados de segunda mano en la creación de los estilos subculturales.

- *La importancia de los medios de comunicación.* Para Sarah Thornton, Hedbigge apenas prestó atención a los medios de comunicación, o bien consideró que su labor consistía en cooptar a las subculturas. Para Thornton las funciones que cubre la prensa para el desarrollo de las subculturas son muchas y diversas: bautizar escenas, dar definiciones, organizar sonidos... (Thornton, 1995: 151).
- *Problemas metodológicos.* Para algunos autores, como Cohen (1997: 158), el análisis semiótico que propone Hedbigge es excesivamente arbitrario. Hedbigge se arroga el papel de "traductor" de las subculturas, pero no interroga a los sujetos, sino a los objetos, y lo hace de una forma poco clara. Simon Frith (1997) apunta a otro problema metodológico: el análisis subcultural ha dejado de lado un signo clave dentro de la subcultura punk: la música. Los estudios subculturales han tendido a analizar la música como reflejo de estructuras sociales o a analizar su valor en función de cómo han sido producidas esas músicas; es decir, que el valor ideológico de la música reside en su producción y en su distribución comercial, más que en el significado de la música.

Para Motti Regev (2002) el problema de los estudios subculturales (o neogramscianos, como él los denomina), a nivel metodológico, es que han terminado por encontrarse con un callejón sin salida. Desde estas propuestas teóricas se ha discutido la ambivalente situación del rock a partir de los años ochenta: por un lado como elemento subversivo, por el otro como objeto de consumo del capitalismo, lo que ha llevado a algunos de estos autores (sobre todo a Lawrence Grossberg) ha señalar que el rock ha sido cooptado por la industria, certificando su defunción (Regev, 2002: 258). Desde estas perspectivas se ha entendido que eran otras escenas o géneros (hip-hop, el heavy metal, el *house*) los que abanderaban a partir de los ochenta la bandera de la resistencia. La conclusión a la que llega Regev es que estos estudios han terminado por entender el rock desde dos perspectivas opuestas y problemáticas: o todo el rock está vendido, o todo es resistencia, lo que bien parece un callejón sin salida.

Vistos los problemas que planteaba el concepto de subcultura, en los años noventa algunos investigadores en músicas populares empiezan a manejar conceptos diferentes a la hora de analizar colectivos ligados a prácticas musicales. En 1991 Will Straw publica un artículo seminal dentro de los estudios sobre música popular en el que utiliza el concepto de escena musical. Aunque el uso del término, tal y como señalan Bennett y Peterson (2004: 2), aparece primero en la prensa norteamericana, en los años cuarenta del siglo pasado, para hablar de la vida bohemia de los músicos de jazz de Chicago, Will Straw es el primero en utilizarlo en un artículo académico⁹. Straw (1991: 373) explica, sin hacer referencia al concepto de subcultura, que formatos previos utilizados para estudiar comunidades musicales, ponían el acento en la composición estable de estos agrupamientos. Por su parte el concepto de escena implica "un espacio cultural en el que una serie de prácticas musicales coexisten, interactuando unas con otras a través de una serie de procesos de diferenciación" (Straw, 1991: 373).

Sarah Cohen, una de las pioneras también en el uso del concepto, que aplicó a la escena rock de Liverpool, da una definición genérica de lo que es una escena: "Se refiere a un grupo de gente que tiene algo en común, como el compartir una actividad o un gusto musical. El término se aplica más a menudo a grupos de personas, organizaciones, situaciones y eventos relacionados con la producción y el consumo de determinados géneros y estilos musicales" (Cohen, 1999: 239). Las escenas están formadas por personas, que realizan actividades a partir de sus interacciones (Cohen, 1999: 240). Las relaciones entre estas personas pueden ser de diversos tipos: intercambio de información, de avisos, de cotilleos; preguntas sobre instrumentos, sobre cuestiones musicales, sobre revistas, grabaciones. Así "los músicos, la audiencia y los empresarios musicales relacionados con la escena forman diversas redes, camarillas y facciones, y están divididos por estilos musicales, clases sociales, enemistades, rivalidades y otros elementos" (Cohen,

⁹ En ese texto Straw cita una comunicación de Barry Shank de 1988 en un congreso de la IASPM en la que Shank ya aplica el concepto de escena. Probablemente se considera a Straw pionero en estas lides porque Shank no publicó su principal estudio sobre escenas musicales hasta 1994.

1999: 241). Los espacios centrales para esas interacciones son variados: tiendas de discos, locales de ensayo, estudios de grabación, conciertos...

Por tanto hay que tener en cuenta no sólo a los sujetos presentes en la escena, sino también las infraestructuras que se crean, los lugares en los que se interactúa, las formas en que distribuyen y comparten su música, los medios para distribuirla... Este paso de las subculturas a las escenas está relacionado con un cambio en los intereses de los académicos de música popular, que comienzan a centrarse más en la actividad musical y en su relación con la vida cotidiana, dejando de lado las visiones generalistas sobre las subculturas. En ese sentido la idea de escena abarca no sólo la cuestión identitaria, sino también el día a día, las relaciones de afinidad, de cooperación... Al mismo tiempo esta idea de escena recoge, a través de su acercamiento al concepto de lo local, la idea de tradición o de herencia cultural, que tanto preocupaba a los teóricos subculturales en cuanto a la herencia de clase que recibían los jóvenes. Esta herencia sigue ahí, si bien ya no es algo ligado con la clase social, sino con lo territorial y lo cultural. Sarah Cohen (1999: 241) remarca una cuestión importante al hablar de escenas, que es la contextualización de la misma dentro de un área geográfica determinada: así, se habla de la escena *grunge* de Seattle, de la Movida madrileña o del punk londinense, subrayando la importancia de la cultura local en el desarrollo de las escenas.

Cohen (1999: 244), Bennett y Peterson (2004: 7) y Connell y Gibson (2001: 12) coinciden en poner el acento en la dimensión transnacional de las escenas. Las comunicaciones globales han hecho que lo local se expanda con cierta facilidad más allá de las fronteras; las escenas no están aisladas sino que se retroalimentan unas a otras, de formas muy diversas. Bennet y Peterson (2004: 6-7) profundizan en la idea de que existen distintos tipos de escenas. Estos autores distinguen tres tipos:

- *Escenas locales*: ligadas a un espacio geográfico concreto. Shank señala que en las escenas locales encontramos una gran variedad de escenas que coexisten, y que pueden rivalizar en lo musical o visual, y que cada una se corresponde con distintas formas de entender lo local, la ciudad, el estado, la cultura... (citado en Bennett y Peterson, 2004: 7).
- *Translocales*: formadas por diversas escenas locales que están en contacto regular. Estas escenas están en contacto a través del intercambio de fanzines, de seguidores, de bandas... (Bennet y Peterson, 2004: 8). Son translocales porque existen interacciones entre sujetos a larga distancia. Los festivales de música son un ejemplo de escenas translocales, interconectando en un espacio concreto a sujetos que están dispersos habitualmente.
- *Virtuales*: formada por gente que mantiene el contacto a través de fanzines e internet. La distinguen de la anterior porque la escena no tiene materialidad, se sostiene a través de conversaciones por internet.

Pero estas definiciones son más bien tipos ideales, ya que las escenas pueden ir evolucionando desde una definición a otra. Pensando en el rock español, escenas como la Movida madrileña o el rock urbano fueron escenas locales en su origen, que posteriormente se difundieron por otros puntos del país, ampliándose los grupos, los bares y los aficionados a otros lugares, siendo la escena translocal. A su vez estas escenas tuvieron cierto éxito fuera de España, por ejemplo en Latinoamérica, internacionalizando la escena. Y a día de hoy, por ejemplo, podemos observar cómo en diversos grupos de Facebook seguidores de estas escenas se siguen encontrando, compartiendo la música, las fotografías y los recuerdos de entonces.

6. El rock como campo transnacional

Tras analizar el campo del rock anglófono Motti Regev amplió sus investigaciones al campo del pop-rock a nivel global, analizando la forma en que el rock es adaptado y recibido fuera del ámbito angloparlante. La perspectiva de Regev es interesante ya que, a diferencia de muchos de los académicos dedicados a los estudios sobre músicas populares urbanas, él no proviene de las "metrópolis rockeras" (EE.UU. o

Inglaterra), sino que proviene de un país satélite como Israel, por lo que sus análisis son de mucha utilidad a la hora de plantearnos el rock desde la perspectiva española.

Para Regev (2007: 318) el pop-rock es una música asumida ya por todas las culturas occidentales, aunque en ella se produce un diálogo entre los aspectos formales y estéticos del género (el sonido y la instrumentación eléctrica, las técnicas de grabación en estudio, la influencia de los estilos del pop-rock global) con determinados elementos culturales autóctonos (las temáticas de las letras, la lengua en la que se canta, el uso de músicas o sonidos locales). A grandes rasgos, en casi todos los productos culturales actuales confluyen elementos autóctonos y foráneos, disipando las fronteras nacionales, cuestión a la que Regev ha bautizado como "cosmopolitismo estético", concepto deudor del concepto de "glocalización" de Robertson (1995): "El cosmopolitismo estético es la condición por la cual la representación de las singularidades culturales etno-nacionales está basada, en gran medida, en formas de arte contemporáneo como el pop-rock (...) y cuyas formas de expresión incluyen, de manera intencionada, elementos estilísticos foráneos" (Regev, 2007: 319). Es decir que a la hora de plantearnos la adopción del pop-rock en países no anglófonos hay que tener en cuenta que en la expansión y adaptación de estos géneros musicales intervienen múltiples elementos y que las culturas que reciben estos géneros los transforman en función de sus características culturales, sus condicionantes sociales y su evolución histórica.

El proceso de asimilación del rock, su autenticación como música local, o nacional, se produce a partir del desarrollo de una serie de elementos. El primero es el establecimiento de un "aparato de producción de sentido, que defienda la idea del rock como arte" (Regev, 1992: 10). Y quien juega ese papel es la crítica musical:

La crítica trae al campo local el conocimiento del pop rock, sus criterios de evaluación, su mitología y sus obras canónicas. Su capacidad de agencia implica producir el vocabulario y la justificación artística por la que el pop-rock ha conseguido ser respetable culturalmente, consiguiendo también que el pop rock autóctono sea una expresión legítima de la singularidad nacional (Regev, 2007: 325).

Otro aspecto a valorar es que para Regev (2013:15) la aparición de nuevos grupos sociales genera sensibilidades y demandas artísticas distintas. Esta relación homológica está en la base del proceso de legitimación que se ha producido con la cultura popular desde los años cincuenta. En este caso este cambio se debe a la aparición de las llamadas nuevas clases medias, las que, a través del cosmopolitismo estético, han ido desarrollando unas prácticas culturales diferentes a las de épocas pretéritas. Estos grupos han desarrollado una forma de distinción basada en el consumo cultural de formas contemporáneas de arte, prestando atención a lo nuevo e innovador: "La lucha de esos nuevos actores colectivos para obtener reconocimiento y legitimidad social ha ido de la mano, y de hecho es inseparable de la lucha por el reconocimiento del valor artístico y por la legitimación del gusto de las formas contemporáneas de arte, esto es, la cultura popular" (Regev, 2002: 262).

Regev (1994: 98) se plantea, por último, si el rock ha conseguido una institucionalización plena o no, si esta forma cultural ha penetrado en los museos, los auditorios de música, si ha entrado en la prensa seria, en la academia universitaria, si ha conseguido fondos públicos... La respuesta de Regev es que el reconocimiento ha sido parcial: el rock está presente en revistas de arte sofisticadas, en la prensa seria, pero Regev también comenta que el rock apenas ha conseguido fondos públicos, las discusiones académicas son residuales (aunque no hay duda de que están creciendo) y la presencia en los auditorios clásicos tampoco es importante.

7. Conclusiones

A modo de conclusión se plantearán en este apartado las cuestiones principales de mi argumentación. Por un lado la obra de Bourdieu nos permite observar cómo, a través de la cultura, se introducen elementos ligados al poder, a la dominación, a las jerarquías, cuestiones que influyen en las distinciones entre grupos sociales. A pesar de las críticas expuestas anteriormente por autores como Becker o Hennion, creo que en ambos casos estos sociólogos olvidan todos estos elementos de poder en sus planteamientos. Me parece que es muy interesante la forma en que Bourdieu entiende el campo como espacio de competición, pero a la vez complejiza el concepto señalando la existencia de diferentes subcampos y lógicas, la importancia de la relación entre el campo y los campos que lo rodean, así como del contexto histórico.

Pero el trabajo de Howard S. Becker y Antoine Hennion, al provenir de corrientes de pensamiento distintas, u opuestas, a Bourdieu, es interesante ya que alumbran aspectos en los que Bourdieu no trabajó. Howard S. Becker incide sobre todo en el aspecto colectivo de la creación artística, cuestión que en Bourdieu también está presente pero no de una forma tan clara como en la sociología del americano, quien habla también de la importancia de las relaciones de cooperación. No sólo el conflicto es central en los procesos de creación artística. También me parece útil el concepto de Becker de "convención", ya que puede servir para explicar cómo dentro de los campos, o subcampos, existen formas compartidas de hacer, de trabajar, lo que nos puede llevar incluso a entender aspectos técnicos en cuanto a la forma de componer música, por parte de los artistas. Otra crítica a Bourdieu realizada por Becker es lo restrictivo del concepto de campo en cuanto a la acción de los sujetos, que parecen encorsetados por reglas y normas. Esta crítica es útil para entender que, sin negar la existencia de normas implícitas o simbólicas, esto no significa que los sujetos siempre se atengan a ellas.

En el caso de Hennion, me parece especialmente valorable su reivindicación de los mediadores como agentes activos en los procesos de creación, producción, difusión, etc. En el fondo de sus planteamientos Hennion trata de construir una sociología que entienda el objeto artístico como algo independiente en sí mismo, no como un reflejo del campo, ni del contexto, sino como algo que ayuda a darle forma, un elemento activo dentro de esos espacios. Estas ideas entroncan también con la propuesta de Georgina Born y de Nick Prior de reintroducir la cuestión estética en los análisis sociológicos, de no entender lo estético tampoco como reflejo sino como mediación activa. Los trabajos de Albiez y Thornton han mostrado la rigidez de algunos conceptos *bourdieanos* a la hora de su puesta en práctica. De ellos podemos sacar la lección de que la forma en que los sujetos se relacionan con prácticas y objetos culturales no está determinada absolutamente por ciertos elementos sociales (clase, género, edad...), sino que en función de contextos y trayectorias vitales esas formas de interacción pueden cambiar.

En cuanto a las disquisiciones entre los conceptos de género, subcultura y escena, parece que el concepto más útil para una aproximación sociológica a las músicas populares es el concepto de escena. El concepto de género es interesante desde la perspectiva estética, para entender que existen unas formas codificadas de hacer música, pero que estas no limitan la práctica musical, sino que pueden servir como tipos ideales. Además el concepto de género no abarca las cuestiones sociales ligadas al proceso de producción, creación y difusión musical. El concepto de subcultura es un concepto polémico, como se ha comentado ampliamente. Aun así es interesante la forma en que los estudios subculturales introdujeron las relaciones de hegemonía y de resistencia dentro de las culturas populares, que permiten pensar la forma en que, por ejemplo, determinadas músicas pueden ser hegemónicas desde alguna perspectiva (por ejemplo desde las ventas de discos, o desde el volumen de la audiencia), si bien eso no implica que las audiencias sólo escuchen esas músicas, sino que pueden existir dinámicas de resistencia desde otras escenas.

Por su parte el concepto de escena parece más completo que los otros. Incorpora elementos estéticos en su definición, en su conceptualización está ligado a los espacios en los que las escenas se desarrollan, así como a los elementos históricos, culturales y sociales que rodean dichas escenas y de los que estas forman parte. Por tanto podemos entender que dentro del pop-rock existen múltiples escenas, entre las que existen relaciones de intercambio, si bien también podemos entender que existan relaciones de competencia entre unas y otras. Encuentro que el concepto de escena puede ser de gran utilidad al combinarlo con el concepto de campo. El segundo proporciona una visión más amplia y general del mundo de las músicas populares, mientras que el primero nos permite una visión meso o micro del mundo musical, explicando las relaciones entre bandas, escenas y géneros.

Referencias bibliográficas

- Albiez, S. (2003): "Know history!: John Lydon, cultural capital and the prog/punk dialectic", *Popular Music*, 22 (3): 357-374. <http://doi.org/10.1017/S0261143003003234>
- Becker, H. (2008): *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- (2009): "El poder de la inercia", *Apuntes de Investigación del CECYP*, 15: 99-111.

- Becker, H. y Pessin A. (2006): "A dialogue on the ideas of 'World' and 'Field'", *Sociological Forum*, 21 (2): 275-286.
- Bennett, A. y Peterson R. eds (2004): *Music Scenes. Local, Translocal and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University press.
- Born, G. (2010): "The social and the aesthetic: for a post-Bourdeuian theory of cultural production", *Cultural Sociology*, 4 (2): 171-208. <http://dx.doi.org/10.1177/1749975510368471>
- Bourdieu, P. (1990): *Sociología y cultura*. México: Grijalbo.
- (1993): *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. Cambridge: Polity Press.
- (1995): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- (2003): *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Córdoba y Buenos Aires: Aurelia Rivera.
- Clarke, G. (1990 [1981]): "Defending ski-jumpers. A critique of theories of youth subcultures", en Frith, S. y Goodwin, A. eds.: *On Record. Rock, Pop and the Written Word*. 81-96. London: Routledge.
- Cohen, S. (1991): *Rock Culture in Liverpool: Popular Music in the Making*. Oxford: Clarendon.
- (1999): "Scenes", en Horner, B. y Swiss, T. eds.: *Key Terms in Popular Music and Culture*: 239-250. Oxford: Blackwell.
- (1997 [1980]): "Symbols of trouble", en Thornton, S. y Gelder, K. eds.: *The Subcultures Reader*. 149-162. London: Routledge.
- Connell, J. y Gibson C. (2001): *Sound Tracks. Popular Music, Identity and Place*. London: Routledge.
- Emerick, G. y Howard M. (2011): *El sonido de los Beatles. Memorias de su ingeniero de grabación*. Barcelona: Indicios.
- Fabbri, F. (1982): "A theory of musical genres: Two applications", en Horn, D. y Tagg, P. eds.: *Popular Music Perspectives*. 52-81. Goteborg and Exeter: International Association for the Study of Popular Music.
- Frith, S. (1997 [1980]): "Formalism, realism and leisure", en Thornton, S. y Gelder, K. eds.: *The Subcultures reader*. 163-174. London: Routledge.
- (2001): "Hacia una estética de la música popular", en Cruces, F. ed.: *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta.
- Fornäs, J. (1995): "The Future of Rock: Discourses that Struggle to define a genre", *Popular music*, 14 (1): 111- 124. <http://dx.doi.org/10.1017/S0261143000007650>
- Guerrero, J. (2012): "El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización", *Trans-Revista transcultural de música*, 16.
- Gutiérrez, A. (2003): "A modo de introducción: los conceptos centrales en la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu", en Bourdieu, P.: *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Córdoba y Buenos Aires: Aurelia Rivera.
- Hall, S. y Jefferson, T. eds. (2014 [1976]): *Rituales de resistencia*. Madrid: Lengua de trapo.
- Hedbigge, D. (2002 [1979]): *Subculture. The Meaning of Style*. London: Routledge.
- Hennion, A. (2002): *La pasión musical*. Barcelona: Paidós.
- McRobbie, A. y Garder J. (1997 [1975]): "Girls and subcultures", en Thornton, S. y Gelder, K. eds.: *The Subcultures Reader*. 112-120. London: Routledge. Pp. 112-120.
- McRobbie, A. (1997 [1989]): "Second-hand dresses and the role of the ragmarket", en Thornton, S. y Gelder, K. eds.: *The Subcultures Reader*. 191-199. London: Routledge.
- Middleton, R. (1990): *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.
- Prior, N. (2011): "Critique and renewal in the sociology of music: Bourdieu and beyond", *Cultural Sociology*, 5 (1): 121-138. <http://dx.doi.org/10.1177/1749975510389723>
- Regev, M. (1992): "Israeli rock, or a study in the politics of 'local authenticity'", *Popular Music*, 11 (1): 1-14. <http://dx.doi.org/10.1017/S0261143000004803>
- (1994): "Producing artistic value: the case of rock music", *The Sociological Quarterly*, 35 (1): 85-102. <http://dx.doi.org/10.1111/j.1533-8525.1994.tb00400.x>
- (2002): "The 'pop-rockization' of popular music", en Hesmondhalgh, D. y Negus, K. eds.: *Studies in Popular Music*. 251-264 London: Arnold; New York: Oxford University Press.
- (2007): "Ethno-national pop-rock music: Aesthetic cosmopolitanism made from within", en *Cultural Sociology*, 1 (3): 317-341. <http://dx.doi.org/10.1177/1749975507082051>
- (2013): *Pop-Rock Music. Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity*. Cambridge: Polity Press.

- Robertson, R. (2000): "Glocalización: tiempo-espacio y homogeneidad heterogeneidad", *Zona Abierta*, 92-93.
- Shank, B. (1994): *Dissonant Identities: The Rock'n'Roll Scene in Austin, Texas*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Straw, W. (1991): "Systems of articulation, logics of change: scenes and communities in popular music", *Cultural Studies*, 5 (3): 361-375. <http://dx.doi.org/10.1080/09502389100490311>
- Thornton, S. (1995): *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge: Polity Press.
- Thornton, S. y Gelder K. eds. (1997): *The Subcultures Reader*. London: Routledge.
- Val, F., Noya, J. y Pérez Colman, M. (2014): "¿Autonomía, sumisión o hibridación sonora? La construcción del canon estético del pop rock español", *REIS*, 145: 147-180. <http://dx.doi.org/105477/cis/reis.145.147>

Breve CV del autor

Fernán del Val es Doctor en Sociología por la Universidad Complutense de Madrid y actualmente es profesor-tutor de Sociología en la UNED. Ha publicado diversos artículos sobre música, política y juventud en España. Es vocal de la SIBE (Sociedad de Etnomusicología) y presidente de la rama española de la IASPM (International Association for the Study of Popular Music).