

Pop-rock, cosmopolitismo musical y conocimiento musical corporeizado

Motti Regev

THE OPEN UNIVERSITY OF ISRAEL

mottiref@openu.ac.il

ORCID: 0000-0002-3829-6869

Recibido: 13/09/2022

Aceptado: 21/06/2023

RESUMEN

El presente artículo sugiere que, tras más de medio siglo en el que sucesivas generaciones de fans de países de todo el mundo han abrazado múltiples géneros y estilos locales y globales de música pop-rock, personas de numerosos países se han ido dotando de conocimientos sonoro-musicales que permiten descifrar de forma inmediata, espontánea e intuitiva sonoridades musicales amplificadas, eléctricas, electrónicas y manipuladas. La posesión de este tipo de conocimiento corporal y su puesta en práctica rutinaria por parte de personas de muchos lugares diferentes del mundo resulta en una manifestación mundana del actual cosmopolitismo cultural, o más bien musical, en la vida cotidiana. A lo largo del artículo se analiza la noción de cosmopolitismo musical y el significado del pop-rock como cultura estética. Asimismo, se expone una tipología de conocimientos relacionados con la música, que consta de tres categorías principales —conocimiento discursivo, musical y sonoro— para, finalmente, centrarse en el tercer tipo.

Palabras clave: pop-rock; cosmopolitismo; cultura; globalización; conocimiento corporeizado

ABSTRACT. *Pop-Rock, Musical Cosmopolitanism and Embodied Musical Knowledge*

This article suggests that, after over half a century during which successive generations of fans in countries around the world have embraced multiple local and global genres and styles of pop-rock music, individuals in many countries have become equipped with sonic-musical knowledge that enables them to immediately, spontaneously and intuitively decipher amplified, electric, electronic and manipulated musical soundscapes. Possession of this type of corporeal knowledge, and its routine embodiment by individuals across many different parts of the world amounts to a mundane manifestation of current culture, or rather a commonplace musical cosmopolitanism. As it unfolds, this article discusses the notion of musical cosmopolitanism and the meaning of pop-rock as an aesthetic culture. It also develops a classification of music-related knowledge into three major categories – discursive, musical and sonic knowledge – before focusing on the third type.

Keywords: pop-rock, cosmopolitanism, culture, globalization, embodied knowledge

SUMARIO

Introducción
Cosmopolitismo musical
Pop-rock
Conocimiento musical
Conocimiento discursivo
Conocimiento sonoro
El pop-rock y la transformación del conocimiento musical
Referencias bibliográficas
Nota biográfica

Autor para correspondencia / Corresponding author: Motti Regev. The Open University. The Dorothy De Rothschild Campus. One University Road P.O.B. 808 Ra'anana 4353701, Israel.

Sugerencia de cita / Suggested citation: Regev, M. (2024). Pop-rock, cosmopolitismo musical y conocimiento musical corporeizado. *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*, 138(1), 33-46. DOI: <http://doi.org/10.28939/iam.debats-138-1.2>

INTRODUCCIÓN

Escuchando, casi en cualquier parte del mundo, las sintonías de los telediarios y otros programas de televisión, la música no diegética de las películas, la música de los anuncios de bienes de consumo, la música de fondo de los centros comerciales o las salas de espera y, en general, la música funcional de todo tipo, uno se da cuenta de que su vocabulario sonoro consta en gran medida, a estas alturas del siglo XXI, de una enorme proporción de sonoridades eléctricas, electrónicas y manipuladas digitalmente. Las guitarras eléctricas distorsionadas para transmitir dramatismo, los ritmos animados de guitarra eléctrica para expresar alegría, los sintetizadores para representar el futurismo o los ritmos electrónicos para transmitir movimiento enérgico son solo algunos de los usos más obvios de estos sonidos. Además, el entorno musical de la mayoría de los países está repleto de sonidos de pop-rock local, autóctono o angloamericano, basados en su inmensa mayoría en este tipo de sonoridades. Esta presencia ubicua de

sonoridades musicales amplificadas, eléctricas, electrónicas y manipuladas evidencia la existencia en todo el mundo de gente dotada del conocimiento cultural que permite descifrarlas de forma inmediata, espontánea e intuitiva; una gente familiarizada con tales sonoridades y con sus significados afectivos convencionales. La posesión de este tipo de conocimiento corporeizado y su puesta en práctica rutinaria por parte de personas de muy diferentes lugares del mundo resulta en una manifestación mundana del actual cosmopolitismo cultural o, en este aspecto en particular, musical en la vida cotidiana.

El presente artículo sugiere que ese conocimiento, esa familiaridad, es el resultado del largo proceso en el que la música pop-rock se adaptó de manera local y autóctona hasta convertirse en una presencia rutinaria legítima y evidente en las culturas musicales de países de todo el mundo. Dicho de otro modo, este artículo propone que, más allá de cualquier historia de géneros,

estilos, obras musicales, escenas y subculturas, una de las principales repercusiones históricas del pop-rock en la cultura musical de todo el mundo, y en la cultura global contemporánea en general, consiste en la difusión mundial de la familiaridad y el conocimiento de un vocabulario musical, un lenguaje, compuesto por sonoridades amplificadas, eléctricas, electrónicas y manipuladas. Este artículo señala el pop-rock como un ámbito cultural, una cultura estética, que entreteje en un todo complejo el macrotema del cosmopolitismo, la «coseidad» física de la música y el micronivel del conocimiento corporeizado. Asimismo, el artículo apunta a una posible perspectiva sociológica de la globalización cultural, centrada en la sociología de los sentidos, y toma como base elementos de trabajos anteriores para combinarlos (Regev, 2013, 2019, 2020).

Tras unas palabras sobre el concepto de cosmopolitismo cultural y musical, se aborda la noción de música pop-rock y su difusión mundial para, por último, profundizar en los temas del conocimiento musical corporeizado y el pop-rock.

COSMOPOLITISMO MUSICAL

El término «cosmopolitismo musical» se refiere a la reconfiguración o permutación de la diversidad en la música popular mundial, resultado de la intensificación de la globalización cultural y el isomorfismo expresivo desde mediados del siglo xx. Debo subrayar que mi comprensión del cosmopolitismo cultural es esencialmente sociológica, es decir, se refiere a la realidad cultural empírica de nuestro tiempo y pretende describirla. No sigue la línea de pensamiento en la que la idea de cosmopolitismo se centra en cuestiones políticas y morales y se entiende principalmente, si no exclusivamente, en términos idealistas (véase Inglis, 2014, en torno a estos dos significados de cosmopolitismo). En este sentido, el término cosmopolitismo musical describe un orden musical mundial caracterizado por un aumento de las similitudes entre las culturas musicales de todo el mundo y, al mismo tiempo, por la preservación de la diferencia, la diversidad y un fuerte sentido

de unicidad y singularidad entre las culturas musicales nacionales, étnicas y de otro tipo. Podemos hablar, pues, de un mayor solapamiento musical, o de un aumento significativo de las proporciones de la base musical común compartida por naciones, grupos étnicos o cualquier otra forma de identidad colectiva, así como por personas individuales. Este solapamiento, o base cultural común, se deriva de innumerables cantidades de técnicas creativas, medios expresivos, elementos estilísticos, significados afectivos y criterios de evaluación que circulan por todo el mundo a través de las industrias culturales y los «viejos» o «nuevos» medios de comunicación de todo tipo. Se convierte en una realidad músico-cultural cuando todo ello se plasma tanto a nivel global como local en obras, géneros, estilos y tendencias musicales. En otras palabras, y como ya señalaban Turino (2000) y Stokes (2004), el cosmopolitismo musical hace referencia a una situación en la que las culturas musicales nacionales, étnicas y locales, aun conservando rasgos de tradiciones autóctonas y locales y un sentido de singularidad, están plenamente imbricadas en una cultura musical mundial. Es el resultado de la apertura voluntaria o forzada de músicos y fans a materiales musicales de circulación mundial ajenos a sus propias tradiciones nativas, y de la asimilación de tales materiales en las culturas musicales locales, nacionales y étnicas.

La noción de elementos musicales ajenos merece una explicación más detallada. El cosmopolitismo cultural suele identificarse con la apertura a materiales desconocidos procedentes de países, naciones y etnias remotos. De hecho, los elementos musicales ajenos podrían ser aquellos identificados como originarios de las entidades étnicas o nacionales específicas distintas de la propia, indicativos de una «alteridad» (Tagg, 2012). La apertura y domesticación de estos materiales es, sin duda, uno de los principales componentes del cosmopolitismo musical. Sin embargo, también pueden ser materiales culturales ajenos los que se perciben como parte de una modernidad universal, desvinculada de cualquier etnia o cultura particular, aunque «ajena» a la mayoría de las culturas tradicionales del planeta. Estos materiales

culturales circulan por todo el mundo y se adaptan de manera local y autóctona en las culturas a las que llegan desde el «exterior». El papel de los materiales culturales percibidos como constituyentes de la modernidad universal es crucial en la formación del cosmopolitismo cultural actual. En el caso de la música popular, los vocabularios sonoros, así como los propios géneros, estilos y obras del pop-rock son percibidos por fans y músicos de todo el mundo, desde mediados del siglo xx, como la expresión musical de una modernidad universal. Su asimilación a las culturas musicales locales, nacionales y étnicas es un elemento clave del cosmopolitismo musical contemporáneo. Sin embargo, antes de pasar a hablar del pop-rock, añadiré unas palabras sobre la lógica sociológica del cosmopolitismo cultural, donde la música desempeña un papel importante.

Una forma de concebir la globalización cultural como un proceso constante que conduce al cosmopolitismo cultural y desemboca en él es presentarla como un mercado sociocultural global de identidades de estilos de vida, inspirándose en las nociones de Bourdieu sobre distinción, campos y la homología entre ambos (Bourdieu, 1984, 1993). En lo que respecta a la demanda de este mercado, variables como la demografía, la desigualdad de clases, la diversificación de la educación y las profesiones, las políticas de identidad en los ámbitos del género y la etnia, así como otras variables sociales adicionales se unen para dividir estructural y recurrentemente las sociedades nacionales en múltiples agrupaciones, todas ellas tratando de expresar y practicar su sentido sociocultural contemporáneo de singularidad y distinción local o translocal. En cuanto a la oferta de este mercado, se encuentran los productos de campos globales de producción cultural (incluyendo, por lo tanto, las industrias culturales), todos organizados en torno a impulsos de innovación estética constante. Impulsados bien por variantes de la ideología de la «creatividad pura», bien por intereses «comerciales» (o cualquier combinación de ambos), los campos globales de producción cultural producen constantemente tendencias y modas más o menos duraderas o pasajeras para un estilo de vida, así como prácticas de consumo, presentadas como nuevas y

apasionantes vanguardias de la modernidad. En el caso de la música, los músicos y otros profesionales de la música (incluidos críticos y periodistas) desarrollan un interés exploratorio por las tendencias estilísticas y los lenguajes musicales nuevos y contemporáneos como forma de participar en las innovadoras fronteras expresivas de su campo. Este interés les impulsa a participar en la producción de variantes locales de tales tendencias, a veces hibridándolas con géneros que son autóctonos, de modo que los campos nacionales de la música popular se convierten en subcampos de los globales.

Estos dos aspectos del mercado se refuerzan y alimentan mutuamente para crear, a una velocidad acelerada, agrupaciones recurrentes de estilos de vida y múltiples fracciones de estilos de vida dentro y fuera de las fronteras nacionales, diferenciados entre sí por fronteras materializadas a través de preferencias de gustos y prácticas culturales, y que van desde las claramente delimitadas hasta las diferencias matizadas. Se trata de agrupaciones que cultivan el gusto por «lo nuevo e innovador». También alimentan el interés por tener «sus propias» variantes nacionales, locales o étnicas de tendencias estilísticas que signifiquen contemporaneidad y modernidad. En el caso de la música, el trabajo de los músicos y los profesionales de la música, en el que los elementos musicales autóctonos se entrelazan con el pop-rock para modernizar las culturas musicales locales, atiende a los intereses de estatus y distinción de los fans del pop-rock. Juntos, estos tipos de productores y consumidores se convierten en los agentes que generan, innovan, crean y recrean un sinfín de estilos, géneros (incluyendo subestilos y subgéneros), escenas y subculturas de fans, manteniendo así el cosmopolitismo musical en las sociedades nacionales de todo el planeta.

POP-ROCK

Este es el punto en el que debo añadir unas palabras sobre lo que entiendo por «música pop-rock». El pop-rock no es un género musical ni un estilo musical. Designa un marco estético global, una cultura musi-

cal que incluye una amplia gama de estilos, géneros y fenómenos relacionados entre naciones, grupos étnicos y países. Los elementos que interconectan todos los estilos y géneros de la música pop-rock son principalmente sus tecnologías creativas: instrumentos eléctricos y electrónicos, equipos de manipulación del sonido de todo tipo (en estudios de grabación o como accesorios de los instrumentos) y amplificación. También es típico el uso de ciertas técnicas de ejecución vocal supuestamente no entrenadas, sobre todo las que implican inmediatez de expresión y espontaneidad (cabe señalar, a este respecto, que los sonidos prístinos percibidos de la mayoría de las variantes acústicas, conocidas como *unplugged*, del pop-rock también son producto de tratamientos de estudio). Para los músicos de pop-rock, las tecnologías de expresión sonora son herramientas creativas para generar texturas sonoras que no se pueden producir de otra manera (Wicke, 1990; Gracyk, 1996; Zak, 2001; Zagorski Thomas, 2014).

En el pop-rock, la creatividad saturada de tecnología se orienta hacia la materialidad sonora de un producto grabado como obra de arte musical, un producto que se escucha a través de altavoces o auriculares. Desde el punto de vista del significado y el valor estético, el pop-rock se organiza en torno a una narrativa genealógica, un linaje de estilos y géneros interconectados cuyo discurso apunta a un comienzo mítico a mediados de la década de 1950 y a un periodo formativo inicial en las décadas de 1960 y 1970. La música pop-rock suele denominarse o bien rock o bien pop, refiriéndose la primera a las formas más «bastas» y la segunda a las más «sutiles» de esta cultura musical. Sin embargo, abundan las obras musicales y los músicos que pueden clasificarse fácilmente bajo ambas etiquetas, lo que provoca mucha imprecisión sobre la diferencia y el solapamiento entre ellas. Así pues, la forma pop-rock (con guion) se convierte en un término paraguas que resuelve la ambigüedad generalizada sobre la diferencia y el solapamiento entre el pop y el rock.

Parafraseando la noción de cultura epistémica de Knorr Cetina (2007), podemos pensar en el pop-rock como una cultura estética. La cultura estética

del pop-rock puede concebirse como un cúmulo de prácticas, disposiciones y mecanismos unidos por afinidad y coincidencia histórica que, en el ámbito de la experiencia artística y profesional de la música popular tardomoderna, conforman el modo en que experimentamos, evaluamos y sentimos el mundo de los objetos que convencionalmente pertenecen a la forma de arte musical conocida como música pop y rock, y lo que sabemos sobre ella. La cultura estética del pop-rock es una cultura de creación y garantía de criterios de evaluación, modos de culto y disposiciones cognitivas y emocionales relativas a un determinado mundo de objetos musicales.

La cultura musical estética del pop-rock surgió en Estados Unidos a mediados de la década de 1950 y se expandió durante el siguiente medio siglo hasta convertirse en la principal cultura musical popular de todo el mundo. La historia del pop-rock tiende a narrarse como un linaje de estilos y géneros organizado en torno a una división simbólica entre los periodos anteriores y la «era del rock» (Cateforis, 2006). Todos los estilos y géneros del pop-rock se caracterizan en tales narraciones como evoluciones, mutaciones y expansiones derivadas del estilo original del *rock and roll* y, luego, de los estilos sucesivos que se desarrollaron a partir de él. El periodo de aproximadamente veinticinco años que va desde mediados de los cincuenta hasta más o menos 1980 es, en este sentido, la época de formación del pop-rock, durante la cual se han explorado y definido sus principales lenguajes y géneros, incluida la formación de su canon «clásico» esencial, abrumadoramente angloamericano, de obras musicales (en su mayoría álbumes) y músicos (ya sea como artistas individuales o como grupos de música). A principios del siglo XXI, la genealogía estilística del pop-rock incluye, o ha incluido, géneros, estilos, formas, periodos, tendencias y modas más o menos duraderas o pasajeras de música conocidos con nombres como *hard rock*, *rock alternativo*, *punk*, *rock progresivo*, *power pop*, *soul*, *funk*, *disco*, *dance*, *house*, *techno*, *hiphop*, *heavy metal*, *metal extremo*, *reggae*, *country rock*, *folk rock*, *rock psicodélico*, *canCIÓN de autor* y, sobre todo, *pop*, así como muchos más (algunos de estos géneros, sobre todo el hiphop

y el metal, han evolucionado en entidades culturales subdivididas en múltiples estilos; aun así, a pesar de su autonomía, estos géneros conservan los elementos básicos que los integran en el marco del pop-rock).

No obstante, desde la década de 1970 (y anteriormente en algunos países), la cultura musical del pop-rock se ha ido adoptando y localizando cada vez más en países de todo el mundo, hasta el punto de convertirse en muchos de ellos en la principal cultura musical popular. En consonancia con la lógica del mercado sociocultural de identidades de estilo de vida esbozada anteriormente, los estilos y géneros del pop-rock han funcionado a lo largo de los años como proveedores de lenguajes estéticos y paquetes de significado en torno a los cuales generaciones consecutivas de adolescentes y jóvenes adultos de todo el mundo han definido su sentido tardomoderno de particularidad, de distinción.

Un aspecto importante de la cultura estética de la música pop-rock es que, debido a su dependencia de la tecnología y a su atractivo para las culturas juveniles a través de una ideología que combina rebeldía, hedonismo y exploración artística, se ha institucionalizado globalmente como un significante de modernidad universal en el ámbito de la música popular, facilitando su aceptación tanto por parte de los músicos como de los fans. Generaciones consecutivas de músicos y fans de muchas partes del mundo han insistido desde los años sesenta en adaptarla de manera autóctona como proyecto de modernización y actualización de las tradiciones musicales locales, como estrategia cultural para unirse y participar en lo que dichos músicos y fans creían, y siguen creyendo, que son las fronteras creativas en constante evolución de la innovación en la música popular. A finales del siglo xx, la música pop-rock se convirtió en un elemento integral de las culturas musicales locales, nacionales y étnicas de muchos países del mundo, si no de la mayoría (Regev, 2013). Ya sea en su versión dominante angloamericana o como variantes locales, gran parte de los fenómenos del pop-rock prosperan en países de todo el mundo, donde se ven aumentados por diversas etiquetas que hacen referencia a variantes

autóctonas y nacionales; por citar algunas: *Anadolu rock* (Turquía), *yéyé* (Francia, años sesenta), *(electric-) soukous* (Congo), *desert blues* (Mali y Níger), *pop-raï* argelino, *afro-pop*, *afro-beat*, *j-pop* (Japón), *k-pop* (Corea del Sur), *cantopop*, y muchos otros usos de nombres nacionales como adjetivos; por ejemplo, *Ruski rock*, *hiphop italiano*, *rock indo* (Indonesia), así como muchos otros. El pop-rock en América Latina y los países de habla hispana es un ejemplo particularmente destacado en este sentido. Etiquetas como *rock nacional* (Argentina y Brasil) y *rock en español* (América Latina y España) abarcan un universo muy diversificado de géneros y estilos pop-rock, que «pasó de ser considerado una expresión cultural ajena a convertirse en el eje de promoción regional de unificación al romper las barreras nacionales erigidas durante el siglo xx» (Valdez y Uriostegui, 2015, p. 191. Véase también García Peinazo 2019; Viñuela Suárez 2019).

También es importante señalar que, aunque el pop-rock es muy amplio en términos de gama estilística, si se considera globalmente, como cultura musical cosmopolita, no puede entenderse como sinónimo de música popular (como suele ocurrir especialmente en el mundo anglosajón). En los países en los que las tradiciones autóctonas de la música popular moderna precedieron a la música pop-rock (por ejemplo, en América Latina), y han persistido junto con ella, toda la gama de estilos y géneros pop-rock suele considerarse un mundo artístico y una cultura estética distintos de otras formas y lenguajes estéticos de la música popular. Por otra parte, los músicos que trabajan dentro de varios de esos géneros de música popular autóctona han adoptado e implementado a lo largo de los años cada vez más elementos creativos, técnicas y sonoridades asociados principalmente al pop-rock. Entre ellos se incluyen guitarras eléctricas y sintetizadores, ritmos electrónicos, sonidos de estudio generados con *overdubs* (apilamiento de capas de audio) y otras texturas sonoras, inserciones de sonidos sampleados, manipulación electrónica o amplificada de la ejecución vocal, así como el sonido general de los típicos conjuntos de pop-rock. Aunque algunas de estas sonoridades se han experimentado y explorado en diversos contextos culturales, se les dio forma estilística y genérica global

y generalizada sobre todo dentro de la cultura estética del pop-rock. En este sentido, podemos hablar de la *pop-rockización* de la música popular como un proceso global, en el que la lógica estética del pop-rock ha calado en diversas formas de música popular de todo el mundo y ha sido adoptada por sus practicantes.

Son ya numerosos los estudios que señalan la proliferación global de estilos y géneros asociados al pop-rock y cómo afectaron a la vida cultural de las sociedades nacionales de países de diversas partes del mundo. Algunos estudios recientes incluyen trabajos sobre pop-rock en países y regiones como China (De Kloet, 2010), España (Val Ripollés, 2017; Val Ripollés, Noya y Pérez-Colman, 2014; Martínez y Fouce, 2014, Mora y Viñuela, 2013), Italia (Fabbri y Plastino, 2014; Varriale, 2015, 2016), Francia (Looseley, 2003), Turquía (Karahasanolu y Skoog, 2009), Brasil, Argentina y América Latina en general (Magaldi, 1999; Pacini Hernández, L'Hoeste y Zolov, 2004; Uihôa, Azevedo y Trotta, 2015) Mali (Skinner, 2016), Japón (Minamida, 2014), la Rusia Soviética (Yurchak, 2003) y Portugal (Guerra, 2015).

Se han realizado trabajos adicionales sobre estilos y géneros específicos como el hip-hop en Indonesia (Bodden, 2005) o Japón (Condry, 2006); la música electrónica de baile en Hong-Kong (Chew, 2010), Francia (Birgby, 2003) o la India (Saldanha, 2002); el punk en Bali (Baulch, 2007), en China (Xiao, 2018), en España y México (O'Connor, 2004) o en múltiples países (Dunn, 2016); el *chart pop* en Japón (Mōri, 2009) y Corea del Sur (Shin, 2009); y el metal en todo el mundo (Wallach, Berger y Greene, 2011). Todo lo anterior no es más que una muestra de los trabajos sobre el fenómeno pop-rock tratados por la investigación sociológica y cultural que apenas dejan lugar a dudas sobre la presencia y el impacto globales de la cultura estética pop-rock. La inmensa mayoría de estos estudios, por no decir todos, se centran en temas como la aparición histórica de estilos mediante el seguimiento de las carreras de músicos y grupos, en las cohortes generacionales y sus gustos musicales, en fenómenos como las escenas y subculturas relacionadas con géneros específicos, en diversos aspectos de la industria musical y en las luchas de los mediadores culturales del pop-rock por

ganar respetabilidad artística y legitimidad nacional. Al señalar procesos isomórficos en la proliferación mundial de géneros pop-rock y fenómenos afines, estos estudios, en su conjunto, aportan pruebas firmes sobre la naturaleza cosmopolita del pop-rock. Sin embargo, más allá de la difusión y proliferación de géneros y estilos pop-rock, y de fenómenos relacionados con el pop-rock como las culturas juveniles y de fans, una de las principales repercusiones del pop-rock en la cultura musical mundial gira en torno al conocimiento musical, y en particular a la transformación del conocimiento musical corporeizado.

CONOCIMIENTO MUSICAL

El conocimiento musical, en el sentido de información cultural almacenada e inscrita en el cuerpo (incluida, por lo tanto, la mente) de los seres humanos, y representada a través del movimiento corporal, la experiencia sensorial y afectiva, o simplemente al hablar de música, consta de tres capas básicas. Me refiero a ellas como conocimiento discursivo, familiaridad musical y conocimiento sonoro.

Las dos primeras capas pertenecen al ámbito de la cultura declarativa, consistente en el «saber qué» (o conocimiento declarativo). Es decir, el conocimiento que permite a alguien identificar algo y relacionarlo verbalmente por su nombre o término propio. La tercera capa se encuentra en la esfera de la cultura no declarativa, consistente en el «saber hacer» (o conocimiento procedimental). Se trata sobre todo de una forma de conocimiento tácito difícil de verbalizar, que existe como una disposición en el cuerpo y la mente, que permite la acción intuitiva y la comprensión en la vida cotidiana (Lizardo, 2017, 2012).

Conocimiento discursivo

Esta capa de conocimiento es informativa en esencia. O mejor dicho, es un tipo de «base de datos» de conocimientos sobre canciones, géneros, genealogías de estilos y épocas, y algunos detalles o elementos adicionales. La mayoría de las veces consiste también en el conocimiento de las jerarquías evaluativas insti-

tucionalizadas del pop-rock en general o de un género específico. Es decir, el conocimiento sobre qué grupos y músicos son los artistas maestros santificados y qué obras musicales son las obras maestras del pop-rock y de sus estilos específicos. Esta capa de conocimiento es discursiva y cognitiva por naturaleza. Se puede adquirir leyendo textos, escuchando conferencias o charlas o bien mediante la conversación.

En el caso de este tipo de conocimiento del pop-rock, podemos señalar el conocimiento global de personas de todo el mundo con nombres como Elvis Presley, The Beatles, Michael Jackson, Madonna o Bob Marley, por citar los más obvios. También es posible que se conozcan títulos de canciones y álbumes de estos y otros muchos músicos que han gozado de éxito mundial. El conocimiento de los nombres de los músicos de pop y rock y sus canciones se ha convertido en un elemento trivial, de «conocimiento general» que los individuos modernos tienen sobre el mundo contemporáneo (igual que conocer los nombres de destacados líderes políticos o estrellas de cine). También es probable asumir que expresiones como «heavy metal», «disco» o «reggae» sean bien conocidas por la gente de todo el mundo como etiquetas para los géneros pop-rock. Asimismo, es posible que el público esté familiarizado con la valoración de Bob Dylan como una de las figuras más importantes del pop-rock, o con grupos como Led Zeppelin y Deep Purple como grandes abanderados del *heavy metal*. En un nivel algo más restringido de conocimientos especializados, podemos señalar también algunos conocimientos generalizados sobre músicos de pop-rock de géneros específicos o de países distintos de los Estados Unidos y el Reino Unido. Un ejemplo notable reciente es el conocimiento de la noción de *k-pop* y de sus principales grupos o canciones de éxito. Otros fans especializados quizás conozcan el fenómeno del *desert blues*, interpretado por bandas tuareg y músicos de países del Sáhara (Mali, Níger) como Tinariwen y Bombino.

Familiaridad musical

Otra capa de conocimiento consiste en el conocimiento de obras musicales, con sus sonidos reales.

Este tipo de conocimiento es afectivo y experiencial, y está estrechamente relacionado con la memoria auditiva. La única manera de obtenerla es escuchando obras musicales, normalmente más de una vez, hasta adquirir una especie de propiedad cognitiva y afectiva de la misma, ganando así la familiaridad que permite decir que uno conoce, disfruta y le gusta (o no) una pieza musical. Una vez adquirido este conocimiento, un individuo es capaz de identificar una obra musical concreta y anticipar su continuidad cuando empieza a sonar. Este conocimiento también permite tararear una obra. Debo subrayar que en el caso del pop-rock, al ser «el arte de la grabación», ese conocimiento no solo se refiere a las líneas melódicas o la progresión rítmica, sino a las sonoridades reales tal y como se interpretan en la grabación canonizada específica de una obra determinada. Por ejemplo, el conocimiento de la canción «While my Guitar Gently Weeps», de los Beatles, incorpora un conocimiento detallado del sonido exacto y la progresión melódica del solo de guitarra en la grabación de la canción que apareció en el *Álbum Blanco*, publicado por el grupo en 1968. En una línea similar, es muy probable que personas de distintas partes del mundo almacenen en su memoria auditiva los versos y sonidos de «Beat It», de Michael Jackson, «Like a Prayer», de Madonna, «Hotel California», de los Eagles, «Could You Be Loved», de Bob Marley, y muchas otras canciones. Puede añadirse aquí el conocimiento de obras canónicas del pop-rock nacional en el contexto de determinados entornos nacionales o regionales. Por ejemplo, desde principios de la década de 2000, canciones de artistas como Alejandro Sanz o Andrés Calamaro son conocidas en todo el mundo hispanohablante, mientras que canciones de artistas como Cui Jian o Faye Wong son conocidas por millones de personas en China y Asia Oriental.

En otras palabras, la circulación mundial de la música pop-rock durante más de medio siglo ha hecho que estas dos capas de conocimiento musical relacionado con el pop-rock tengan un alcance mundial. Innumerables personas de todo el mundo, traspasando fronteras de países y regiones, las comparten. Están familiarizadas con un amplio repertorio de obras musicales y suelen saberse los nombres de estas obras, así

como de los músicos que las interpretan. Sin embargo, en lo que quiero centrarme es en una tercera capa de conocimiento musical como principal manifestación del cosmopolitismo musical.

Conocimiento sonoro

Esta tercera capa de conocimiento musical también es experiencial y afectiva, pero consiste en una forma bastante básica de conocimiento y familiaridad con formas de sonido musical, con sonoridades, no necesariamente con obras musicales concretas. En su forma más esencial, podríamos decir que este tipo de conocimiento permite distinguir entre sonidos musicales y ruido, o entre sonidos musicales y no musicales.

Por lo general, se trata de una forma de conocimiento interiorizado, que se activa casi involuntariamente al escuchar sonidos musicales, lo que provoca la decodificación del sonido como lenguaje musical. Si bien no implica necesariamente el reconocimiento de obras musicales concretas, la puesta en práctica de este nivel de conocimiento musical no es más que un descifrado rutinario e intuitivo de significados afectivos evocados por sonoridades musicales familiares. Este es el tipo de conocimiento musical al que se dirigen todo tipo de piezas musicales funcionales, como las sintonías de los programas de televisión, la música no diegética de las películas, los anuncios y ciertas formas de música de fondo. En otras palabras, esta capa consiste en el conocimiento interiorizado de expresiones musicales familiares, aceptadas como elementos del entorno cultural rutinario y mundano, donde una persona se siente culturalmente como en casa. Por otro lado, también es una forma de conocimiento musical que permite a una persona identificar ciertas sonoridades como expresiones musicales ajenas a su propio sentido del hogar cultural.

Al encontrarse con nuevas sonoridades, esta forma de conocimiento musical «puede hacer que quienes las escuchen experimenten sus cuerpos de nuevas maneras» (McClary, 1991: 25), porque tiene el potencial de «estructurar cosas como estilos de conciencia, ideas o modo de corporeidad» (DeNora, 2003: 47). A nivel individual, este potencial a veces se cumple simplemente

escuchando por primera vez determinadas obras musicales, pero cuando se encuentran texturas musicales nuevas y ajenas y se domesticar en el entorno sonoro de una entidad social determinada, donde antes no se conocían, cuando una cantidad sustancial de miembros de esta entidad social absorbe esos nuevos lenguajes y sonoridades musicales en su gusto y su memoria auditiva, este tipo de conocimiento musical tiene el potencial de ser el precursor del cambio cultural. Una vez encontrados y absorbidos por la cultura musical y el gusto personal de amplios sectores de una comunidad determinada, ese conocimiento tiene el potencial de dar paso a nuevos modos de experiencias individuales y colectivas, alterar la realidad física de los espacios públicos y, en general, afectar al rendimiento cultural a nivel individual y colectivo.

Y esta es, en efecto, una de las principales consecuencias culturales de la difusión mundial de los géneros pop-rock y de la *pop-rockización* en general. Los géneros y estilos del pop-rock —al introducir nuevas sonoridades, patrones sonoros y texturas generadas mediante instrumentos eléctricos y electrónicos, tecnologías de manipulación del sonido y amplificación, y debido a su enorme alcance de difusión— actuaron como agentes de cambio cultural a nivel material y físico de los cuerpos humanos y los espacios urbanos.

EL POP-ROCK Y LA TRANSFORMACIÓN DEL CONOCIMIENTO MUSICAL

De todos los géneros y estilos relacionados con la noción de pop-rock, parece, entonces, en retrospectiva, que un importante impulso cultural aportado por este ámbito musical consiste en su paleta de sonoridades típicas, su vocabulario de tonos y timbres típicos. Independientemente de subculturas juveniles específicas, escenas u otras formas de cultura de fans, el efecto acumulado de la música pop-rock en la sucesiva presencia de sus estilos, géneros, álbumes y canciones en su forma angloamericana, pero especialmente en sus formas adaptadas de manera local y autóctona, ha consistido en naturalizar en el entorno cultural de países de todo el mundo las sonoridades eléctricas,

electrónicas, manipuladas y amplificadas asociadas a ella. Dicho de otro modo, y en una afirmación quizás algo grandilocuente, diría que, tras más de medio siglo durante el cual la música pop-rock se convirtió en una cultura musical prominente de la tardomodernidad, y en términos de historia sociocultural de la música, vivimos en lo que podría denominarse la era de las sonoridades musicales electro-electrónico-manipulado-amplificadas. Al ser el principal ámbito cultural, o cultura estética, en el que se han explorado, formulado, definido y moldeado estilística y genéricamente estas sonoridades, y se han difundido globalmente, adaptado de manera autóctona y legitimado con el fin de expresar diversas formas y tipos de identidad generacional étnica, nacional, de estilo de vida y otras formas de identidad colectiva en muchas partes del mundo, la música pop-rock ha actuado a este respecto como un importante agente de cambio cultural en un sentido profundo de alteración de los estilos de conciencia y los modos de corporeidad.

Ya sea como fans activos o como oyentes pasivos expuestos a la música en los canales de los medios audiovisuales y en toda la esfera pública cultural, la gente de la mayor parte del mundo lleva más de cincuenta años interactuando con las sonoridades del pop-rock, con la «coseidad» física de la música pop-rock. Al absorber estos sonidos y sus significados en su memoria auditiva, los cuerpos de las sucesivas generaciones de personas de todo el mundo se dotaron de conocimientos musicales relativos a las sonoridades del pop-rock. Gente de todas partes del mundo ha llegado a poder descifrar, de forma rutinaria e intuitiva, los significados convencionales connotados por frases musicales, o conjuntos y cadenas de musemas, en la terminología de Tagg (2012), de guitarras eléctricas y sintetizadores, ritmos electrónicos, sonidos de estudio generados con *overdubs* y otras texturas sonoras, inserciones de sonidos sampleados, manipulación electrónica o amplificada de la ejecución vocal, así como el sonido general de los conjuntos de pop-rock.

La transformación cultural encapsulada en el vocabulario sonoro del pop-rock significa, por lo tanto, a nivel

individual, una alteración de la corporeidad a través de la cual se desarrolla en la vida cotidiana la pertenencia a naciones o etnias. Con el crecimiento de sectores dentro de las sociedades nacionales que adoptaron estilos pop-rock nacionales como la música que expresa y simboliza su sentido de identidad local, doméstica, nacional, y con las sonoridades del pop-rock cada vez más ubicuas y omnipresentes en toda la esfera cultural pública, se ha transformado la experiencia corporal y la realización cultural rutinaria de la identidad nacional como un sentido mundano con el que simplemente sentirse culturalmente como en casa en un territorio determinado. Se convirtió en una representación basada en la puesta en escena de disposiciones corporales que permiten experimentar la domesticidad cultural a través de vocabularios sonoros que son a la vez nativos e importados, autóctonos y foráneos, locales pero también compartidos por numerosos entornos culturales de todo el mundo. Dicho de otro modo, en el momento en que individuos de todo el mundo llegaron a identificar y experimentar su sentimiento de hogar cultural, mediado a través del sonido musical, con los vocabularios sonoros del pop-rock, se convirtieron en cosmopolitas estéticos.

Tengamos en cuenta los siguientes cuatro tipos de expresión sonora, todos ellos emitidos por guitarras eléctricas: solos cortos o prolongados, especialmente tal y como se exploran y formulan en el contexto de la forma conocida como «balada rock», como expresiones de elevación emocional y trascendencia; riffs sincopados, es decir, acordes cortos separados por un segundo o menos de silencio, asociados sobre todo a los géneros *soul*, *funk* y disco, que llegaron a significar una sensación de energía rítmica o *groove*; una progresión de acordes ligeramente distorsionada pero de sonido agradable, a menudo mediante ritmos «animados», que transmite una sensación de alegría o calidez energética; y, por último, los efectos *fuzz* y de distorsión, que suelen utilizarse para dar una sensación de dramatismo o expresar rabia. Se pueden añadir aquí frases típicas de órganos eléctricos distorsionados, sonidos de sintetizador «de otro mundo» y mucho más. Cada una de estas formas ha adquirido una amplia difusión cultural mundial para

transmitir sus significados connotados. Se pueden encontrar en abundancia en muchas canciones de pop-rock de todos los idiomas y culturas, así como en bandas sonoras de películas o publicidad para la pantalla. Su prevalencia dentro y fuera de los entornos nacionales y étnicos demuestra la presencia generalizada de capacidades para descifrarlas en el cuerpo de la gente de dichas ubicaciones culturales.

Estas frases no son más que una diminuta muestra del rico y diverso repertorio de frases musicales que tuvieron su origen en la cultura estética del pop-rock y se impusieron en todo el mundo por significar toda una gama de estados de ánimo y emociones. La omnipresencia global de estas frases atestigua que el conocimiento musical del pop-rock se almacena en los cuerpos culturales de todo el mundo, es compartido por personas de numerosos entornos nacionales y étnicos, y se pone en práctica de forma rutinaria para desarrollar experiencias mundanas y cotidianas que nos hacen sentir culturalmente como en casa.

Dicho de otro modo, con los esquemas perceptivos auditivos de las personas de todo el mundo acostumbrándose a los sonidos distorsionados de las guitarras eléctricas y a los timbres indefinibles de la música electrónica; con los tonos y timbres del pop-rock siendo absorbidos en el conocimiento auditivo canónico de personas de todo el mundo que escuchan música; con las frases sonoras del pop-rock haciéndose familiares y reconocibles como elementos musicales para las personas de la mayoría de las culturas locales, etnias y naciones que escuchan música; cuando todo lo anterior se convirtió en una serie de elementos de la realización cultural del localismo musical contemporáneo de las naciones, podemos afirmar que el conocimiento sonoro corporeizado

de la música pop-rock grabado en las personas de todo el mundo que escuchan música les proporciona una sensación de ser locales y translocales al mismo tiempo, convirtiéndolas en cosmopolitas musicales.

Como afirma Frith, la música «nos da una forma de estar en el mundo, una forma de darle sentido» (1996: 272). De hecho, la pertenencia a una formación nacional o étnica determinada es una forma de estar en el mundo a menudo articulada y entendida a través de la música. Además, la articulación de la etnia y la nacionalidad a través de la música nutre en gran medida el sentido mutuo de alteridad entre tales formaciones. Así, las incorporaciones de elementos de las músicas del mundo no occidental (véase Manuel 1988 para profundizar en este término), concebidas como el «otro» respecto a la música occidental, se han abordado, por lo general, junto a las nociones de relaciones de poder y dominación (Born y Hesmondhalgh, 2000). Sin embargo, este agudo sentido de alteridad mutua se ha erosionado con la difusión global del conocimiento del pop-rock. Se ha reducido y ha encogido conforme crecía y se ampliaba la proporción de percepciones músico-estéticas compartidas. Y este es el núcleo del cosmopolitismo músico-estético: el marchitamiento de la alteridad cultural que se expresa en la música. No su desaparición, sino su mutación en algo siempre familiar, nunca del todo ajeno o extraño. Escuchando a grupos femeninos de Corea del Sur, el hip-hop de Indonesia, el rock con tintes flamencos de España y a un músico de rock (mujer u hombre) de cualquier país, los fans del pop-rock de cualquier parte del mundo siempre encontrarán en cada uno de los anteriores sonidos eléctricos y electrónicos, técnicas vocales y frases musicales que les resultarán familiares porque les sonarán a su propia música nacional.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baulch, E. (2007). *Making Scenes: Reggae, Punk and Death Metal in 1990s Bali*. Duke University Press, Durham, NC.
- Birgy, P. (2003). French Electronic Music: The Invention of a Tradition. En: Dauncey, H. y Cannon, S. (eds.) *Popular Music in France from Chanson to Techno*. Ashgate, Aldershot, p. 225-42.
- Bodden, M. (2005). Rap in Indonesian Youth Music in the 1990s. *Asian Music* 36: 1-27. <https://www.jstor.org/stable/4098514>
- Born G. y Hesmondhalgh, D. (eds.) (2000). *Western Music and its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Berkeley: University of California Press.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Londres: Routledge
- Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production*. Cambridge: Polity.
- Cateforis, T. (ed.) (2006). *The Rock History Reader*. Routledge, Londres.
- Chew, M. (2010). Hybridity, Empowerment and Subversiveness in Cantopop Electronic Dance Music. *Visual Anthropology* 24: 139-151. <https://doi.org/10.1080/08949468.2011.527805>
- Condry, I. (2006). *Hip Hop Japan: Rap and the Paths of Cultural Globalization*. Duke University Press, Durham, NC.
- de Kloet, J. (2010). Red Sonic Trajectories: Popular Music and Youth in Urban China. Amsterdam: School for Social Science Research, University of Amsterdam.
- DeNora, T. (2003). *After Adorno*. Cambridge University Press, Cambridge
- Fabbri, F. y Plastino, G. (eds.) (2014). *Made in Italy: Studies in Popular Music*. Londres: Routledge.
- Dunn, K. (2016). *Global Punk: Resistance and Rebellion in Everyday Life*. Nueva York: Bloomsbury Publishing USA.
- Frith, S. (1996). *Performing Rites*. Oxford: Oxford University Press
- García Peinazo, D. (2019). ¿Es nuestra música?: Rock con raíces e identidades nacionales España. *Anduli: Revista Andaluza de Ciencias Sociales* 18: 73-92.
- Gracyk, T. (1996). *Rhythm and Noise: An Aesthetic of Rock*. Durham, NC: Duke University Press.
- Guerra, P. (2016). Keep it Rocking: The Social Space of Portuguese Alternative Rock (1980-2010). *Journal of Sociology* 52: 615-630. <https://doi.org/10.1177/1440783315569557>
- Inglis, D. (2014). Cosmopolitans and Cosmopolitanism: Between and Beyond Sociology and Political Philosophy. *Journal of Sociology* 50: 99-114. <https://doi.org/10.1177/1440783312438788>
- Karahasanolu, S. y Skoog, G. (2009). Synthesizing Identity: Gestures of Filiation and Affiliation in Turkish Popular Music. *Asian Music* 40, 52-71. <https://www.jstor.org/stable/25652426>
- Knorr Cetina, K. (2007). Culture in Global Knowledge Societies: Knowledge Cultures and Epistemic Cultures. *Interdisciplinary Science Reviews* 32: 361-375. <https://doi.org/10.1179/030801807X163571>
- Lizardo, O. (2017). Improving Cultural Analysis: Considering Personal Culture in its Declarative and Nondeclarative Modes. *American Sociological Review* 82: 88-115. <https://doi.org/10.1177/0003122416675175>
- Lizardo, O. (2021). Culture, Cognition, and Internalization. *Sociological Forum* 36. <https://doi.org/10.1111/socf.12771>
- Looseley, D. (2003). *Popular Music in Contemporary France: Authenticity, Politics, Debate*. Oxford: Berg.
- Magaldi, C. (1999). Adopting Imports: New Images and Alliances in Brazilian Popular Music of the 1990s. *Popular Music* 18, 309-329. <https://doi.org/10.1017/S0261143000008898>
- Manuel, P. (1988). *Popular Musics of the non-Western World: An Introductory Survey*. Oxford: Oxford University Press.
- Martínez, S. y Fouce, H. (eds). *Made in Spain: Studies in Popular Music*. Londres: Routledge.
- McClary, S. (1991). *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. University of Minnesota Press, Minneapolis, MN.
- Minamida, K. (2014). The Development of Japanese Rock: A Bourdieusian Analysis. En: Mitsui, T. (ed.) *Made in Japan: Studies in Popular Music*. Londres: Routledge, p. 120-138
- Mora, K. y Viñuela, E. (eds.) (2013). *Rock around Spain: Historia, industria, escenas y medios de comunicación*. Lleida: Universitat de Lleida.
- Mōri, Y. (2009). J-Pop: From the Ideology of Creativity to DiY Music Culture. *Inter Asia Cultural Studies* 10: 474-488. <https://doi.org/10.1080/14649370903166093>
- O'Connor, A. (2004). Punk and Globalization: Spain and Mexico. *International Journal of Cultural Studies* 7: 175-195. <https://doi.org/10.1177/1367877904044252>
- Pacini Hernandez, D., L'Hoeste, H. F. y Zolov, E. (eds.) *Rockin' Las Américas: The Global Politics of Rock in Latin/o America*. Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press.

- Regev, M. (2013). *Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity*. Cambridge: Polity
- Regev, M. (2019). Musical Cosmopolitanism, Bodies and Aesthetic Cultures. En: Smudits, A. (ed.) *Roads to Music Sociology*. Wiesbaden: Springer VS, p. 79-94
- Regev, M. (2020). The Condition of Cultural Cosmopolitanism. En Cicchelli, V., Octubre, S. y Riegel, V. (eds) *Aesthetic Cosmopolitanism in a Global World*. Leiden: Brill, p. 27-45
- Saldanha, A. (2002). Music, Space, Identity: Geographies of Youth Culture in Bangalore. *Cultural Studies* 16: 337-350. <https://doi.org/10.1080/09502380210128289>
- Shin, H. (2009). Have you ever seen the Rain? And who'll stop the Rain?: The Globalizing Project of Korean Pop (K-Pop). *Inter-Asia Cultural Studies* 10: 507-523. <https://doi.org/10.1080/14649370903166150>
- Skinner, R. T. (2015). *Bamako Sounds: The Afropolitan Ethics of Malian Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press
- Stokes, M. (2004). Music and the Global Order. *Annual Review of Anthropology* 33: 47-72. <https://doi.org/10.1146/annurev.anthro.33.070203.143916>
- Tagg, P. (2012). *Music's Meaning: A Modern Musicology for Non-Musos*. The Mass Media Music Scholars' Press (MMMSP), Larchmont, NY.
- Turino, T. (2000). *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe*. University of Chicago Press, Chicago, IL.
- Ulhôa, M. T., de Azevedo C. y Trotta, F. (eds) (2015). *Made in Brazil: Studies in Popular Music*. Londres: Routledge.
- Val Ripollés, F. D., Noya, J. y Pérez-Colman, C. M. (2014). ¿Autonomía, sumisión o hibridación sonora? La construcción del canon estético del pop-rock español. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS)*, 145: 147-180. <https://doi.org/10.5477/cis/reis.145.147>
- Val Ripollés, F. D. (2017). *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: juventud, rock y política en España (1975-1985)*. Sociedad General de Autores y Editores
- Valdez, G. R. y Uriostegui, B. M. (2015). El ruido y la nación: cómo el rock iberoamericano redefinió el sentido de comunidad en Latino América. *Diálogos Revista Electrónica de Historia*, 16: 191-214. http://www.scielo.sa.cr/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1409-469X2015000100006&lng=en&nrm=iso
- Varriale, S. (2015). Cultural Production and the Morality of Markets: Popular Music Critics and the Conversion of Economic Power into Symbolic Capital. *Poetics* 51: 1-15 <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2015.03.002>
- Varriale, S., (2016). *Globalization, Music and Cultures of Distinction*. Londres: Palgrave Macmillan UK.
- Viñuela Suárez, E. (2019). Rock en español: un terreno de disputa y convergencia entre España y Latinoamérica. *Resonancias* 23 (45): 197-214
- Wallach, J., Berger, H. M. y Greene, P. D. (eds.) (2011). *Metal Rules the Globe: Heavy Metal Music around the World*. Durham, NC: Duke University Press.
- Wicke, P. (1990). *Rock Music: Culture, Aesthetics and Sociology*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Xiao, J. (2018). *Punk Culture in Contemporary China*. Singapur: Palgrave Macmillan.
- Yurchak, A. (2003). Soviet Hegemony of Form: Everything Was Forever, Until It Was No More. *Comparative Studies in Society and History* 45: 480-510. <https://doi.org/10.1017/S0010417503000239>
- Zagorski-Thomas, S. (2014). *The Musicology of Record Production*. Cambridge University Press.
- Zak III, A. J. (2001). *The Poetics of Rock: Cutting Tracks, Making Records*. University of California Press, Berkeley, CA.

NOTA BIOGRÁFICA

Motti Regev

es profesor emérito de Sociología en The Open University of Israel. Como sociólogo cultural, está especializado en estudios de música popular y globalización cultural. Ha publicado sobre estos temas en *The Sociological Quarterly*, *Poetics, Theory, Culture and Society*, *Popular Music*, *Cultural Sociology*, *European Journal of Social Theory* y otras revistas especializadas. Entre sus libros encontramos *Popular Music and National Culture in Israel* (con Edwin Seroussi) y *Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity*.

